OSCAR G. BROCKETT Dějiny divadla Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

Přeložil Milan Lukeš

Předmluva

Tato kniha, publikovaná poprvé roku 1969, má za sebou již šest vydání. V tomto sedmém vydání jsem provedl celou řadu změn. Mnohé jsou drobné a mají moje líčení aktulizovat, vyostřit závěry či nově interpretovat informace. Takové změny jsou nejrozsáhlejší v 16. a 17. kapitole, které pojednávají o vývoji divadla po druhé světové válce v Evropě a ve Spojených státech; určité změny však jsem provedl v každé kapitole. Změny a dodatky jsou na konci kapitol v partiích nazvaných "Pohled do divadelních dějin"; bibliografie byla aktualizována a přibyly nové partie o Africe a o historiografii (v kapitole nazvané Dodatek). Nicméně základní ráz a přístup se v knize nezměnily.
K nejdůležitější změně došlo připojením zcela nové kapitoly o africkém divadle. Poněvadž shrnující informace o divadle a performancích na tomto čím dále důležitějším kontinentu nebyla dosud snadno dostupná, doufám, že její zařazení povede k tomu, že akademické instituce nabídnou více příležitostí ke studiu afrického divadla.
Zařazení této nové kapitoly si vyžádalo nové uspořádání celé knihy. První sedmnáct kapitol tvoří nyní nepřerušený sled věnovaný západnímu divadlu (evropskému a americkému), po němž následují dvě kapitoly o ne-západním divadle, to jest 18. kapitola "Asijské divadlo" a přidaná 19. kapitola "Africké divadlo".
V tomto vydání jsem sledoval divadlo od jeho počátků až do konce roku 1993. Primární důraz je na evropské tradici, sekundární na tradici asijské a africké. Ani poté, co jsem popsal Afriku, nemohu tvrdit, že tento výčet je úplný, třebaže jsem se snažil popsat a sledovat hlavní vývojové tendence a podat základní charakteristiky toho, co se obecně pokládá za tři hlavní divadelní tradice.
Divadlo je neobyčejně složitá instituce, zahrnující dramatiku, texty (ať psané či nepsané), režii, herectví, kostýmy, líčení a masky, scénu, osvětlení, mobiliář a rekvizity, divadelní prostor, strojní park, zvláštní efekty, řízení divadla, publikum, teorii a kritiku a v mnoha případech i tanec, zpěv a hudbu. Zahrnuje rovněž, či snad obzvlášť, funkci divadla v rámci příslušné kultury. Pojednávám o všech těchto tématech, i když prostor, který je jim věnován, se liší v rámci jednotlivých kapitol i kapitolu od kapitoly. Mým cílem bylo spíše pořídit chronologický přehled historie divadla jako sociokulturní instituce, než vyčerpávajícím způsobem pojednat o některém jeho aspektu. I když jsem tu podal množství informací, předmětem mého hlavního zájmu zůstávají charakteristické postupy, které dodávají divadlu vůni určitého období, jakož i ty jeho rysy, které znamenaly zjevný přínos pro období pozdější.
Historické přehledy jsou směsicí důkazů a interpretace, badatelé se proto v závěrech často značně liší, a to i když používají stejného důkazového materiálu. Na významné rozdíly vědeckého mínění jsem se proto pokusil čtenáře upozornit, jakož i vést ho k tomu, aby si nejprve přečetl několik podání, než některé z nich přijme jako adekvátní.
Kniha tohoto záběru musí být zjevně značně závislá na práci
jiných badatelů. Nebylo možné uvádět každý dluh v textu jednotlivě, protože rozsah publikace by se tím zdvojnásobil. Na konci knihy jsem zařadil bibliografii, rozčleněnou podle jednotlivých kapitol jako seznam svých základních pramenů i jako vodítko k zevrubnějšímu studiu. Poněvadž divadlu lze často nejlépe porozumět za pomoci vizuálních materiálů, zařadil jsem do každé kapitoly množství ilustrací, sloužících jak k objasnění psaného textu tak k vizuálním charakteristikám divadla daného období.
Vděčně oceňuji pomoc mnoha osob na přípravě této knihy. Kromě badatelů, jejichž díla jsou uvedena v bibliografii, jsem také zavázán nesčetným studentům, kteří na přednáškách a seminářích rozšířili moje znalosti. Jednotlivce, nakladatele, knihovny a sbírky, kterým děkuji za povolení přetisknout materiály, zmiňuji v poděkování a pramenných materiálů. Rád bych obzvlášť poděkoval Gary J. Williamsovi, Franklinu J. Hildymu a Yvonne Shaferové za jejich obšírné a promyšlené připomínky. Kapitolu o Africe bych byl nemohl napsat bez pomoci svých dvou badatelských asistentů, Michaela Arthura a Laury Edmondsonové. Za africké materiály jsem jsem také hluboce vděčen pomoci Petera Larlhama, Iana Steadmana a Louise Mbughuniho.

1

Původ divadla

Performanční prvky, včetně dramatických a divadelních, se vyskytují v každé společnosti, bez ohledu na to, jak je komplexní či naopak rudimentární. Tyto prvky jsou patrné v našich politických kampaních, svátečních oslavách, sportovních událostech, náboženských obřadech i v dětských hrách, stejně jako v tancích a rituálech primitivních kmenů. Většina účastníků těchto aktivit je však za primárně divadelní nepovažuje, jakkoli v nich podívaná, dialog i konflikt hrají velkou roli. Proto se obvykle rozlišuje divadlo (jako druh umění a zábavy) od přítomnosti divadelních či performančních prvků v činnostech jiného druhu. Toto rozlišení je pro nás rozhodující, protože napsat souvislé dějin všech historických lidských aktivit, které využívají performančních konvencí, by ani nebylo prakticky možné.
Tato kniha se tedy zabývá především původem a následným vývojem divadla jako autonomní aktivity.

Teorie rituálního původu

Ale jak divadlo vzniklo?
Pokoušíme-li se popsat jeho původ, musíme především teoretizovat, poněvadž existuje málo konkrétních důkazů, z nichž by bylo možné vycházet. Nejrozšířenější je teorie zastávaná antropology z konce devatenáctého a z počátku dvacátého století, která hledá zrod divadla v mýtu či v rituálu. Proces, který si tito antropologové představují, lze stručně shrnout takto: V raném stadiu vývoje si společnost uvědomuje síly, jež se zdají ovlivňovat či kontrolovat přísun potravy nebo pocit pohody. Poněvadž ještě málo rozumí jejich přirozeným příčinám, připisuje jak žádoucí tak nežádoucí jevy nadpřirozeným či magickým silám a hledá prostředky jak získat jejich přízeň. Postřehne zdánlivou souvislost mezi určitým jednáním skupiny (nebo jejích šamanů) a kýženým výsledkem, a tak toto jednání opakuje, tříbí a formalizuje do fixovaných obřadů či rituálů.
Kolem takového rituálu mohou pak vyrůst příběhy (mýty) vysvětlující, zahalující či idealizující. V těchto mýtech se často vyskytují reprezentanti nadpřirozených sil, které rituály oslavují nebo chtějí ovlivnit. Aktéři mohou nosit kostýmy a masky znázorňující mytické postavy či nadpřirozené síly v rituálech nebo v průvodních slavnostech. Jak se kmen kultivuje, mohou se jeho představy o nadpřirozených silách a o příčinných souvislostí měnit, takže může některé rituály opustit nebo je modifikovat.
Avšak mýty, které vyrostly z prostředí rituálu, mohou pokračovat jako součást skupinové orální tradice, dokonce mohou být předváděny za podmínek odloučených od rituálních zřetelů. Jakmile se tak stane, první krok k divadlu jako k autonomní činnosti byl učiněn, a někdejší mystický a společensky užitkový zřetel mohou postupně nahradit zábavné a estetické hodnoty. Takový je ve stručné zkratce tradiční pohled na původ divadla z rituálů.
K těm, kteří formulovali tuto teorii, dodejme jen několik poznámek. Za prvé, jejich názor byl založen na "kulturním darwinismu", to jest na aplikaci Darwinovy teorie biologického vývoje na kulturní jevy, a tak předpokládali, že lidské instituce (včetně divadla) prošly procesem postupného vývoje od jednoduchého ke složitému. Za druhé měli za to, že společnosti, v nichž se vyvinulo umění tak autonomní, jakým je divadlo, jsou vyššího řádu než ty, ve kterých se umění od rituálu neoddělilo.
Vylíčili tedy primitivní kultury na základě podvědomého (nicméně shovívavého) předpokladu, že evropský kulturní model je ten, k němuž se všecka menší společenství budou vyvíjet, jakkoli místní poměry mohou takovému vývoji bránit nebo jej zadržovat. Za třetí byli přesvědčeni, že když už všecka společenství absolvují stejná stadia, mohou ta dosud primitivní či méně pokročilá posloužit jako platný doklad, jak se ve své prehistorické fázi vyvíjela evropská kultura.
Druhá světová válka rozmnožila pochybnosti o nadřazenosti technologicky založené společnosti (která vytvořila atomovou bombu, vážně ohrozila ekologickou rovnováhu planety a rozdělila se do znepřátelených a násilnických stran). Na primitivní, "zaostalé" společnosti se právě pro jejich soudržnost začalo pohlížet jako na alternativní společenské modely, sice odlišné, ale možná fungující normálněji než evropský, jenž dlouho platil jako měřítko. Některá z těchto společenství i jejich mýty a rituály se proto staly předmětem bedlivějšího studia, které mělo spíš odhalit jejich způsoby myšlení, komunikace a společenské stukturace

než definovat jejich vývojové stadium ve vztahu k předpokládanému evolučnímu modelu. Na mýty a rituály se začalo pohlížet jako na nástroje srovnatelné s jazykem, jejichž prostřednictvím skupina objevuje, rozšiřuje a utvrzuje své hodnoty, naděje a společenské vztahy. Řada antropologů zastávala názor, že modely srovnatelné s těmi, které se vyskytují v primitivních společenstvích, jsou dosud zjevné i u pokročilých společností (naši nevyjímaje), a to zvláště ve světských rituálech. A tak se začalo nahlížet, že všecka společenství rozvíjejí sady konvencí (či rituálů) znázorňujících vztahy a sloužících jako nevědomé směrnice chování. Například svatební rituály redefinují vztahy mezi dvěma lidmi, mezi dvěma rozšířenými rodinami a uvnitř společnosti obecně; a rituál trestního soudu, jímž se dospívá k rozhodnutí o vině či nevině, redefinuje místo obžalovaného ve společnosti. Oba tyto příklady můžeme sice považovat spíš za právní úkony než za rituály, ale pouze proto, že jejich konvence je zakotvena v našem vědomí natolik, že se už ve věci jistého vztahu stala společenskou směrnicí - zatímco svatební konvence nebo způsoby zjišťování viny či neviny v jiných společenstvích nám známy nejsou, a tak nám připadají zcela bizarní a iracionální. Tak si každá společnost vytváří četné konvence, které lze považovat za rituály definující společenské vztahy, a ospravedlňuje jejich platnost náboženstvím, morálkou, zákonem či společenskou užitečností.
Konečně, mnoho poválečných antropologů mělo sklon nazírat všecko mezilidské jednání jako v podstatě performanční - jako realizaci vztahů s určitým záměrem - tedy zahrnující celou řadu prvků, které lze rovněž nalézt jak v rituálu, tak v divadle. A tak se starší zájem o vztah mezi rituálem a divadlem proměnil. Na rituál i na divadlo se začalo nahlížet pouze jako na dva různé způsoby organizace a použití prvků, které jsou fundamentální téměř ve veškeré lidské činnosti. Na divadlo se už proto nehledělo tak, že nezbytně pochází z rituálu; spíš se v rituálu i v divadle viděly dva koexistující způsoby, jak v téže společnosti použít týchž prvků k plnění odlišných funkcí.

Performanční prvky a funkce

Performanční aktivity (zahrnující většinu mezilidského jednání) používají celé řady společných prvků, jako je čas, místo, účastníci (herci - publikum), scénář (pořad - cíl - text - pravidla), oblečení (uniforma - kostým - maska - líčení), zvuk (hudba - řeč), pohyb (gesto - pantomima - tanec) a funkce či záměr. Způsob, jakým se s každým tímto jednotlivým prvkem zachází, jak se kombinuje s jiným, a konečný záměr, jaký se tím sleduje, odlišuje jeden druh úkonu od druhého. Všecky tu sice analyzovat nelze, ale několik příkladů může osvětlit pružnost vztahů uvnitř těchto prvků i mezi sebou navzájem.
Na jedné úrovni se všecko jednání odehrává ve fyzikálním čase - v odstavci aktuálního času, jejž událost zabere, než je dokončena. Avšak uvnitř události samé může být čas manipulován mnoha různými způsoby. Ve většině náboženských obřadů má čas přinejmenším dvě dimenze: čas jako bezprostřednost (délka obřadu) a čas jako věčnost (nikdy nekončící vztah mezi lidským a božským). V dramatu je čas fiktivní, takže se do několikahodinového představení mohou vtěsnat měsíce či roky.
V četných sportovních hrách patří striktní časový limit mezi nejdůležitější pravidla; naopak v jednání poroty se dá čas prodlužovat, dokud se nedojde k verdiktu. Čas je významný i v jiných ohledech, protože konvenčně se některé události dějí ráno a jiné v noci, některé v jistých dnech týdne nebo v jistém ročním období. Rovněž místo může být podle specifické potřeby jistého druhu události různé, nebo se může různým potřebám přizpůsobovat. Takové rituály se mohou odehrávat v jednom prostoru, anebo může být jejich součástí průvod, kdy se části rituálu odehrávají cestou, na různých místech; a místo může být uspořádáno tak, aby účinkující a diváci byli zcela oddělení, anebo tak, aby se promísili.
Je snad jasné, a není třeba to dlouze dokládat, že každý prvek rituálu se může značně obměňovat a s ostatními nejrůznějším způsobem kombinovat. Rovněž je jasné, že téměř každou událost zahrnující společenskou interakci lze nazírat jako zvláštní případ manipulace téže základní sady performančních prvků. Například obchodní jednání je stanoveno na určitý čas a místo; má jistý pořad, který vytyčuje rámec diskuse; účastnící vědí, jaké oblečení je náležité, jaké chování přiměřené, jaká je ve skupině hierarchie, a znají cíl jednání. Událost je tak ovládána sadou konvencí, které účastníci znají a jichž dbají; porušení obvykle vede k nějaké sankci. Rituál a divadlo využívají týchž základních prvků jako jiné lidské činnosti, protože však sledují jiné cíle, volí pro každý prvek potřebnou formu a organizují tyto prvky tak, aby dosáhly cílů rituálu či divadla.
Podle Josepha Campbella se většina rituálů vztahuje k jednomu ze tří základních zájmů: potěšení (potrava, přístřešek, sex, děti), moc (výboje, větší sláva vlastní či kmene) a povinnost (vůči bohům, kmenu, či mravům a hodnotám společnosti). Tyto zájmy zahrnují dohromady výživu, pokračování rodu a kmenu, prestiž, obranu proti nepřátelům, společenskou integraci jedince a přízeň nadpřirozených sil. Individuální rituály se zabývají vždy jen nějakou stránkou těchto zájmů a rituály jednoho kmene se svým specifickým

obsahem a zaměřením liší od druhého. Mnoho primitivních kmenů (míní se tím takové, u nichž se ještě nevyvinul psaný jazyk) užívá iniciačních rituálů, které někde zabírají jen několik dnů a jinde se táhnou po celá léta, aby zasvětily mládež do posvátné víry kmene, do jeho tabu, mravů a dějin. Takové rituály jsou stále běžné v Austrálii a v Africe a kdysi byly tradicí původních obyvatel Ameriky. Záměrem rituálů rovněž může být ovlivnění či kontrola událostí. Základní premisou četných rituálů je, že kýženého výsledku - jako je úspěch v bitvě, přiměřený déšť či přízeň bohů - lze dosáhnout jeho předvedením. Ke znázornění nadpřirozených sil se často užívá masek a kostýmů ve víře, že jejich podoba ducha přiláká natolik, aby do ní vstoupil. Masky či tělového líčení lze také použít ke znázornění zvířete, které má být zabito, nebo jako pomůcky k tomu, aby nastala kýžená událost. Jiné rituály mají vztah k přírodním či životním cyklům zrození, růstu, zralosti, smrti a znovuzrození. Mýtus o bohočlověku, který je zabit a vzkříšen, se vyskytuje téměř v každé společnosti. Většina společenství má také rituály oslavné - na počest nadpřirozených sil, vítězství v lovu či válce, slavící minulost společenství, hrdinu, totem (to jest zvíře, rostlinu či přírodní jev, s nimiž se skupina cítí těsně spřízněna). Všechny rituály nějak reflektují způsob, jakým společenství chápou svůj vztah k silám ovládajícím jejich blaho i jejich vzájemné vztahy. A konečně, rituály také obsahují zábavné prvky, jež jsou zdrojem potěšení. I ten nejslavnostnější obřad může poskytovat potěšení skrze podívanou, opakování známých schémat a dovednost účinkujících. Pantomimické tance s rytmickým hudebním doprovodem bývají často základními prostředky rituálu, stejně jako kostýmy a masky.
Je snad zřejmé, že mnohé z toho, co nalézáme v rituálu, se vyskytuje také v divadle. Kromě prvků už zmíněných patří k rituálu "herci" - předvádějící rity či příběhy - a ti, kteří vykonávají kontrolu nad představením ("režisérské" funkce, které v ritech často vykonávají zasvěcovatelé, starší kmene či kněží). Rituál i divadlo užívají také "hracího prostoru" a "hlediště", jejichž tvar, rozměr a organizace se mohou značně lišit od jedné společnosti či doby ke druhé.
Rituál a divadlo mohou používat mnoha stejných prvků, ale rozdíl mezi nimi nakonec závisí na jejich funkci. Představy o funkci určité události se mohou značně lišit podle toho, jaký vztah máme k této události a do jaké míry známe její konvence. Ve vlastním společenství snadno rozpoznáme rozdíl mezi církevním obřadem, divadelní událostí, sportovní hrou a politickým mítinkem, avšak člověk zcela neobeznámený s našimi kulturními konvencemi by je všecky mohl pokládat za bytostně divadelní, tak jako my bychom zase mohli za divadelní pokládat rituály některých afrických kmenů, jejichž náboženské a společenské konvence jsou nám zcela neznámé.
Patrně je pravda, že rituál jako autonomní aktivita divadlu předcházel, poněvadž je nepravděpodobné, že by nejstarší společenství jasně rozlišovala funkce svých aktivit. S rostoucí komplexností společenosti se činnosti specializovaly a funkční rozdíly nabývaly na zřetelnosti. Rozpoznání zvláštní funkce se zdá být nezbytnou podmínkou oddělení rituálu a divadla, ale kde povedeme dělící čáru, závisí především na naší představě o funkci konkrétní události nebo činnosti.

Jiné terie původu

Teorie rituálního původu je sice už dlouho nejrozšířenější, ale rozhodně to není jediný názor na to, jak divadlo vzniko. Jednou z navržených alternativ je vypravěčství. Podle této teorie je vyprávění a naslouchání příběhům jedním ze základních potěšení člověka. Připomínaná událost (lov, bitva či jiný svátek) je oživena mimetickým projevem vypravěče, jeho ztělesňováním a posléze tím, že každé role se chopí jiný herec. Podle příbuzné teorie se divadlo vyvíjí z primárně pantomimických, rytmických či gymnastických tanců nebo z napodobování zvířecích hlasů a zvuků. Tato teorie pokládá obdiv k dovednosti, virtuozitě a půvabu aktéra za podnět k tomu, že se podobné činnosti postupně rozvinou do úplného divadelního představení.
Badatelé nezkoumali jen možné předchůdce divadla, ale také teoretizovali nad motivy, které člověka k divadlu vedly. Proč se vůbec divadlo rozvíjelo a proč si ho lidé cenili, i když už přestalo plnit funkce rituálu? Nejvíce odpovědí se uchyluje k teoriím o lidské psýše a o základních lidských potřebách.
Jedna, kterou razil Aristotelés ve čtvrtém století před Kristem, vidí člověka jako tvora od přírody napodobujícího, kterého těší napodobovat lidi, věci i události a takové napodobování sledovat.
Jiná, rozvinutá ve dvacátém století, soudí, že člověk má dar fantazie, s jejíž pomocí se snaží přetvářet skutečnost do uspokojivějších forem, než s jakými se setkává ve všedním životě.
Fantazie či fikce (drama je jedna z jejích forem) tak člověku dovoluje objektivizovat svoje úzkosti a strachy, konfrontovat se s nimi a naplňovat své tužby alespoň fiktivně, ne-li fakticky.
Divadlo je pak nástrojem, pomocí něhož si lidé svět definují či vysvětlují, anebo z nepříjemné reality unikají. Avšak ani imitační instinkt, ani záliba ve fantazii nevedou ještě nezbytně k autonomnímu divadlu. K tomu je zapotřebí ještě dalšího vysvětlení. Jednou z nezbytných podmínek se zdá být poněkud distancovaný pohled na lidské problémy. Známkou jeho přítomnosti například je, když se objeví komediální přístup: je totiž

zapotřebí náležité distance k tomu, aby se odchylky od normy nahlížely spíš jako směšné než jako vážné ohrožení zájmů celé skupiny. Jinou známkou je rozvinutý estetický smysl. Některá raná společenství například přestala považovat jisté rity za podstatné pro své blaho a zanechala jich; podržela však jako součást své orální tradice mýty, které kolem ritů vznikly, a obdivovala je spíše pro jejich umělecké kvality než pro náboženskou užitečnost.
Dvě další podmínky jsou rovněž důležité: musí se vyskytovat lidé schopní organizovat performanční prvky do divadelních zážitků vysokého řádu i společnost schopná uznat hodnotu divadla jako autonomní aktivity.
Další perspektivu vtiskuje dějinám divadla pojem statické a dynamické společnosti. V každé společnosti jsou síly usilující zachovat status quo, a jiné, prosazující změnu. Obvykle je jedna tendence v určité společnosti nebo v určitém časovém úseku dominantní. Společnost také může být po nějaký čas dynamická a pak propadnout statičnosti. Společnosti nazývané primitivními jsou ty, které se staly statickými v rané fázi svého vývoje. Ale některé pokročilé společnosti, jako starověký Egypt či Japonsko v intervalu čtrnáctého až devatenáctého století, se po období dynamismu staly relativně statickými. Takové společnosti mají sklon ustanovovat a zvěčňovat ritualizované konvence, které pak po staletí nedoznají valných změn. Jiné společnosti, například západovropské, zdůrazňují pokrok a nahlížejí stasis jako výzvu k rozkladu a rozpadu. Jejich dramatické a performanční konvence jsou ve stálém pohybu.
Campbellova analýza rozdílnosti západního a východního myšlení tyto kontrastní poměry trochu osvětluje. Západní mýtus se zabývá převážně vztahem dvou typů bytostí - božských a lidských - a napětím mezi rolemi, které se jim připisují. Tyto role nejsou ustálené a v různých skupinách i v různých dobách se značně liší.
Někdy je hlavní důraz na svrchované moci jednoho nebo více božstev, která člověka odsuzuje k totální podřízenosti. To je v podstatě náboženský pohled. Jinde je primární akcent na schopnosti člověka spravovat si své záležitosti sám: humanistický pohled. Primitivní národy Blízkého východu a Egypta měly sklon zdůrazňovat náboženský pohled a svět nazírat jako podřízený božské vůli, vyzařující z jakési věčné a neměnné říše. Řekové jako první rozšířili úlohu člověka a nastolili základní napětí západního myšlení, v němž se lidem (někdy ve službách bohů, jindy však jednajícím zcela samostatně) připisuje hlavní podíl na jednání i jeho kontrole. Toto humanistické hledisko se od renesance značně rozšířilo a představa božského vměšování vůčihledě slábla. A tak se v západním myšlení svět nazírá především z hlediska člověka - jako místo konfliktu, změny a pokroku - s lidstvem jako základním činitelem dobra i zla.
Naproti tomu dominantní důraz ve východním myšlení uchovává základní dichotomii božského a lidského. Ve východních mýtech se lidé snaží překročit časové ohraničení a dosáhnout jednoty se záhadou bytí, v níž všecky rozdíly - včetně lidských a božských - pominou. I když na povrchu se může zdát, že všecko probíhá ve stálých bouřlivých změnách, je pod tímto zdánlivých pohybem harmonie tak úplná, že všechny pokusy vystihnout ji jsou marné.
Východní náhled vytváří takovou představu světa, v němž všechny povinnosti, role i možnosti jsou fixované; nevidí realitu jako sérii stálých změn (jako na Západě), ale jako ustálený stav bytí.
Toto bytí nemůže člověk ovlivnit; může pouze usilovat splynout s ním. V důsledku toho je podle tradičního východního myšlení všecka změna a pokrok pouhá iluze, zatímco v západním myšlení jsou nevyhnutelné.
Tyto rozdíly pomáhají vysvětlit, proč divadelní kultury Asie a Afriky v minulosti propadaly stagnaci a tradicionalismu, zatímco evropské a americké ovládala idea změny a pokroku, a proč také - v době, kdy elektronická média rozšiřují po celém světě představy velmi příbuzné - se někdejší rozdíly mezi Východem a Západem zmenšily. Tato kniha se zabývá především západní tradicí. Ale ještě než přistoupíme k této historii, bude užitečné stručně se poohlédnout po situaci v Egyptě a na Blízkém východě, o němž se obvykle soudí, že je kolébkou civilizace.

Starý Egypt a Blízký východ

Nedávný výzkum artefaktů z doby ledové ukázal, že lidé mohli provozovat rituály už před nějakými třiceti tisíci lety. O mnoho set let později (asi před dvaceti tisíci lety) začalo lidstvo po sobě zanechávat určitější doklady ve formě kreseb na stěnách jeskyní v Africe, Francii a ve Španělsku, které zřejmě ukazují rituály vztahující se k lovu. Naše interpretace těchto raných dokladů zůstává nicméně hypotetická, poněvadž nemáme dost informací, které by nám je objasnily. Obraz se trochu projasňuje, postoupíme-li do období, kdy si člověk začal osvojovat dovednosti a návyky, které umožnily civilizaci - domestikaci zvířat (zhruba do roku 9000 př. Kr.), pěstování obilí (7000 př. Kr.), vynález hrnčířství (6500 př. Kr.) - a kdy zanechal kočovného způsobu lovce a sběrače potravy a usadil se na místě jako chovatel dobytka a pěstitel potravy.

Nejstarší stálé osídlení bylo, jak se zdá, v části Blízkého východu nazývané Mezopotámie (dnešní Irák), přibližně kolem roku 8000 př. Kr. Doklady z té doby dosvědčují, že plodnostní rituály byly tehdy běžné. V období mezi 3500 a 3000 př. Kr. vyrostla v Mezopotámii i v Egyptě města a kolem roku 3000 si Egypt vytvořil výkonnou ústřední vládu. Po dva tisíce pět set let pak byly Egypt a Blízký východ největšími civilizačními centry. Vyvinuly se tam formy písma a postavily složité monumenty. Třebaže se Egypt a Blízký východ vyvíjely téměř současně, následující krátký přehled se bude nejprve věnovat Egyptu, který byl stabilnější než Blízký východ, v němž rozkvétaly a zanikaly rozmanité říše (sumerská, babylonská, chetitská, chaldejská, kanaánská a perská).
Archeologické objevy posledních let ukazují na to, že lidská bytost se poprvé vyvinula v Příčné propadlině východní Afriky. A tak možná byli nejstarší lidé stejně jako první vládcové Egypta černé pleti - poznatek, který se, jak soudí někteří badatelé, kvůli rasovým předsudkům málo zdůrazňuje . Většina informací používaných ve výzkumu starého Egypta pochází z hieroglyfů, z dekorací a artefaktů zachovaných ve velkých pyramidách, postavených jako hrobky faraonů, a v chrámech zasvěcených různým egyptským bohům. Mnohé tyto pozůstatky jsou v nějakém vztahu k egyptským mýtům o ročních a životních obdobích - narození, zralosti, smrti a znovuzrození. Tato schémata jsou zakotvena v příbězích bohů, kteří se střetávají v bitvách, jsou zabiti a vzkříšeni, a tyto příběhy o bozích se zase spojují s faraony, zástupci bohů na zemi. A tak, když jeden faraon zemřel, druhý zaujal jeho místo, tak jako jedno období následuje po druhém. Mýty obvykle demonstrují triumf kontinuity a řádu nad chaosem a rozvratem v božské stejně jako v lidské říši.
Egyptské mýty jsou předmětem úvah o performančních stránkách rituálů, s nimiž byly spjaty, samy však nepodávají žádné konkrétní informace o ritech. Badatelé se proto příkře rozcházejí v názoru na to, do jaké míry lze tyto texty pokládat za dramatické. Například v mnoha pyramidách se na stěnách objevují četné hieroglyfické výjevy zobrazující zkoušky, které musí podstoupit duch, než může zaujmout čestné místo v posmrtném světě. Přes padesát těchto dochovaných "textů z pyramid" se datuje mezi lety 2800 až 2400 př. Kr., ačkoli některé pasáže mohly být už tenkrát tradiční a mohly vzniknout o tisíc let dříve. Někteří badatelé tvrdí, že tyto texty jsou dramata, která hráli kněží v pravidelných intervalech, aby zajistili mír mrtvému faraonovi a předváděli kontinuitu života a moci. Tento názor se opírá především o občasný výskyt dialogu a náznak jednání.
Neexistuje však žádný jednoznačný důkaz, že byly určeny ke hraní zamýšleny, natož že hrány byly. Jiní, stejně věhlasní badatelé proto popírají, že se takové texty předváděly, a poukazují na to, že taková ne-dramatická díla jako eposy či bible rovněž obsahují dialogické pasáže a indikace jednání.
Jiné podobně diskutované texty se vztahují ke korunovaci faraonů.
Jeden z mála dochovaných fragmentů interpretují někteří badatelé jako řadu rituálních scén, jaké se prováděly v různých částech Egypta, když se nový vladař symbolicky ujímal vlády nad svou říší. V tomto textu je faraon spojen s Horem, jenž je jako panovník mytologickým nástupcem svého otce Usira.
Jiný text, někdy nazývaný Memfiské drama, byl snad hrán každý rok v první jarní den. Datuje se kolem roku 25O0 př. Kr. a vypráví o smrti a zmrtvýchvstání Usira a o korunovaci Hora. Někteří historici jej interpretují jako drama, ve kterém Hora, symbolizujícího oživeného ducha roku, ztělesňoval faraon.
Za nejdůležitější performanční událost považují mnozí badatelé takzvanou pašijovou hru z Abydu; titul, který tento text záměrně spojuje se středověkým evropským náboženským dramatem. Tato událost se zabývá smrtí a zmrtvýchvstáním boha Usira. V egyptském mýtu byl Usir, syn Geba (země) a Nuty (oblohy), jako vladař nástupcem svého otce a oženil se se svou sestrou Esetou. Jeho bratr Seteh, žárlivý na jeho moc, Usira zabil a části jeho těla rozházel po různých částech Egypta. Eset kusy těla nalezla a za pomoci Anupa, později šakalího boha balzamování, Usira oživila.
Usir, který nemohl zůstat na zemi, se poté, co jeho tělo bylo pohřbeno v Abydu, odebral do podsvětí, kde se stal soudcem duší zemřelých. Hor, Usirův syn, se utkal se Setehem a získal zpět říši jeho bratra. Takový byl nejuctívanější egyptský mýtus.
V Abydu, nejposvátnějším místě Egypta, se konal mezi léty 2500 a zhruba 55O před Kr. každoročně nějaký obřad vztahující se k Usirovi (ten, o němž se často hovoří jako o pašijové hře z Abydu). Přestože jeho historie byla tak dlouhá, nedochovala se žádná část textu. Všechno co o této tzv. pašijové hře z Abydu víme, vyvozujeme ze záznamu, který zanechal jistý Ichernofret, který se tohoto obřadu účastnil někdy mezi roky 1887 a 1849 př.
Kr. a který líčí, co v jeho průběhu dělal. Badatelé se však opět výrazně liší v interpretaci Ichernofretova záznamu. Někteří tvrdí, že hlavní události Usirova života byly předváděny velmi spektakulárně (že zahrnovaly bitvy, průvody a pohřební obřady) a že hlavní role ztělesňovali kněží, davové scény pak obecný lid.
Dokonce se domnívají, že každá část hry se konala na jiném místě a celek že trval snad několik týdnů či

měsíců. Podle nich to byla jedna z nejvýpravnějších dramatických podívaných vůbec. Jiní badatelé vehementně protestují proti označení této události jako "pašijové hry" a popírají, že by Usirův život či smrt byly zpodobovány. Vidí v této události rituál na památku zemřelých faraonů, z nichž každý byl symbolizován Usirem. Tvrdí, že základní premisou události bylo, že Usir je mrtev, a poté že rituál nabyl podoby královského pohřbu. Postačující informace k rozhodnutí tohoto sporu nejsou zatím dostupné.
Z doby kolem roku 2500 př. Kr. a mladší se kromě egyptských textů datují i další z oblasti Blízkého východu - sumerské, babylonské, chetitské, kanaánské atd., dokládající, že množství bohů, jež lidé z této oblasti uctívali, bylo obrovské. Texty se z valné části zabývají cyklem zrození, růstu, zralosti, smrti a zmrtvýchvstání. (Překlady a komentáře k vybraným blízkovýchodním a egyptským textům lze nalézt v knize Theodora Gastera Thespis, kde autor chce dokázat, že jde o plnohodnotná dramata.) Jak z tohoto stručného přehledu vyplývá, těžkosti výzkumu těchto raných let nespočívají v absenci důkazů, že existovaly četné performanční formy, jako spíše v rozhodnutí o jejich povaze.
Současné bohoslužby nám k představě o těchto starodávných rituálech moc nepomohou. V Egyptě a na Blízkém východě chrám obvykle platil za soukromé sídlo boha a neměl do něho přístup nikdo než lidé (kněží) určení - zpravidla panovníkem - k tomu, aby jednali jako sluhové boží. Tito kněží oblékali obraz boha, podávali mu potravu a zacházeli s ním, jako by to byl sám král, jenž byl často za boha nebo za pozemský projev boží existence pokládán. Po většinu roku měli tedy obyčejní lidé důležité rituály jen z druhé ruky, zprostředkované vladařem a jeho pomocníky - kněžími. Jen při několika málo příležitostech byl obraz boha každoročně vynesen z chrámu a nesen v průvodu po nějaké předepsané trase se zastávkami, na kterých se prováděly rituály za přítomnosti (a možná i za omezené spoluúčasti) obecného publika. Tak se většině lidí naskytl jen občasný pohled na pozemské i božské vládce. Je pravděpodobné, že tyto rity, ať prováděné v chrámu nebo před ním, byly pečlivě vypracované, výpravné a přesné, poněvadž jinak by ani nemohly obstát. Takové obřady potvrzovaly a utvrzovaly stávající řád. Jejich funkce byla spíše náboženská, společenská a politická než divadelní.
Vnucuje se otázka vlivu Egypta a Blízkého východu na Řecko, které se obvykle pokládá za kolébku západního divadla. Styky mezi civilizacemi východního středomoří byly stálé a Řekové sami se cítili zavázáni Egypťanům, Foiničanům (od nichž převzali abecedu) a jiným národům. Řecký historik Hérodotos (asi 484-425 př. Kr.), který navštívil Egypt kolem roku 450, tam zaznamenal dvě performance, a podotkl, že Dionýsos, na jehož počest byly pořádány hry v Řecku, je jinou verzí Usíra. Avšak většina historiků od počátku devatenáctého století vliv Egypta a Blízkého východu na Řecko minimalizovala. Někteří současní historici vytýkají těmto pokusům bagatelizovat africký a maloasijský vliv na řeckou civilizaci, že jsou motivovány rasismem a antisemitismem. Snah udržet nadřazenost evropské kultury nad ostatními se podle nich projevovala mj. tím, že se popírá její poplatnost národům, na které se v devatenáctém století hledělo jako na méněcenné; proto se jako původce hodnot a institucí považovaných za znaky evropské tradice traktovalo Řecko.
Ačkoli vliv Egypta na Řecko byl zřejmě značný, v jejich performanční tradici je jeden důležitý rozdíl. Egypťané si udrželi vysokou civilizační úroveň po dobu zhruba tří tisíc let (období delší než to, které nás dělí od počátků řeckého dramatu), ale nikdy divadelně nepokročili za ritualizované performance a každoročně, po celá staletí opakovali tytéž obřady. Jejich společnost byla relativně statická a odporovala změně, která by mohla vést k autonomnímu divadlu, kdežto Řekové pokročili dál a rozvinuli divadlo, které každý rok uvádělo nové hry. A tak navzdory tomu, čeho dosáhli Egypťané, to bylo Řecko, které udělalo rozhodující krok k autonomnímu divadlu.

Pohled do divadelních dějin

Jeden z prvních problémů historika je dochovaný a dostupný objem informací o předmětu studia. Čím více je od něho vzdálen, tím skrovnější bývají doklady. Není to však jen ničivý účinek času, který způsobuje nedostatek informací. Může být obtížné nalézt materiál i k situacím tak nedávným jako před padesáti či před sto lety prostě proto, že je nikdo nepovažoval za tak důležité, aby mu stály za záznam. Ve většině minulých epoch se systematicky pořizovaly záznamy jen o takových věcech, které oficiálně uznávaly státní a církevní autority. Proto se dovídáme mnohem víc o panovnících, válkách, o politických a náboženských sporech a podobně než o životě obyčejných lidí, o činnosti a přínosu žen a etnických menšin či o lidové kultuře (o zábavě prostých lidí, na rozdíl od "vysokého" umění favorizovaného vládci či kulturní elitou). A tak sám druh věcí, které společnost považovala za hodné záznamu, hodně vypovídá o jejích hodnotách. I monumentální stavby, které společnost postavila, ukazují na její hodnotové priority, ať už to jsou egyptské pyramidy, řecké

chrámy, evropské středověké katedrály, renesanční paláce, nebo vládní budovy devatenáctého století a mrakodrapy úřadů ve století dvacátém. A rozdíly v typu monumentální architektury v různých obdobích nám naznačují, jak se tyto priority mění.
I když se informace dochovala, musí být interpretována. Ačkoli se historici obvykle zaklínají svou objektivitou, vnášejí nezbytně do svého díla soustavu názorů a představ - to jest ideologii - která je ovlivňuje natolik, že některé části dochovaných dokladů budou pokládat za významné a jiné za podružné. Interpretují tedy události z jistého hlediska, i když se snaží být nezaujatí. Proto může leccos odhalit, položíme-li si u historických pojednání otázku, jaké představy či ideologické postoje formovaly interpretaci dokladového materiálu, jehož autor použil.
Identifikace autorova postoje neznamená nezbytně zpochybnění jeho interpretace, ale pomáhá pochopit, že to je pouze jedna z možností, jaké se při zpracování materiálů mohou z různých perspektiv vynořit.
Martin Bernal obšírně dokazoval, že přínos Egypta, černé Afriky a Blízkého východu evropské kultuře byl následkem dobového rasového postoje v průběhu devatenáctého století zkreslen. Jedna krátká ukázka:

Paradigma ras, které byly vrozenými schopnostmi fyzickými i duchovními bytostně nerovné, se aplikovalo ve všech humanitních vědách, zvláště však v historii ... Aby byla civilizace tvořivá, musela být "rasově čistá". A tak bylo čím dále tím méně přípustné, aby Řecko - na které romantici hleděli nejen jako na ideál Evropy, ale i jako na její čisté dětství - bylo směsicí domácích Evropanů a afrických a semitských kolonizátorů.

(Martin Bernal, Black Athena; the Afroasiatic Roots of Classical Civilization, vol. I., London, Free Association Books, 1987, 29.

Jednu z obtíží, s níž se střetává dnešní historik při práci s egyptskými texty, lze ukázat na Ichernofretově zápisu jeho účasti na obřadech v Abydu. (Pomlčky naznačují mezery v dochovaném egyptském textu.)

Slavil jsem "Vycházení" Veuaeuta, když se vydal na obranu svého otce. Zahnal jsem nepřítele od posvátné bárky. Porazil jsem nepřátele Usirovy. Slavil jsem "Velké vycházení" a šel jsem Bohu v patách. Plavil jsem se na božské lodi Thovtově na --. Opatřil jsem bárku [zvanou] "Zářící v pravdě" Pána Abydu místem pro modlitbu. Oblékl jsem mu jeho královský oděv, když se vydal do -
Pekeru. Razil jsem Bohovi cestu k jeho hrobce v Pekeru. Bojoval jsem za Vennefera v "Den velkého střetu" a pobil jsem všechny jeho nepřátele na pláních Nedejet. Dopravil jsem ho na bárku zvaná "Veliká", nesoucí jeho krásu. Potěšil jsem srdce Východu -jsem jásot na Západě. Když spatřili krásu posvátné bárky, jak přistála v Abydu, odnesli [Usira, představitele Západních (tzn. zemřelých, pohřbených v Západní říši mrtvých); Pána] Abydu do jeho paláce, a já jsem následoval Boha do jeho příbytku, abych posloužil jeho --, když usedl na svůj stolec. Rozvázal jsem uzel uprostřed jeho sloužících, mezi jeho dvořany.

In: James Henry Breasted, Ancient Records of Egypt, vol. I, University of Chicago Press 1906, 3OO. - Za pomoc při českém překladu vděčím prof. Miroslavu Vernerovi. (Poznámka překladatele.)

V posledních letech se teoretikové pokusili formulovat sjednocující teorii, která by zahrnovala všechny typy performance:

Performance je inkluzivní pojem. Divadlo je pouze jedna zauzlina v kontinuu, které sahá od živočišné ritualizace (lidskou nevyjímaje) přes performance v denním životě - jako jsou pozdravy, výlevy citu, rodinné scény, profesionální role apod. - přes hry, sportovní zápasy, divadlo, tanec, obřady a performance velkého rozsahu [s. XIII] ... Nazveme-li konkrétní performanci "rituálem" či "divadlem", záleží hlavně na kontextu a funkci.
Performance se nazývá divadlem či rituálem podle toho, kde, kým a za jakých okolností je předváděna. Je-li záměrem performance přeměna - to jest je-li účelová - je performance rituálem....
Žádná performance není čistá účelovost ani čistá "zábava". Věc je komplikovaná, poněvadž na konkrétní

performance lze hledět z různé pozice a změna perspektivy mění klasifikaci [12O].

Richard Schechner, Performance Theory, New York, Routledge, 1988.

2
Divadlo a drama v antickém Řecku

V době, kdy civilizace na Blízkém východě a v Egyptě dosáhly svého vrcholu, v sousedních oblastech jiné teprve dozrávaly. Pro náš výklad jsou nejdůležitější egejští předchůdci Řeků.
K rozkvětu minojské kultury na ostrově Kréta došlo zhruba v letech 2500-1400 před Kristem. Když byla zničena zemětřesením či požárem (katastrofou, kterou si stále ještě nedovedeme vysvětlit), přesunulo se centrum zájmu na řeckou pevninu, zvláště do Mykén, kde kvetla pozdní heladská kultura zhruba v letech 1600-1100 př. Kr. Dalším velkým centrem byla Trója, město v Malé Asii poblíž vstupu do Helespontu; civilizace zničená Řeky za trójské války, pravděpodobně ve třináctém století před Kristem.
Krátce poté začala upadat mykénská civilizace. Tyto rané egejské civilizace jen velmi málo přímo souvisejí s vývojem divadla, ale nepřímý vliv měly obrovský, protože jejich bohové a héroové poskytli materiál pro Homérovu Íliadu a Odysseiu (8. stol. před Kristem) a pro většinu řecké dramatiky. A tak jsou tyto civilizace v mnohém ohledu zdrojem západní literatury.
Řecká civilizace, která pak vytvořila první velkou divadelní éru, se formovala mezi osmým a šestým stoletím. Hlavní politickou jednotkou se stala polis (čili městský stát, složený z města a přilehlého venkova). Nejdůležitější městské státy byly Attika (Athény), Sparta, Korint, Théby, Megara a Argos; další však byly na pobřeží Malé Asie a na egejských ostrovech. Po roce 750 př.
Kr. byly založeny četné kolonie od asijského pobřeží Černého moře až po pobřeží Afriky, dnešního Španělska a Francie; nejdůležitější však byly kolonie na Sicílii a v jižní Itálii (Magna Graecia). Všichni tamní Řekové uznávali svou spřízněnost, ale trvali také na rozdílech, založených především na odlišném dialektu. Základní rozdíly byly mezi Dóry (jejichž hlavními městy byla Sparta a Korint) a Ióny (reprezentovanými Athénami a maloasijskými městy). Jejich soupeření o nadvládu vedlo k vytváření svazků, ke vzájemným válkám nebo k válkám s neřeckými státy.
Na počátku panovali v městských státech králové, ale v osmém století před Kristem získala značnou moc šlechta. Ctižádostivější šlechtici si brzy uvědomili, že by mohli získat větší podporu, když obchodníkům a rolníkům slíbí více práv, než kolik měli dosud. Takovými prostředky získala v letech 650-500 př. Kr. kontrolu ve státě řada "tyranů". Mnozí z těchto tyranů se zasazovali o zlepšení sociálních podmínek a o podporu umění.
Například Peisistratos, který vládl v Athénách v letech 560-510, přerozdělil půdu, podporoval zemědělství a zahraniční obchod, z Athén udělal největší umělecké centrum a zřídil nebo rozšířil četné slavnosti (včetně Městských Dionýsií, které se staly hlavním domovem dramatu). Koncem šestého století však byli Řekové z tyranů už unaveni a našli si způsob, jak jim zabránit v uchopení moci. Athénské řešení vedlo k založení první demokracie (kolem 508 př. Kr.).
Třebaže kolem roku 500 př. Kr. byly Athény kulturním centrem Řecka, hlavní silou byla Sparta jakožto hlava aliance zahrnující většinu městských států, včetně Athén. Válka s Persií však toto uspořádání změnila. Počátkem pátého století se Persie, tenkrát už nejrozsáhlejší říše světa, pokusila proniknout do Evropy. Roku 490 porazili Řekové Peršany u Marathónu a v letech 480-479
zasadili Athéňané Peršanům smrtelnou ránu, když jim zničili loďstvo. Roku 477 se Sparta vzhledem ke komplikované situaci doma stáhla z tohoto konfliktu (který pak pokračoval ještě řadu let, když řecká města v Malé Asii povstala proti Persii). Athény se díky tomu rychle staly rozhodující silou v celém Středomoří, kde výměnou za ochranu vymáhaly poplatky a zvláštní práva, což jim přineslo značné bohatství a moc. Na sklonku pátého století Athény vlastně ovládaly celou říši. Za vlády Periklovy (asi 460 - 430
př. Kr.) byly v Athénách postaveny četné chrámy a veřejné budovy, mimo jiné Parthenón a části Dionýsova divadla. Politická moc Athén byla zlomena roku 404, kdy byly poraženy v peloponéské válce, avšak v průběhu pátého století měly politicky i umělecky výsadní postavení.
Umělecký výraz v pátém století bezpochyby silně ovlivňovala důvěra Athén ve vlastní sílu a cenu. Stejně důležitý však byl řecký pohled na lidi i na bohy: nazírání ne vždycky jednolité, poněvadž utvářené z různých prvků (odvozených tu z ranější heladské civilizace, tu z doby novější, a jindy původem z Egypta a z Blízkého východu). Řekové pohlíželi na svoje bohy z větší části jako na lidi. Zeus předsedal řadě dalších božstev, stejně nevypočitatelných jako jejich lidské protějšky. Pokud lidé bohům podkuřovali obětmi a modlitbami, mohli se dočkat jejich pomoci, ale stejně dobře se mohli bohové i urazit a chovat k lidem zášť. Kromě toho se často velmi různili, a zatímco jedni bohové určité lidi či počínání podporovali, druzí se jim protivili. A ke všemu ještě ani bohové nebyli imunní vůči osudu, jenž se skrýval za každým řeckým

pomyšlením a znejisťoval veškerou existenci, božskou i lidskou.
Snad nejpodstatnějším rysem řecké kultury - na rozdíl od všech, které ji předcházely - byl její lidský zřetel. Řekové si systematicky kladli takřka všecky závažné otázky, včetně těch, jež se týkaly podstaty bohů i vesmíru, hledali na ně odpověď a jejich skepse k vlastním mýtům postupně narůstala. Před koncem pátého století př. Kr. Prótagorás prohlásil: "Člověk je mírou všech věcí."
Třebaže Řekové uznávali nevypočitatelnost osudu, nikdy nevytyčili lidskému poznání nějaké meze; jejich myšlení tak charakterizuje napětí mezi vírou v racionalitu člověka a uznáním nepředvídatelnosti. O jejich víře v člověka hodně vypovídá to, že založili demokracii, i když ani v ní nebyli zcela důslední, poněvadž neváhali zotročovat jiné anebo přísně omezovat úlohu žen. Všeobecně vzato, člověk zaujímal v řeckém myšlení velmi významné místo, ale jeho štěstí stále ještě záviselo na konjunkci lidských a nadlidských sil, a když obě byly v souladu, život mohl probíhat v pokoji a míru; příměří bylo však vždycky křehké a mohlo být zrušeno bez výstrahy. Takový postoj byl příznivý dramatu, jež se soustřeďuje na lidské zápasy, přitom však takovému, v němž nadpřirozený prvek je pořád silný.

Původ tragédie

Záznamy týkající se počátků divadla a dramatu jsou - jako ve všech formujících se společnostech - i v Řecku skrovné. Řekové si osvojili písmo někdy po roce 700 př. Kr.; abecedu si vypůjčili od svých blízkovýchodních foinických sousedů a upravili ji pro své potřeby . Počet písemných záznamů poté rostl, ale záznamy týkající se performanční aktivity byly nadále řídké, dokud athénská vláda divadlo neoficializovala a finančně nepodporovala.
Toto spojení státu a divadla začalo roku 534 př. Kr., kdy Athény institucionalizovaly soutěž o nejlepší tragédii v rámci Městských Dionýsií, velkých náboženských slavností.
I když tradice přisuzuje vynález dramatu Thespidovi (vítězovi první soutěže roku 534), některé antické prameny ho kladou až na šestnácté místo v linii tragických básníků. Tento rozpor je pravděpodobně důsledkem nepřesnosti původního významu tragédie (doslova "kozlí písně"), termínu, o němž se nyní soudí, že se datuje z doby, kdy sbor tančil o cenu, kterou byl kozel, anebo kolem kozla, jenž byl poté obětován. Bohužel žádná teorie o původu pojmu tragédie (a jsou četné) neskýtá významnější vodítka k tomu, jak vlastně dramatický žánr, jejž nazýváme tragédií, vznikl.
V nejstarším dochovaném popisu vzniku řeckého dramatu - v jedné kapitole Aristotelovy Poetiky (asi mezi 335-323 př. Kr.) - stojí, že tragédie vznikla z improvizací těch, kteří uváděli dithyramb.
Může být proto užitečné podívat se na historii dithyrambického žánru, hymnu zpívaného a tančeného na počest Dionýsa, řeckého boha vína a plodnosti. Původně asi dithyramb obsahoval malý improvizovaný příběh (zpívaný náčelníkem sboru) a tradiční refrén (zpívaný sborem). V literární kompozici jej transformoval Aríón (asi 625-585 př. Kr.), údajně první, kdo dithyramby na stanovené historické náměty (písemně) zaznamenal a opatřil názvy. Aríón se někdy spojuje se začátky tragédie, protože jeho účinkujícím se říkalo tragoidoi a jejich písním tragikon drama. Konečně, Aríón žil v Korintu, významném centru dórských Řeků, které si později přisvojovalo vynález tragédie. I když je tento nárok, pokud jde o dramatický žánr, neoprávněný, Dórové vskutku dovedli k vysokému stupni vývoje jisté prvky, jimiž se později vyznačovala dramatická tragédie - lyrickou poezii, sborový zpěv a tanec a mytologické náměty. To, že Dórové považovali Aríónovy skladby za tragédie, pravděpodobně vysvětluje, proč někteří antičtí autoři umístili Thespida až na tak vzdálené místo v pořadí tragických dramatiků.
Jakým způsobem se dospělo od dithyrambické improvizace k tragédii či jak dlouho to trvalo, není jasné; rozhodující krok se však dnes obvykle připisuje Thespidovi. Součástí jeho inovace asi bylo, že přidal prolog a verše (deklamované hercem ztělesňujícím postavy) k tomu, co dříve celé bylo vyprávění, které zpíval a tančil sbor a jeho náčelník. K této změně nedošlo rozšířením role náčelníka sboru (řec. koryfaios), neboť ten svou původní funkci plní i po zavedení herce (hypokrités, neboli "odpovídač").
O Thespidovi není prakticky nic známo. Je možné, že už roku 560
hrál v Ikárii, části Attiky. Horatius, který psal o pět set let později, prohlašuje, že Thespis kočoval s károu. Je-li to pravda, pak Thespis pravděpodobně hrál i v jiných řeckých městech, nejen v Athénách.
Ne všichni badatelé jsou přesvědčeni, že řecké drama vzniklo z dithyrambu. Alternativní teorie jsou příliš četné, než aby bylo možno je tady shrnout. Podle jedné z nich se drama vyvinulo z rituálů konaných na hrobkách hrdinů a téměř všecky líčí, jak drama postupně vznikalo z toho či onoho rituálu. Zcela odlišnou představu má Gerald Else: razí teorii, že drama bylo spíš náhlý než postupný výtvor. Podle něho po nějaký čas před rokem 534
účinkovali na náboženských slavnostech přednašeči (neboli rapsódi), kteří deklamovali pasáže z eposů, jako je Ílias či Odysseia. Kromě toho, athénští básníci (zvláště Solón) psali verše, ve kterých byly znázorňovány

postavy. Else předpokládá, že Thespis pak roku 534 pouze spojil tyto prvky sborem a vytvořil primitivní drama, které se mohlo plně rozvinout, až když Aischylos přidal druhého herce (kolem roku 500 př. Kr.) a umožnil tak na jevišti viditelný konflikt. Else více méně obrací dithyrambickou teorii naruby, poněvadž zastává názor, že individuální účinkující (rapsód) spíše svoje dílo spojil s chórem, než aby se z chóru vynořil. Všechny tyto teorie však nutně zůstávají hypotetické, poněvadž neexistují důkazy, které by některou z nich podložily. Ať už byl původ dramatu jakýkoli, rozhodující krok byl k němu učiněn roku 534 př. Kr., kdy se mu dostalo oficiálního uznání. V té době bylo drama také spjato s Dionýsem a tento svazek pokračoval dál, protože nadále se všecky státem subvencované dramatické produkce odehrávaly na slavnostech pořádaných na počest tohoto boha.

Městské Dionýsie v šestém století

Dionýsův kult pochází pravděpodobně z Blízkého východu a později, snad už ve třináctém století př. Kr., byl importován do Řecka.
Pro svůj extatický ráz se zpočátku setkal se značným odporem: jeho oslavy často zahrnovaly intoxikaci, sexuální orgie, i rozsápání a pojídání obětí (včetně lidských). Přes tento odpor byl však přijat po celém Řecku. Na některých místech nahradil Dionýsos jiná božstva, jejichž atributy byly pak připsány jemu. Orgiastický ráz dionýských ritů se postupně vytrácel, až v šestém století zmizel docela.
Podle mýtu byl Dionýsos synem Dia, největšího z řeckých bohů, a smrtelnice Semelé. Byl vychován satyry (kteří jsou s ním často v dithyrambu, dramatu i výtvarném umění spojováni), zabit, rozsápán a vzkříšen. Jakožto bůh byl spojován s plodností, vínem a s bujnými radovánkami; události z jeho životopisu jej spojují s přírodními mocnostmi vyskytujícími se v jiných náboženstvích, to jest s cyklem ročních období a opakovaným cyklem zrození, dospělosti, smrti a znovuzrození. Uctívatelé Dionýsa usilovali prostřednictvím svých ritů o mystickou jednotu s primárním tvůrčím impulsem. V praktičtější rovině se snažili posílit plodnost: zaručit návrat jara, plodnost člověka i půdy a hojnou úrodu. Rity měly také zažehnat zlé mocnosti.
Řekové uctívali každé svoje božstvo na jedné či několika každoročních slavnostech. V Attice, jejímž hlavním městem byly Athény, se na Dionýsovu počest pořádaly každý rok čtyři slavnosti, a na jedné z nich - na Městských Dionýsiích - bylo právě poprvé uvedeno drama. I když Městské Dionýsie byly ze čtyř zavedených slavností poslední, rychle se staly nejdůležitějšími poté, co byly reorganizovány roku 534, v roce, kdy se konal první agón tragiků.
Čas od času se události vytvářející Městské Dionýsie změnily, tak aby odpovídaly změně poměrů. Kolem roku 508 se zformovala athénská demokracie a aby se zlomila loajalita vůči rodu, která byla v minulosti zdrojem rozbrojů, bylo všecko obyvatelstvo Attiky rozděleno do deseti územních kmenů. Je možné, že právě z potřeby podnítit věrnost k nově zřízeným kmenům byla přibližně v téže době v rámci Městských Dionýsií ustavena nová soutěž: v přednesu dithyrambů. Nadále každý kmen provedl v soutěži s ostatními devíti dva dithyramby ročně, jeden s dospělými, druhý s chlapci. Kolem roku 501 obohatila Městské Dionýsie soutěž v satyrských hrách a poté se od dramatiků očekávalo, že se soutěže zúčastní třemi tragédiemi a jednou hrou satyrskou. Kolem roku 500 se tak Městské Dionýsie staly dost komplexní záležitostí.
Kromě Thespida známe jen tři další dramatiky šestého století; jsou to Choirilos, Pratinas a Frýnichos. Choirilos, který začal soutěžit někdy v letech 523-520 a pokračoval až do pátého století, údajně napsal jedno sto šedesát her, zvítězil ve třinácti soutěžích a zavedl blíže neurčené novinky v kostýmu a v masce. Pratinas, který napsal asi padesát dramat, byl zvláště známý pro svoje satyrské hry, žánr, jehož je podle některých původcem. Frýnichovi (působil v letech 511-476), prvnímu autorovi, o němž je známo, že zpracovával současná témata, se také přičítá, že zavedl do dramatu ženské postavy. Byl znám krásou své sborové lyriky a vynalézavostí ve sborovém tanci.
Ze šestého století se žádné drama nedochovalo. Útržky informací, které máme k dispozici, jenom naznačují, že se v té době běžně experimentovalo s dramatickými žánry a konvencemi, že lyrický a sborový prvek dominoval a že byl vysoce rozvinut, že všecky postavy hrál jediný herec (který používal k převleku do rolí kostýmů a masek) a že náměty se převážně čerpaly z nedávné historie.

Tragédie v pátém století

Naše znalost řecké tragédie je téměř výlučně založena na díle tří dramatiků pátého století: Aischyla, Sofokla a Euripida.
Historikové obvykle předpokládají, že dochované hry jsou reprezentativní, ale snad bude vhodné si připomenout, že z více než jednoho tisíce her, které vytvořili četní autoři v letech 500 až 400 př. Kr., se dochovalo pouze jedenatřicet tragédií od tří autorů. Dochované hry vykazují řadu

shodných strukturálních rysů.
Většina tragédií začíná prologem, jenž poskytuje informace o událostech, které se odehrály před započetím hry. Následuje parodos čili vstup sboru; nemá-li hra prolog, otevírá ji parodos.
Parodoi dochovaných her se liší délkou, která kolísá od dvaceti do dvou set veršů; uvádějí sbor, jsou expozicí a nastolují patřičnou atmosféru. Následující série epizod (epeisodia), jejichž počet kolísá od tří do šesti a které jsou odděleny sborovými písněmi (stasima), rozvíjí základní děj. Exodus, čili závěrečná scéna, zahrnuje odchod všech postav a sboru.
"Zauzlení" těchto her je pozdní - to jest, příběh se začíná rozvíjet těsně před svým vyvrcholením a jen tato jeho poslední část je dramatizována. Proto je zapotřebí obšírně exponovat starší události. Většina tragédií, ale ne všechny (například Sofoklův Aiás) umisťuje scény smrti a fyzického násilí za scénu; toto řešení zaměstnává značný počet poslů, referujících o tom, co se událo jinde. Ve většině her je čas děje kontinuální, jsou však i významné výjimky (jako v Aischylově Agamemnónovi). Podobně většina tragédií se odehrává na jediném místě, ale některá díla (mimo jiné Aischylovy Eumenidy) z tohoto modelu opět vybočují.
Všechny dochované řecké tragédie vycházejí z mýtu nebo z historie. Každý autor měl však svobodu příběhy měnit nebo si vymýšlet motivaci (která v mýtu často chybí) děje a postav. A tak, i když autoři třeba začali se stejným základním příběhem, skončili se zcela odlišnou interpretací. Agathón, který tvořil koncem pátého století, byl první, kdo si tragické příběhy vymýšlel, ale jeho příklad patrně nenalezl následovníky a žádná jeho hra se nedochovala.
Řečtí autoři velmi hospodařili s počtem událostí i charakterových rysů; dávali přednost několika výrazným tahům štětce před množstvím detailů. Fyzickým a sociologickým stránkám charakterizace, věnovali malou pozornost a namísto nich se soustředili na psychologické a etické atributy svých postav.
Nejstarší dochované řecké hry jsou od Aischyla (asi 523-456 př.
Kr.), který začal soutěžit na Městských Dionýsiích kolem roku 499
př. Kr. Ačkoli máme zprávy asi o osmdesáti jeho hrách, dochovalo se jich jen sedm: Peršané (Persai 472), Sedm proti Thébám (Hepta epi Thébas 467), trilogie Oresteia (458, jednotlivé části:
Agamemnón, Oběť na hrobě - Choéforoi a Usmířené Lítice -
Eumenides), Prosebnice (Hiketides) a Upoutaný Prométheus (Prométheus desmótés (přesná data neznáma, pravděpodobně však po roce 468). Největší inovace, připisovaná Aischylovi, je zavedení druhého herce. Obyčejně se předpokládá, že k tomu došlo počátkem jeho kariéry, ale přesné datum nelze určit. Asi po roce 468, kdy Sofoklés údajně zavedl třetího herce, využíval Aischylos i toho.
Většina badatelů soudí, že všecky dochované Aischylovy hry s výjimkou Peršanů byly částmi trilogie (trojice her spojených jednotným příběhem či tématem). Že často potřeboval tři hry na zvládnutí své tragické ideje, ukazuje na jeho zájmy i metodu.
Například Oresteia, jediná dochovaná řecká trilogie, se obvykle interpretuje tak, že předvádí vývoj představ o spravedlnosti, podle níž neosobní síla státu posléze vytlačí osobní mstu, která až do závěrečné hry vytváří nekonečný řetěz soukromé viny a trestu. Smíření konfliktních nároků všeobjímajícím principem dovoluje Aischylovi rozřešit děj šťastně. Toto schéma (vyhrocování jednoho principu proti druhému a pak jejich smíření nějakým obecnějším principem) zdá se charakterizovat většinu jeho děl a naznačovat, že Aischyla zajímaly filozofické problémy zcela odlišné od těch, jimiž se zabývali Sofoklés a Euripidés.
Protože Aischylovy postavy ztělesňují kosmické konflikty, říká se o nich někdy, že jsou nadlidské. Obvykle mají jen něco málo rysů, ty však jsou ostře řezané, mohutné a v dokonalém souladu s dějem.
Třebaže Aischylos je bytostně filozofický a náboženský dramatik, je z řeckých tragických básníků také nejdivadelnější, poněvadž klade velké nároky na divadelní potenciál. Jeho hry si často žádají podívanou monumentálních rozměrů: druhé sbory a četné sloužící, vozy tažené koňmi, pitoreskní a někdy děsivé mytologické postavy apod. Hojně také užívá vizuální symboliky, neobvyklých tanců sboru a nákladných kostýmů. Byl-li Aischylos ve své dramatické technice trochu primitivní, grandióznost jeho představ byla zřídka překonána.
Sofoklovi (asi 496-406 př. Kr.) se přičítá více než 120 her, dochovalo se jich však pouze sedm: Aiás (asi 450 až 440), Antigona (Antigoné, kolem 441), Oidipus král (Oidipús tyrannos, asi 430-425), Élektra (asi 418-410), Trachíňanky (Trachiniai, asi
413), Filoktétés (409) a Oidipus na Kolóně (Oidipús hó epi Kolonó, 406). Rovněž se dochovala podstatná část jednoho jeho satyrského dramatu, Slídiči (Ichneutai). Sofoklés vyhrál dvacet čtyři soutěže, první roku 468, kdy porazil Aischyla, a nikdy neskončil hůř než jako druhý. Přičítá se mu, že zavedl třetího herce, stanovil počet členů sboru na patnáct a poprvé použil malované dekorace.
V porovnání s Aischylem položil Sofoklés větší důraz na individuální charakter a omezil úlohu sboru. Jeho postavy jsou komplexní a psychologicky dobře motivované. Protagonisté jsou vznešení, ne však bezchybní, a obvykle jsou vystaveni strašlivé krizi vedoucí k utrpení a sebepoznání, zahrnujícímu zjištění, že za

událostmi se rýsuje zákon vyšší, než je zákon lidský.
Dramatickou strukturu zvládá Sofoklés nejobratněji z řeckých dramatiků; jeho Oidipus král platí za nejdokonalejší řeckou tragédii. Expozice je v jeho hrách pečlivě motivovaná, napětí graduje k vyvrcholení, děj je jasný a přísně logický. Jeho poezie je předmětem obecného obdivu pro svou krásu a jas. Nepracuje se žádnými složitými vizuálními efekty a účin se téměř výhradně odvozuje od samotné síly dramatického jednání.
Euripidés (asi 480-406 př. Kr.) napsal asi devadesát her, z nichž osmnáct se dochovalo: Alkéstis (438), Médeia (431), Hippolytos (428), Hérakleovci (Hérakleidai, asi 430), Andromaché (kolem 426), Élektra (kolem 426), Hekabé (kolem 424), Šílený Héraklés (Héraklés mainomenos, kolem 417), Prosebnice (Hiketides, kolem 422), Ión (kolem 410), Trójanky (Tróades, 415), Ifigenie v Tauridě (Ifigeneia hé en Taurois, kolem 414) , Helena (412), Foiníčanky (Foinissai, kolem 409), Orestés (408), Bakchantky (Bakchai, 405), Ifigenie v Aulidě (Ifigeneia hé en Aulidi, 405 - obě poslední provedeny po Euripidově smrti) a satyrské drama Kyklóps (datum neznámé). Poměrně vysoký počet dochovaných her se vysvětluje Euripidovou obrovskou popularitou v pozdějších dobách, ačkoli za svého života nebyl tak vysoce ceněn.
Jsou nejméně dva důvody, proč Euripidovi nebyli jeho současníci nakloněni. Za prvé, často přicházel s náměty, o nichž se soudilo, že jsou pro jeviště nevhodné, a zpochybňoval tradiční hodnoty.
Použití námětů Faidřiny lásky k nevlastnímu synovi, Médeiny vraždy dětí a lásky Pasifae k býkovi bylo odsouzeno jako nenormální, a jeho realismus v psychologické motivaci byl často považován za málo vznešený pro tragédii. Euripidovy postavy často zpochybňovaly božský smysl pro spravedlnost, poněvadž se zdálo, že od bohů pochází stejně často utrpení jako štěstí. Euripidés občas naznačoval, že světem vládne náhoda a že lidem leží morální hodnoty na srdci víc než bohům - aspoň podle toho, jak se chovají v mýtech.
Za druhé, Euripidova dramatická metoda nebyla vždycky jasná. Smysl jeho dramatického děje bývá někdy temný, protože není pravidlem, aby svoje základní téma uchopil rovnou.
Euripidova technika, vyrůstajícího z jeho tematického zájmu, se zdá v porovnání se Sofoklovou často nepřiměřená. Například mnohé jeho hry začínají monologickým prologem, který nepokrytě shrnuje minulé události; epizody nejsou v kauzálním vztahu a některé mohou připadat nadbytečné; promluvy často připomínají řečnická cvičení; sborové pasáže bývají jen ve volném vztahu k dramatickému ději; a k rozřešení konfliktu a předpovědi budoucnosti často poslouží bohové. Proto byl Euripidés pokládán za nebezpečného, pokud jde o ideje, a za umělecky druhořadého, pokud jde o dramatickou techniku. Při bližším prozkoumání Euripidovy techniky se však ukazuje, že tyto rysy jsou vyváženy realistickými prvky charakterizace, dialogu i kostýmování.
U Euripida začíná řada dramatických postupů, které se plněji rozvinuly ve čtvrtém století. Náměty hledal často v podružných mýtech nebo závažným způsobem pozměňoval velké mýty. Taková díla jako Ión, Helena či Ifigenie v Tauridě, přesahující do tragikomedie a melodramatu, se často citují na doklad toho, že řecká tragédie z konce pátého století už ztratila na závažnosti a upřednostňovala intriku a překvapivé zvraty. S růstem Euripidovy popularity v následujících stoletích byly často napodobovány právě sentimentální a melodramatické aspekty jeho díla.

Satyrské drama Tragický básník pátého století musel také zvládnout jeden druh komického výrazu, poněvadž se od něho žádalo, aby soutěž v rámci Městských Dionýsií obeslal i satyrským dramatem. Původ satyrského dramatu je nejasný, podobně jako je tomu u tragédie . Někteří historici tvrdí, že to byl historicky první dramatický žánr a že jak tragédie, tak komedie z něho vznikly. Většina důkazů však vedla k tomu, že bylo první autorství tohoto žánru připisováno Pratinovi (asi 540 - asi 470 př. Kr.).
Ze stovek satyrských dramat se v úplnosti dochovalo jediné, a to Euripidův Kyklóps, založený na epizodě z Odysseji, v níž Odysseus je zajat a unikne kyklopům. Mimoto se ještě dochovala podstatná část Sofoklových Slídičů, kde se líčí Apollónův pokus nalézt stádo dobytka, které mu ukradl Hermés, bůh zlodějů. Pro nedostatek dostupných dokladů jsou zobecnění o tomto žánru obtížná, i když lze spekulovat o jeho typických rysech.
Drama se nazývá satyrským podle svého sboru, jejž tvořili polo zvířecí a polo lidští průvodci Dionýsovi. Náčelníkem sboru byl otec satyrů Silénus. Téma či námět spojovaly někdy satyrské drama s tragédiemi, které doprovázelo, častěji však bylo na nich zcela nezávislé. V burleskním podání mytologie (často zesměšňujícím bohy či hrdiny a jejich činy) se nespoutaný děj odehrával ve venkovském prostředí a často se vyznačoval bujným tancem a neslušnými řečmi i gesty. Strukturálně se tyto hry podobaly tragédiím, poněvadž děj byl rozdělen do série epizod, oddělených sborovými ódami. Jazyk a metrum se lišily od charakteristického jazyka a metra tragédie a směřovaly k všednodennímu a hovorovému projevu. Jako dohra po tragédiích skýtalo satyrské drama jakousi komickou úlevu po předchozích vážných dramatech.

Řecká komedie v pátém století

Komedie byla poslední z velkých dramatických žánrů, která v Řecku došla uznání: do Městských Dionýsií byla přijata až v roce 487 či
486 př. Kr. Před tímto datem je její historie z valné části hypotetická.
Aristotelés tvrdí, že komedie vznikla z improvizací těch, kdo zpívali falické písně, protože však falických rituálů bylo mnoho, není jasné, které měl na mysli. Některé z těchto obřadů prováděl taneční sbor, který se někdy oblékal do zvířecích masek, nebo na zvířatech jel nebo nesl zvíře jako znak; někdy to byly také sbory tlusťochů, satyrů a mužů na chůdách. Součástí těchto ritů byl často průvod, který nesl na tyčích velké falické symboly (znázorňující mužské pohlavní orgány) a přitom zpíval a tančil.
Tyto obřady byly příležitostí k rozsáhlým okrajovým hříčkám a výměnám posměšků mezi účastníky a diváky. Všecky tyto prvky mají v raném komickém dramatu svoje obdoby.
Žádný falický rituál však nebyl dramatický, takže proces, jakým nabyl komediální formy, je nejistý. Stejně jako u tragédie si vynález komedie přisvojují Dórové; Aristotelés spojuje rozhodující krok s Epicharmem, který žil v Syrakúsách, dórské kolonii na ostrově Sicílie. O Epicharmovi je kromě toho, že v letech 485 až 467 př. Kr. určitě hry psal, známo málo.
Dochované fragmenty jeho díla vykazují tyto rysy: v některých scénách se dokonce vyskytují až tři mluvčí, ale po sboru není stopy; zato oplývají rafinovanými slovními hříčkami, parodií, narážkami a fraškovitými situacemi. Vztah těchto her ke komediím prováděným v Athénách je však nejasný, poněvadž komedie byla zařazena do Městských Dionýsií dřív, než vzniklo první Epicharmovo dílo. Jejich přímý vliv však možný je, protože Epicharmova tvorba může být mnohem staršího data, než dosvědčují záznamy, a pro první athénské komedie, jejichž podoba je neznámá, mohly být Epicharmovy komedie vzorem.
Jiným možným zdrojem dórského vlivu na athénskou komedii je mímos, který se údajně nejprve objevil v Megaře (městě nějakých čtyřicet kilometrů vzdáleném od Athén) krátce po roce 581 př. Kr.
Z tohoto raného období se žádné mímy nedochovaly, ty pozdější jsou však krátké satirické scénky ze všedního domácího života či burleskní verze mýtů. Je možné, že Athéňané si vypůjčili scénky mímu a spojili je s vlastními falickými sbory. Některé rozpustilé tance v athénské komedii - jako kordax a mothón - byly také původem dórské.
Ať už byly původ i rané dějiny komedie jakékoliv, před rokem 487
byla komedie natolik rozvinutá, aby mohla zaujmout místo v Městských Dionýsiích. (Provozována byla pravděpodobně dříve, ale bez oficiálního souhlasu a bez finanční pomoci.) Byla zaznamenána jména několika časných komediálních autorů: Chiónidés získal cenu při první soutěži; Magnés získal vítězství jedenáctkrát takovými hrami, jako byli Ptáci, Fíkové mušky a Žáby; Ekfantidés prý psal vytříbenější komedie než jeho předchůdci; Kratinos (tvořil v letech 450-422), jemuž se přisuzuje jedenadvacet her a je pokládán za prvního vskutku významného komediografa; Kratés (působil v letech 449-425) opustil adresnou satiru, jež dříve byla pro komedii typická, ve prospěch obecnějšího témat; a Eupolis (působil v letech 429-411), hlavní soupeř Aristofanův, známý vtipnou satirou a vynalézavostí.
Všecky dochované komedie z pátého století jsou však od jediného autora - od Aristofana (asi 448-380 př. Kr.). Aristofanovi se přičítá přes čtyřicet her, z nichž jedenáct se dochovalo:
Acharňané (Acharnés, 425), Jezdci (Hippés, 424), Oblaka (Nefelai,
423), Vosy (Sfékes, 422), Mír (Eiréné, 421), Ptáci (Ornithes,
414), Lysistrata (Lýsistraté, 411), Ženy o Thesmoforiích (Thesmoforiazusai, 411), Žáby (Batrachoi, 405), Ženský sněm (Ekklesiazusai, 392/391) a Bohatství (Plútos, 388). Ačkoli se Aristofanovy hry obvykle traktují jako typické "staré komedie"
(jak se hry z tohoto období nazývají), vztah jeho díla k předchůdcům i současníkům jasný není. Generalizace o "staré komedii" jsou nicméně nezbytně založené na Aristofanově praxi.
Patrně nejcharakterističtějším rysem aristofanovské komedie je její komentář současné společnosti, politiky, literatury a především peloponéské války. Hry jsou organizované kolem ústředního tématu, vtěleného do poněkud hyperbolizované "šťastné představy" (jako je privátní mír s válečnou mocností nebo sexuální stávka, která má ukončit válku). Ačkoli dramatické události "staré komedie" by se ve všedním životě nemohly odehrát, paralely se skutečnými událostmi jsou hojné a čitelné a fantastická nadsázka má jenom zvýraznit absurditu jejich reálných protějšků. Kromě fantastiky jsou typické fraškovité situace a značný důraz je položen na slasti jídla, pití, sexu, bohatství a zahálky. Ve spojení s komediálními prvky se tu vyskytují jedny z nejkrásnějších ukázek lyriky i některé z nejobscénnějších pasáží celé řecké literatury.
Základní schéma aristofanovské komedie je prosté, ačkoli má mnoho variant. Prolog vytvoří atmosféru a nastolí "šťastnou představu"; vystoupí sbor, následuje debata (čili agón) o jejích přednostech a dospěje se k

rozhodnutí plán vyzkoušet. Parabasis (čili sborová óda, která se přímo obrací do publika) člení hru do dvou částí, často se v ní diskutují některé sociální a politické problémy a zvolená linie jednání je předmětem obhajoby. Občas parabasis chválí autora hry, dožaduje se přízně publika či podobných věcí.
Druhá část hry pak v sérii volně spojených scén ukazuje, jaké jsou důsledky realizace "šťastné představy". Závěrečná scéna (kómos) obvykle vrcholí smířením všech postav a jejich odchodem na nějakou slavnost či radovánky. Tyto rysy komediální struktury vystupují někdy v jiném pořadí, jsou však téměř vždy přítomné .
Po roce 404, kdy byly Athény poraženy v peloponéské válce, politická a společenská satira z komedie téměř vymizela a vytvořily se nové typy. V té době také poklesla kvalita tragédie.
První velká epocha dramatického písemnictví v dějinách lidstva tak kolem roku 400 př. Kr. prakticky skončila.

Divadelní slavnosti v pátém století

Ačkoli se v Athénách každoročně pořádalo několik slavností na Dionýsovu počest (Městské neboli Velké Dionýsie, Lénaje, Anthestérie a Venkovské neboli Malé Dionýsie), hry byly uváděny pouze na jedné z nich, na Městských Dionýsiích, a to až do roku
442, tedy téměř celé jedno století poté, co byly zavedeny divadelní soutěže. O Anthestériích se celé hry neuváděly nikdy.
Koncem pátého století však mělo divadlo důležité místo i o Lénajích a Venkovských Dionýsiích, ačkoli Velké Dionýsie byly nadále nejprestižnější. V Athénách nebylo divadlo nikdy součástí slavností na počest jiných bohů.
Velké Dionýsie, připomínající příchod Dionýsa do Athén, se konaly každoročně koncem března a trvaly několik dnů. Byla to občanská i náboženská slavnost, otevřená celému řeckému světu, a sloužila jako jakási výkladní skříň athénské prosperity a kultury.
Generálním dohlížitelem Velkých Dionýsií byl archón epónymos, nejvyšší úředník Athén.
Několik dnů před začátkem slavností vystoupil dramatický autor se svými herci na proagónu a oznámil téma svých her. Po další takové předběžné události (rekonstrukci Dionýsova příchodu do Athén) následoval průvod, jehož se účastnili představitelé města, chorégoi (sponzoři her) a mnoho dalších, kteří božstvu přinášeli dary nebo přiváděli obětní zvířata. Tento průvod procházel větší částí Athén, zastavoval se k tancům u různých oltářů a skončil obdarováním boha a obětováním býka u oltáře Dionýsova.
V pátém století se věnovalo pět dnů hrám a soutěžím sborů. Co přesně se kdy uvádělo, je sporné. Nejméně tři celé dny byly zřejmě věnovány dramatu a v každý tento den uvedl jeden autor tři svoje tragédie a jedno satyrské drama. Zbývající dva dny byly zřejmě věnovány především soutěži v dithyrambech, kterých se jeden den zúčastnilo až deset mužských sborů a druhý den až deset sborů chlapeckých (každý z deseti kmenů Attiky obeslal soutěž jedním mužským a jedním chlapeckým sborem). Po roce 487 se soutěže účastnilo také pět komediografů, každý jednou hrou (s výjimkou doby peloponéské války, kdy byl počet snížen na tři).
Snad byla uváděna jedna komedie denně, ale přesné uspořádání není jisté. Až do roku 449 se ceny udílely jen hrám, po tomto datu dostávali ceny i herci. Dva dny po skončení slavností se sešlo shromáždění, aby zhodnotilo činnost pověřených úředníků a vyřídilo stížnosti na nevhodné chování občanů během slavností.
Lénaje se slavily koncem ledna a jejich dohližitelem byl archón basileus, první sakrální úředník Athén.
Někteří soudí, že původně byly Lénaje identické s Venkovskými Dionýsiemi a že jejich datum a průběh se změnily až poté, co Athény ztratily venkovský ráz.
Žádný démos (územní jednotka) Attiky neslavil jak Lénaje, tak Venkovské Dionýsie: Lénaje se konaly jen ve městě. Protože moře bylo v lednu stále ještě neklidné, Lénaje byly převážně místní slavnost. V důsledku toho tu vládla větší svoboda slova, takže Lénaje byly spjaty především s komedií, v níž byli často athénští úředníci a politické poměry ostře zesměšňováni.
Divadelní aktivity nebyly oficiální součástí Lénají asi až do roku 442, ačkoli neformálně mohly být hry uváděny i před tímto datem. Koncem pátého století se představení konala v Dionýsově divadle (největší divadelní stavbě Athén), ale kdy přesně se tak stalo poprvé, není známo. Původně se mohly Lénaje konat i jinde, poněvadž Dionýsos se slavil v různých podobách, a každý kult měl svůj posvátný okrsek, tak jako jej mají dnešní křesťanské sekty.
Městské Dionýsie se konaly na počest Dionýsa Osvoboditele (Eleutheros), a Dionýsovo divadlo bylo postaveno v jeho posvátném okrsku, kdežto Lénaje se konaly na počest Dionýsa bakchantek (lénai); místo jeho svatyně není dnes známo. Mnozí badatelé nyní soudí, že původně byl performanční prostor na agoře (hlavním tržišti) a že Lénaje se prvně konaly tam. Někteří historici zastávají názor, že hry byly prováděny na agoře až do roku 442, kdy byly oficiálně zařazeny do Lénají, a že pak teprve byly přeneseny do Dionýsova

divadla.
Soutěže o Lénajích byly nejprve pouze pro komediální autory a herce, ale v roce 432 byly zařazeny i další soutěže pro autory a herce tragédií. Soutěžilo zde - tak jako na Velkých Dionýsiích - každoročně (s výjimkou peloponéské války) pět komediografů, ale pouze dva tragičtí básníci, každý s dvěma hrami. Satyrská dramata a dithyramby tu nikdy uváděny nebyly.
Venkovské Dionýsie se slavily v prosinci, nezbytně však nikoli v týž den ve všech démech. Démarchos (první úředník) každého dému dohlížel na jejich průběh. Hlavní událostí byl průvod, v němž byl vysoko na tyči nesen obrovský falos, zřejmě s cílem obnovit plodnost v době, kdy slunce bylo nejslabší. Není jasné, kdy se součástí slavností stala divadelní představení. Je nepravděpodobné, že by všecky attické démy, jichž bylo přes stovku, zahrnuly hry do svých oslav, ale drama se mohlo v některých z nich objevit ještě předtím, než bylo zařazeno do Lénají. Jisté je, že hry byly uváděny v řadě démů koncem pátého století a ve čtvrtém století se tento zvyk značně rozšířil.
Platón (asi 427-347 př. Kr.) napsal, že za jeho časů se Venkovské Dionýsie konaly na různých místech v různý den, takže lidé mohli putovat od jednoho místa k druhému, aby zhlédli hry v podání skupin kočovných herců. Nejdůležitější démy, v nichž se konaly dramatické produkce, byly Peiraieus (kde prý Euripidés uvedl nejméně jednu svou hru), Ikariá, Salamis a Eleusis. Mnohé tyto venkovské démy si postavily vlastní stálá divadla.
Většina našich poznatků o Venkovských Dionýsiích pochází ze čtvrtého století nebo z doby ještě pozdější. Tehdy už herci obnovovali díla dříve a jinde uváděná, avšak předlohy her uváděných v pátém století známé nejsou. Venkovské Dionýsie mohly sloužit jako zkušební okruh nebo jako odbytiště pro hry nepřijaté na Velkých Dionýsiích či na Lénajích, anebo jako místo, kde se obnovovaly hry ve městě už uvedené. Ačkoli na vývoj řeckého dramatu měly Venkovské Dionýsie malý vliv, jejich aktivity ukazují na to, jak intenzivní byl zájem o drama a že divadlo se neomezovalo jen na oblast Athén.

Výběr her a jejich financování Každý autor, který chtěl, aby jeho hry byly o slavnostech uvedeny, musel požádat archonta o sbor. Není známo, jak tento úředník hry vybíral, ale předpokládá se, že autor oddeklamoval části svého díla před zvláštním výborem. Hry do nového ročníku se vybíraly zhruba jeden měsíc poté, co slavnosti skončily. I když by to znamenalo, že do představení zbývalo jedenáct měsíců, není známo, kolik z této doby se na zkoušky skutečně využilo.
Po roce 501 nesli značnou část nákladů na inscenaci chorégoi, vybraní archontem z bohatých občanů, kteří se v této funkci, jež byla součástí jejich občanských a náboženských povinností, postupně střídali. Chorégos (jeden pro každého autora a jeden pro každý dithyrambický sbor) převzal záruku za výcvik a kostýmování sboru a pravděpodobně platil hudebníky. Kromě toho možná hradil i rekvizity, statisty a další položky (například druhý sbor, jejž některé hry vyžadovaly), které na sebe nevzal stát. Odpovědnost státu byla podle všeho omezena na budovu, ceny (autorovi, chorégům a hercům), na honoráře hercům a možná dramatikům.
Protože hlavní břímě nesl chorégos, mohl autorovi značně pomoci nebo uškodit. Chorégové byli většinou zřejmě liberální - snad proto, že ceny se jim a autorům udělovaly společně.
Téměř všichni autoři tragédií svoje díla také režírovali, u komediografů však nebylo výjimkou, že svěřili tento úkol někomu jinému. Za Aischylových časů autor ve svých hrách hrál, cvičil sbor, komponoval hudbu i tance a dohlížel na každý aspekt inscenace. A tak byl primárním zdrojem jednoty inscenace autor - režisér, jehož úkol byl stejně komplexní jako dnes. Důkazem klíčové role autora v těchto raných dobách je i sám termín, kterým byl označován, totiž didaskalos (učitel), poněvadž byl považován za instruktora jak účinkujících (během zkoušek), tak publika (prostřednictvím výsledného produktu).

Herci a herectví

Herec a dramatik byli původně jedno. Tyto dvě funkce se oddělily až počátkem pátého století, kdy Aischylos zavedl druhého herce.
Dramatici však hráli ve svých dramatech dál až do časů Sofoklových, který této praxe kolem roku 468 zanechal a zavedl třetího herce. Je pravděpodobné, že s počátkem soutěží tragických herců (kolem roku 449) bylo oddělení herce od dramatika hotovo.
Nicméně v pátém století byli herci v nejlepším případě poloprofesionálové, poněvadž poptávka po profesionálních aktérech ještě nebyla, takže si museli příjem doplňovat jinou činností.
Někdy po roce 468 se počet herců, kteří byli každému autorovi tragédií k dispozici, ustálil na třech, přičemž každý herec mohl ztělesňovat libovolný počet postav. "Pravidlo tří herců" bylo poněkud změkčeno přítomností statistů, jejichž role byly němé anebo o několika málo verších. Nicméně Sofoklova Oidipa na

Kolóně mohli sehrát tři herci jen tak, pokud v řadě po sobě následujících scén hráli jednu postavu různí herci. Obtíže pramenící z této konvence tří herců (přinejmenším podle moderních měřítek) vedly mnohé badatele k pochybnostem, zda takové pravidlo vůbec existovalo. Zřejmě však je dost důkazů, že se dodržovalo.
Většinu scén v komediích mohli sehrát tři herci, ale některé vyžadují čtyři a přinejmenším jedna si žádá pět. Někteří historici tvrdí, že všechny dochované hry mohly sehrát tři herci, pokud někdy byla jedna role rozdělena mezi několik herců. Omezení bylo pravděpodobně zavedeno proto, aby soutěž byla spravedlivá, a pravidla Lénají se mohla lišit od Velkých Dionýsií, jelikož se tyto slavnosti odlišovaly i jinak.
Zhruba do roku 449 (to jest před zavedením soutěže i pro herce) si patrně každý autor vybíral obsazení své hry sám, ale po tomto datu byl hlavní herec soutěžícím dramatikům přidělován losem.
Tento postup byl patrně přijat proto, aby žádný spisovatel nebyl před druhým nespravedlivě zvýhodněn. Ostatní dva herce si patrně vybíral dramatik společně se svým hlavním hercem. Všichni herci byli placeni státem, ale o cenu se mohl ucházet jen hlavní herec, a mohla být udělena i za výkon ve hře, která cenu nezískala.
Řekové zřejmě kladli velký důraz na hlas, poněvadž posuzovali herce především podle krásy vokálního tónu a schopnosti zvolit takový způsob mluvy, jaký odpovídá náladě a postavě. Přednes byl však spíše deklamační než realistický, protože herci se nesnažili reprodukovat atributy věku či pohlaví, ale spíše vyjádřit náležitý emocionální tón. Kromě toho hry vyžadovaly trojí druh přednesu: řeč, recitativ a zpěv. Hlas jako primární prostředek výrazu mohl být školen a cvičen podobným způsobem jako u dnešních operních pěvců. Někteří herci dosáhli vysoké úrovně vokálního projevu, jiní však zřejmě pompézně a halasně hulákali.
Mimický výraz neměl pro řecké herce vůbec žádný význam, protože zásadně nosili masky. Gesto a pohyb byly v tragédii zřejmě zjednodušené a nadnesené; v komedii bylo všednodenní jednání - pohybující se po škále od běžného k bizarnímu - přehnané směrem k fraškovitosti a groteskności. Někdy se předpokládá, že gesta směřovala ke stylizované či symbolické konvenci, jaké se používá v mimetickém tanci.
Třebaže dnes nelze herecký styl, jaký v Řecku v pátém století vládl, přesně určit, některé jeho atributy, všecky odporující realismu, uvést lze: jeden herec obvykle musel hrát v jednom představení víc než jednu roli; všechny role, včetně ženských, hráli muži; hojně se používalo písní, recitativů, sborových vystoupení, tance a masek, což vše muselo vést ke značné stylizaci. Nicméně extrémní stylizace, charakteristická pro tragické herectví v pozdním Řecku, nebyla patrně pro páté století typická. Jak tragické, tak komediální herectví se od všedního dne bezpochyby odlišovalo - tragické směrem k idealizaci, komediální směrem k burlesce; zůstávalo však dostatečně rozpoznatelné, aby se dramatické události mohly spojovat se světem diváka.
Styl ovlivňovalo několik dalších prvků: sbor, hudba, kostýmy, masky a divadelní architektura. Průzkum těchto prvků pomůže objasnit celkový dojem, jaký inscenace v pátém století vytvářely.

Sbor

Ve starších tragédiích sbor dominoval, protože herec byl jen jeden a ještě často odcházel z jeviště převléci si kostým.
V Aischylových dramatech má sbor ještě dobrou polovinu veršů, i když se už mohlo počítat s druhým hercem. V Prosebnicích je dokonce sbor protagonistou a v Eumenidách antagonistou. Po Aischylovi úloha sboru postupně slábla až ke hrám Euripidovým, v nichž sbor je s dramatickým dějem spjat jen volně.
O velikosti tragického sboru soudí historikové různě. Tradiční je názor, že sbor byl původně padesátičlenný, poté že byl za Aischyla jeho počet redukován na dvanáct a za Sofokla že opět stoupl na patnáct. Tato čísla nelze podpořit žádnými jednoznačnými důkazy. Pro padesátičlenný sbor se argumentuje ze dvou pramenů. Za prvé je tu Aristotelovo prohlášení, že tragédie se vyvinula z improvizací náčelníků dithyrambických sborů. K tomu lze připojit tvrzení pozdějších klasických spisovatelů, kteří stanoví velikost staršího tragického sboru na padesát především proto, že taková byla velikost sboru dithyrambického. I když toto rané svědectví je třeba respektovat, ověřit je nelze, poněvadž netušíme, jaká byla velikost dithyrambického sboru před tím, než byl počet jeho členů stanoven na padesát, což se stalo až v roce
508 př. Kr., kdy tragédie už byla slušně zavedená. Druhý podstatný důkaz padesátičlenného sboru je z Aischylových Prosebnic, v nichž sbor je složen z dcer Danaových, jichž bylo podle mytologie padesát. Aischylos sám neuvádí, kolik dcer v jeho hře vystupuje. Co dalšího, důkaz nalezený v padesátých letech dvacátého století posunul dataci této hry - o níž se původně soudilo, že vznikla kolem roku 490 - až do doby, kdy začal už soutěžit Sofoklés (to jest po roce 468), to znamená do období, o němž mnozí badatelé soudí, že sbor byl už jen dvanácti- či patnáctičlenný. Je tedy dost důkazů, že sbor měl původně padesát členů, ale taky dost skepse stran těchto svědectví.

Důkaz na podporu dvanáctičlenného sboru je především ve dvanáctiřádkové sborové pasáž v Agamemnónovi, která byla podle mínění některých kritiků rozdělena mezi jednotlivé členy sboru; že však se jednotlivé verše připisovaly jednotlivcům, je pouhý dohad. Zastánci teorie dvanáctičlenného sboru obvykle argumentují tím, že někdy za Aischylova života se sbor rozdělil tak, aby z původní padesátky dostala stejnou část každá ze čtyř her, kterými autor soutěžil. Obvykle se uvádí ekonomický důvod této změny - to jest snížení produkčních nákladů.
Patnáctičlenný sbor dokládají komentáře autorů píšících několik staletí po Sofoklově smrti. Pro svoje tvrzení žádnou autoritu neuvádějí. Přesto se už dlouho připouští, že pravděpodobný rozsah sboru ve všech dochovaných hrách Sofoklových i Euripidových je patnáct. Později se sbor ještě ztenčil, a někdy neměl víc než tři členy.
Některé řecké tragédie vyžadují druhý sbor, v podstatě němý, i když má někdy přiděleno pár veršů. Aischylos do Prosebnic zahrnuje sbor služek Danaových dcer a Euripidés má v Hippolytovi dva zcela odlišné sbory.
Sbor zpravidla na jeviště důstojně napochodoval, někdy se však jeho členové trousili po jednom nebo po malých skupinkách z různých stran. Většina sborových pasáží byla zpívána a tančena unisono, občas však se sbor rozdělil do dvou částí, které se ve vystupování střídaly. Někdy sbor vstoupil do mluveného dialogu s dramatickou postavou a v řídkých případech měli jeho jednotliví členové pár vlastních řádek dialogu. Pokud jde o způsob herectví, předpokládá se, že všichni členové reagovali způsobem odpovídajícím situaci, není však známo, jak byli seskupeni či kde byli v průběhu jednotlivých epizod umístěni, ani jak se jejich formace v průběhu sborových ód měnila.
Poněvadž satyrská dramata byla uváděna v souvislosti s tragédií, řídil se patrně satyrský sbor týmiž základními konvencemi jako sbor tragický. Protože nebylo tak vážné, dovolovalo satyrské drama četné odchylky ke komediálnosti.
Sbor staré komedie měl dvacet čtyři členy. Někdy byl rozdělen do dvou polosborů jako v Lýsistratě, kde jsou opačného pohlaví.
Komedie zřejmě také požívala větší svobody než tragédie, a proto vstupy, tance i funkce sboru v ní byly rozmanitější. Texty her naznačují, že sbor byl v průběhu představení mimořádně aktivní.
V každém dramatickém žánru bylo běžné, že sbor vstoupil po prologu a setrval až do konce hry. Je však několik málo případů, kdy byl přítomen na začátku, a v průběhu děje občas z jeviště odešel a opět se vrátil.
Sbor plní v řeckém dramatu několik funkcí. Za prvé, je postavou hry - radí, vyjadřuje názor, vyptává se a někdy se do děje i aktivně vmísí. Za druhé, stanoví etický či společenský rámec událostí a vytyčí normu, jíž lze jednání poměřovat. Za třetí, často slouží jako ideální divák a reaguje na události a postavy tak, jak by dramatik očekával od diváka. Za čtvrté, pomáhá nastolit obecnou atmosféru dramatu i atmosféru jednotlivých scén a stupňovat dramatické efekty. Za páté, přidává pohyb, podívanou, písně a tance, a tak značně přispívá k divadelnosti. Za šesté, sborové pasáže plní významnou funkci rytmickou, vytvářejí přeryvy či retardace, během nichž může publikum přemítat, co se stalo a co přijde nyní.
V pátém století byli členové sboru amatéři. Nebyli však pravděpodobně nezkušení, protože sborový tanec byl v Řecku běžný a dithyrambických soutěží o Městských Dionýsiích se každoročně účastnilo nejméně tisíc účinkujících. Někteří historici nyní soudí, že tance byly založeny na vojenských formacích, s nimiž musela být seznámena veškerá dospělá mužská populace. Poněvadž sbory byly obvykle autorům přiděleny asi jedenáct měsíců před představením, výcvik byl možná rozložen do dlouhého období.
Zpočátku sbor choreografoval a cvičil dramatik, později však tyto úkoly převzali profesionálové. Většina dochovaných informací o výcviku sboru se týká dithyrambů, historici však obvykle předpokládají, že stejné postupy se uplatňovaly v dramatu. Podle těchto informací byl výcvik podobný výcviku atletů, dlouhý a náročný: zahrnoval dietu, cvičení a ukázněný trénink pod pečlivým dohledem několika lidí. Existují i náznaky, že sbory byly často hýčkány a že se jim dostávalo zvláštního zacházení. Výcvik a výbava sboru byla také nejdůležitější a nejnákladnější část chorégových povinností.

Hudba a tanec

Hudba byla integrální součástí řeckého divadla. Doprovázela recitativní pasáže a byla neodlučitelná od sborových ód. Jen zřídka se jí používalo odděleně od slova, a to pouze pro zvláštní efekty. Hudební doprovod byl zpočátku pravděpodobně podřízený, tak aby bylo rozumět slovům. Avšak za Euripida byl už vypracovanější a dlouhé trylky protahovaly některé slabiky.
Některé pasáže byly proto pravděpodobně nesrozumitelné. Vědci naznačili, že by to mohl být jeden z důvodů úpadku důležitosti sborové ódy.
Hudební doprovod dramatu se hrál na "flétnu" (aulos), jejíž tón byl podobný modernímu hoboji či klarinetu.

Další nástroje, včetně lyry, trubky a různých druhů bicích, se používaly pro zvláštní efekty. Hráč na flétnu přivedl sbor do orchéstry, ale jeho další pozice není jasná. Někteří historici soudí, že měl dřevěnou botu, kterou vyznačoval rytmus. Herec někdy používal lyry k doprovodu vlastního recitativu či písně.
Není jasné, kdo hudbu skládal. Někdy to mohl být dramatik, běžně to však asi bylo povinností hráče na flétnu.
Z řecké hudby se dochovalo tak málo, že přesná rekonstrukce není možná. Řekové věřili, že hudba má etické vlastnosti. To znamená, že určitý druh hudby spojovali s jistými emocemi či idejemi.
Rozeznávali značné množství modů, lišících se základním tónem a sekvencí intervalů. Hodnota tónu v jednotlivých modech nebyla však vždy stejná, a některé intervaly byly pouze čtvrttónové.
Kvalitou se řecká hudba pravděpodobně spíše podobala orientální než západní hudbě. Základní mody byly dórský, iónský, frýžský, aiolský a lýdský, avšak existovaly také jejich četné varianty, jako hypodórská či mixolýdská. Každý modus měl kvalitu, která jej spojovala s jistou oblastí citu. (Užití hudby v řeckém divadle zdá se být analogické filmu dvacátého století.) Některé mody připadaly vhodné pro tragédii, jiné pro komedii a jiné se považovaly za zcela nevhodné pro jakýkoli dramatický žánr.
O tanci se - podobně jako o hudbě - soudilo, že má etické kvality. Řekové definovali tanec jako každý expresivní rytmický pohyb; a tak se tanec nezbytně nespojoval jen s figurami vytvářenými pohyby nohou, a gesta či pantomima, byly-li rytmické, mohly jako tanec obstát. Řecký tanec byl většinou mimetický (vyjadřující jistý druh postavy či situaci). V divadelních představeních zdá se být tanec těsně spjat se slovem sadou po sobě jdoucích symbolických gest (cheironomia).
Ve čtvrtém století se tanec v tragédii nazýval emmeleia - termín značící harmonii, půvab a důstojnost. Rejstřík tanců byl zjevně široký, protože sborové pasáže se pohybují od náboženských průvodů ke svatebním tancům, extatickému třeštění a mnoha dalším typům.
V komedii byly tance daleké méně důstojné než v tragédii a mnohé byly záměrně směšné. Na konci hry sbor často odešel za divokého křepčení. Komické sborové tance se odvozovaly z mnoha zdrojů: z pohybu zvířat, náboženských obřadů, ze slavností na počest vítězství a z četných jiných aktivit a ritů. Jednotliví herci provozovali tance, které zahrnovaly kopance do zadku, poplácávání prsou a stehen, skoky, vykopnutí do výše, víření jako káča, či bití jiných herců. Nejběžnějším názvem komediálního tance byl kordax.
Základním tancem satyrského dramatu byl sikinnis, jenž patrně zahrnoval mocné poskoky, hrubozrnnou komiku a necudnou posunčinu.
Často šlo o burlesku tanců tragických.

Kostýmy a masky

Celkový vizuální styl řecké divadelní inscenace byl značně ovlivněn kostýmy a maskami. Někteří historici soudí, že ustáleným kostýmem všech tragických herců byla značně zdobená tunika s rukávy, obvykle dlouhá, někdy kratší. Tvrdí se, že tento oděv byl buď odvozen ze šatu Dionýsových kněží (a tak že ukazuje na hercovu sakrální a obřadní funkci), anebo že jej počátkem pátého století vynalezl Aischylos. Není však zdaleka jisté, že herci nosili standardní oděv. Domnělá podoba herce se téměř zcela odečítá z postav vyobrazených na vázách. Tento důkaz je však pochybný z několika důvodů: 1/ většina váz je z období mladšího, než je páté století; 2/ vztah kresby k aktuální divadelní praxi je nejasný; 3/ a co je nejdůležitější, jiné kresby na vázách - obvykle zastánci jednotného oděvu ignorované - ukazují herce ve zcela odlišných kostýmech, a i vázy ukazující na domnělý standard často zobrazují odchylky od něho, včetně úplné nahoty.
Jiným důkazem citovaným na podporu konvencionalizovaného oděvu je prohlášení vyskytující se u několika antických komentátorů (kteří však psali mnohem později než v pátém století), že šat navržený Aischylem později přijali kněží v Eleusině. Aristofanovy Žáby však Aischylovi připisují pouze to, že oblékl tragické herce do oděvu důstojnějšího, než nosí obyčejní lidé. A tak, ačkoli zdobená tunika s rukávy se zjevně nosila, je mnoho důvodů k pochybnostem, že to byl kostým respektovaný všemi herci.
V dochovaných hrách z tohoto období je na kostým jen málo narážek. Někde vyplývá, že postava je ve smutku, jehož obvyklou barvou ve všedním řeckém životě byla černá. V Euripidově dramatu Alkéstis se o Smrti říká, že je oděna v "děsivém" černém šatu. Že postavy některých Euripidových her nosily rozedrané kostýmy, dá se zřejmě vyčíst z Aristofanových Acharňanů. Protagonisté Sofoklova Oidipa na Kolóně a Filoktéta se zmiňují o své potrhaném oděvu. I když takové verše mohly být napsány jen proto, aby se zdůvodnila odchylka od běžné praxe, vyplývá z nich, že kostým stroze předepsán nebyl. Soudí se také, že kostýmy snad zprvu byly vysoce formální, koncem pátého století že však získaly na realističnosti.
Dramata také poskytují některé informace o kostýmech sboru.
V Aischylových Prosebnicích se říká, že sbor má neřecký oděv, a v Sofoklově Filoktétovi se na něm zdůrazňuje pravý opak. V často připomínaném líčení premiéry Aischylových Eumenid stojí, že sbor furií měl

zevnějšek tak děsivý, že několik žen v publiku potratilo. Z jiných textových důkazů vyplývá velká rozmanitost sborových kostýmů. V důsledku toho i ti historikové, kteří jsou zastánci standardizovaného hereckého kostýmu soudí, že oblečení chóru dbalo relativně realistických kritérií (jako pohlaví, věku, národnosti a společenského postavení). Řídil se tedy sborový kostým jedním principem, a kostým herců zcela odlišným? Ačkoli je to nepravděpodobné, vyloučeno to není už proto, že herci si kostým pořizovali sami nebo jim jej pořídil stát, zatímco kostýmy pro sbor obstarali chorégoi. Jednotný princip by nicméně byl logičtější. Je možné, že takové postavy, jako jsou cizinci, bohové a jiné nadpřirozené bytosti, nosily zdobené tuniky s rukávy, které v původním řeckém oblečení nemají předlohu, zatímco osoby přece jen běžnější měly na sobě nějaké varianty řeckého oděvu.
Kromě tuniky (chitónu) mohli jak herci, tak sbor nosit krátký přehoz (chlamys) nebo dlouhý přehoz (himation). Totožnost herců nebo sboru mohly zčásti prozrazovat symbolické rekvizity: žezlo krále, kopí válečníka, ratolest prosebníka, vínek herolda apod.
Obuv se v tragédii různila. Obvykle to zřejmě byl měkký střevíc či bota, často sahající až k lýtku. V pozdější době se jí začalo říkat kothornos a byla opatřena tlustou podrážkou: avšak v pátém století se ani toho navýšení ani toho slova zřejmě nepoužívalo.
Na vázách jsou nakresleny postavy v různé obuvi, dokonce i bosé.
Naštěstí vládne mezi badateli větší shoda, pokud jde o kostýmy v komediích, ačkoli dostupné důkazy nejsou o nic spolehlivější.
Většina se shoduje v tom, že kostýmy byly úpravou oděvu nošeného ve všedním řeckém životě. Pro divadelní účely byl chitón často střižen tak, aby byl hodně krátký a hodně těsný: tak vynikla komediální nahota. Nosil se přes trikot tělové barvy, často vycpaný. Mužské postavy, ne však sbor, nosily fallos.
Tento kostým, pro nějž je množství obrazových dokladů, byl pravděpodobně určen komickým otrokům a směšným starcům. Ale není pravděpodobné, že to byl univerzální kostým, protože ve hrách také vystupuje mnoho mladíků, kteří jsou zesměšňováni jen málo.
Pravděpodobně byl pro tyto postavy komediálně groteskní kostým podstatně upraven, směrem k typickému vycházkovému oblečení.
Podobně se v komedii vyskytuje celá škála ženských postav, jejichž sexuální atributy kostým také zdůrazňoval. Protože některé komedie parodovaly scény z proslulých tragédií, je možné, že upraven a zesměšněn byl někdy tragický kostým.
Poměrně málo pozornosti věnují historici kostýmování satyrského dramatu. Satyry si lidé představovali s bederními rouškami z kozlí kůže, k nimž byl vpředu připjat falus a jakýsi koňský ocas vzadu; jinak bylo tělo zřejmě nahé - v divadle to však znamenalo, že oblečené do nějakého druhu šatu tělové barvy.
Silénos, náčelník sboru, je obvykle vyobrazen ve chlupatém či rounovitém trikotu pod přehozem ze zvířecí kůže. Poněvadž postavy satyrských dramat jsou obvykle mytologické, jejich kostýmy pravděpodobně byly poněkud směšnými variantami kostýmu tragického.
Všichni účinkující, snad s výjimkou hráče na flétnu, nosili v pátém století masky. Tato praxe se patrně vyvinula v šestém století, poněvadž v rituálech, které tragédii předcházely, se někdy masky nosily, nebyly však pravidlem. Thespis mohl tudíž vycházet ze dvojí různé tradice a podle antických komentátorů také experimentoval s různými typy obličejové masky - například že tvář pomazával vinným kalem a nasazoval na ni škrabošku z listí - než přijal pevnou masku. Podle tradice byl Frýnichos první, kdo zavedl ženské masky, a Aischylos první, kdo používal masky malované. Žádné masky používané herci se nedochovaly, poněvadž byly vyrobeny z materiálů podléhajících zkáze: z plátna, korku či měkkého dřeva. Masky zakrývaly celou hlavu, takže zahrnovaly i příslušný účes, vous, ozdoby a jiné prvky. I když v pozdějším období byly masky podstatně větší než obličej, jehož rysy značně zvýrazňovaly, v pátém století zřejmě ani velikost, ani výraz nápadně zveličeny nebyly.
Nelze říci, zda se tragické masky v pátém století omezovaly na několik konvencionalizovaných typů. Někteří historici tvrdí, že ano, jiní se však domnívají, že experimentům se meze nekladly.
Masky individuálních postav v konkrétním dramatu musely být dostatečně diferencované, aby častá změna rolí byla okamžitě čitelná. Proti tomu vzezření členů tragického sboru bylo vždycky jednotné.
Komické masky byly neobyčejně rozmanité. Sbor často znázorňoval ptáky, zvířata či hmyz, a to všecko identifikovaly náležité, i když ne nezbytně realistické masky. Masky lidských postav často nadsazovaly takové atributy, které platily za směšné, jako plešatost či ošklivost. Všichni členové sboru nosili stejné masky, některé však byly individualizované - jako v Ptácích. Když herci hráli známé Athéňany - jako Sókrata v Oblacích - užilo se "portrétní masky".
Členové satyrského sboru byli obvykle zobrazováni tuponosí, s černými rozcuchanými vlasy a vousy a se špičatýma koňskýma ušima.
Někdy jsou však zachyceni zčásti plešatí a jinde mají rohy.

Silénos je zobrazen s šedivými vlasy a vousy. Herci patrně nosili masky podobné tragickým.
Z velké důležitosti kostýmu a masky v řeckém divadle vyplývá, že postavení těch, kteří je navrhovali, bylo velmi důležité.
O jejich pracovních postupech není však prakticky nic známo.

Divadelní architektura

V Řecku byla místa her obvykle spjata s posvátnými okrsky bohů.
Před zavedením dramatických soutěží bylo takových míst mnoho.
Vykopávky v minojských palácích na Krétě odkryly "teatrální prostranství" s kamennými sedadly na dvou stranách čtyřúhelníku o přibližném rozměru 12 x 7 metrů. Obvykle se soudí, že těchto prostranství se používalo k tancům, obřadům a k přeskakování býků.
Stále více archeologů zastává názor, že nejstarší divadelní prostor na řecké pevnině byl čtvercový či obdélníkový. Svědectví ve prospěch tohoto tvrzení spočívalo téměř výhradně na obdélníkovém divadle v Thoriku (snad nejstarším v Attice), ale dnes už byly důkazy značně posíleny nedávnými vykopávkami jiných divadel, jakož i revizí výzkumů divadel odkrytých už dříve.
Ačkoli v Řecku bylo mnoho divadel, největší zájem se soustřeďuje na Dionýsovo divadlo v Athénách, protože tam byly pravděpodobně poprvé uvedeny všecky hry, jež se nám dochovaly. Nejstarší částí Dionýsova divadla (situovaného v okrsku Dionýsa Osvoboditele na svahu pod Akropolí) byla orchéstra (místo k tanci). Ta byla patrně původně jeho částí jedinou, protože publikum sledující sborové produkce, které tragédii předcházely, sedělo či stálo na svahu. Někdy v šestém století byla na úpatí kopce vybudována terasa a na ní vymezena orchéstra. Většina badatelů se přiklání k názoru, že tato orchéstra byla kruhová, že měla asi dvacet metrů v průměru a že až do křesťanské éry nedoznala podstatných změn. V posledních letech však archeologové zkoumali trosky tohoto divadla znovu, a mnozí došli k závěru, že orchéstra byla původně obdélníková a že taková zůstala až do čtvrtého století (to jest včetně období, kdy vznikla a byla inscenována dochovaná dramata). Většina badatelů se shoduje (třebaže i to bylo zpochybněno), že uprostřed orchéstry byl oltář (thymelé).
Jevištní stavba, skéné, je pravděpodobně mladšího data než orchéstra. Poněvad skéné znamená "boudu" či "stan", vznikla patrně z provizorní stavby, sloužící původně jako herecká šatna, kterou později nějaký vynalézavý autor zapojil do děje. Ve snaze datovat skéné jako pevnou scénickou strukturu se badatelé obracejí k dochovaným hrám, z nichž Aischylova Oresteia (provedená 458 př. Kr.) je zřejmě první, která vyžaduje nějakou budovu jako pozadí děje. Poněvadž prakticky všechny části tohoto raného scénického domu dávno už vzaly zasvé, nelze jeho vzhled určit. Některá z mnoha možných uspořádání jsou vidět na průvodních ilustracích.
Rozsáhlé změny byly v Dionýsově divadle provedeny, když Periklés vybudoval nedaleký Ódeion (hudební síň), pravděpodobně ve čtyřicátých letech pátého století. Donedávna se soudilo, že v té době byla stará zaoblená zadržovací zeď orchéstrové terasy nahrazena zdí rovnou. Na vnitřní straně této zdi (obrácené k publiku) bylo vyhloubeno deset drážek, určených podle běžné interpretace pro nosné trámy provizorní jevištní budovy. Kromě toho od zdi směrem k orchéstře byla vydlážděna jakási terasa.
Ačkoli účel tohoto prostoru není znám, mohl sloužit jako základ nějaké divadelní mašinérie, nebo jako základy nízkého vyvýšeného pódia či vstupní terasy se sloupovím. Dlouho se také předpokládalo, že tyto kusé fyzické pozůstatky jsou vše, co se dochovalo ze stavby z pátého století. Ačkoli všecky tyto prvky dosud existují, dospěli nyní někteří archeologové k názoru, že pocházejí až ze čtvrtého století. Je-li tomu tak, pak žádné identifikovatelné fyzické pozůstatky divadla pátého století neexistují.
Historici běžně předpokládají, že v pátém století byla pro každou slavnost postavena provizorní jevištní budova - přinejmenším od roku 458 výše. Náležitostí této skéné, jak je vyžadují texty dochovaných her, je nemnoho: jedny či dvoje dveře, otevírající se do hracího prostoru, a patro (buď střecha nebo horní plošina), používaná především k vystoupení bohů či ke znázornění vyvýšených míst. Menšina historiků tvrdí, že pro potřeby všech dochovaných textů jsou jedny dveře dost, a rovněž soudí, že výrazně nad úrovní přízemí mohlo být jedno či více oken, které, jak se zdá, vyžadují některé komedie. Třebaže někteří badatelé v minulosti tvrdili, že kamenná skéné byla postavena už koncem pátého století, většina jich dnes takovou permanentní stavbu datuje až do čtvrtého století, tedy do doby, kdy éra velkého dramatu už minula.
Problémy kolem skéné jsou úzce spjaty s problémy kolem scénografie. Tvořila konvenční fasáda jevištní budovy stálé pozadí pro všechny hry, nebo existovala nějaká dekorace, která konkrétní lokalitu specifikovala? Ačkoli takové otázky nelze definitivně zodpovědět, je možné je osvětlit.
Důležité je rozlišovat mezi scénickými postupy před tím, než byla postavena jevištní budova, a poté - poněvadž ty se se skéné jako s pozadím jednání pravděpodobně změnily. Otevřené problémy v období

předcházejícím nepochybnému zavedení skéné názorně ilustruje Aischylův Upoutaný Prométheus, kde divokou horskou lokalitu má v závěrečné scéně pohltit zemětřesení. Někteří komentátoři tvrdí, že pro tuto hru byl na pokraji orchéstrové terasy postaven kus dekorace znázorňující horský útes, který pak byl ve scéně zemětřesení svržen přes její okraj. Jiní namítají, že celé představení bylo vysoce konvencionalizované a že představu zemětřesení vytvářely verše. A jiní zase tvrdí, že tenkrát byla už k dispozici vyspělá jevištní budova, pro tuto hru upravená tak, aby znázorňovala horský terén. Žádnou z těchto teorií verifikovat nelze, avšak ilustrují některé možné inscenační přístupy v raném období.
Obecně se předpokládá, že po roce 458 všechny hry používaly skéné jako pozadí (předpoklad, jenž může být nesprávný, byla-li skéné stále ještě provizorní stavbou). Skéné mohla snadno vyhovovat požadavkům většiny her, poněvadž se odehrávají před chrámem, palácem či jinou budovou. Ale co s díly lokalizovanými před jeskyni (jako Filoktétés a většina satyrských dramat), v hájku (Oidipús na Kolóně) nebo ve vojenských táborech (Aiás)? Odpovědi na tyto otázky se různí. Někteří historikové tvrdí, že se používalo několik ustálených dekoračních prvků, které pokrývaly možnosti základních lokalit. Jiní zastávají názor, že se k nijak nepozměněné jevištní budově prostě přidalo pár znakových předmětů (jako štíty k identifikaci vojenského tábora, lastury a kameny ke znázornění mořského pobřeží či jediný strom k vyznačení hájku). A ještě další soudí, že o nezbytnou indikaci lokality se postaraly přednášené verše a že fasáda skéné sloužila jako konvenční pozadí všem hrám.
Tento spor úzce souvisí s jiným, který se týká malované scény.
Aristotelés (který psal koncem čtvrtého století) přisuzuje vynález malované dekorace Sofoklovi, kdežto Vitruvius (první století př. Kr.) uvádí, že pochází z doby Aischylovy. Ve snaze smířit obě tato prohlášení umisťují někteří historici počátky malované scény mezi léta 468 - 456, to jest do doby, kdy se kariéra Aischylova překrývala se Sofoklovou. Z Vitruviova popisu první malované dekorace vyplývá, že to byl architektonický vzor na hladkém povrchu: což se interpretovalo buď jako pokus vytvořit iluzi skutečných architektonických detailů, anebo naopak, že dříve dosud nedekorovaný povrch byl nyní opatřen jakýmsi schematickým, ale neiluzivním vzorcem.
Kauza konvence versus iluzivnost je důležitá: pokud tu byla snaha o iluzivnost, pak jediné univerzální pozadí bez nějaké změny nemohlo požadavkům všech her vyhovovat. Proto ti, kteří zastávají znázorňování nějakého stupně, naznačili také způsoby, jakými se tvářnost skéné mohla měnit. Poukázali na dva hlavní prostředky: pinakés (malované panely podobné moderním prospektům) a periaktoi (tříboké hranoly, na každé straně s jinou malovanou scenérií).
Malované panely se údajně mohly upevnit na jevištní budovu a podle potřeby měnit. Ačkoli je jejich existence v pátém století spolehlivě doložena, jejich výměna pro potřeby jednotlivých her doložena není. Je možné, že se jich užívalo ke znázornění viditelného exteriéru provizorní skéné. V pozdější době byla na čepy uložena série periaktů, které se pak příslušně natáčely, ale použití tohoto prostředku v pátém století není jednoznačně potvrzeno.
Většina řeckých tragédií se sice odehrává na jediném místě, avšak dějiště her prováděných v sérii v průběhu jednoho dne se často různilo. Eventuální pokusy o změnu scény se tedy většinou musely provádět mezi jednotlivými hrami. Na druhé straně dějiště některých tragédií (jako Aischylových Eumenid a Sofoklova Ajanta) a četných komedií se mění. Jak se takové změny prováděly? Kromě možností už uvedených (pinakés a periaktoi) se připouštějí další.
V některých případech mohli herec i sbor scénu opustit a opět se vrátit - a tak naznačit změnu místa děje (jak bylo později praxí shakespearovského divadla). V některých komediích mohlo k témuž výsledku vést putování kolem orchéstry. Je také pravděpodobné, že v komediích se někdy ke znázornění vzdálených míst používalo jednotlivých dveří nebo částí skéné, a je možné, že tato konvence platila také v tragédiích.
Bylo už řečeno dost na důkaz, že svědectví o scénické praxi pátého století je neprůkazné. Není však pravděpodobné, že by se bylo výraznou měrou usilovalo o iluzivnost. Používání několika málo symbolických předmětů by s jinými konvencemi řeckého umění tohoto období nebylo v rozporu, a stavba kamenné skéné ukazuje na to, že konvence nad iluzivností zvítězila.
Názory na to, zda Dionýsovo divadlo v pátém století mělo jeviště či nikoli, se v důsledku neprůkazných dokladů různí. Ti, kdož soudí, že nemělo, argumentují tím, že: 1/ dochované hry vyžadují volné míšení herců a sboru, jemuž by vyvýšené pódium bránilo; 2/ žádné dochované hry jeviště nepotřebují; 3) sborové produkce, které dramatu předcházely, jeviště nepoužívaly a tudíž žádný precedens pro ně nevytvořily; 4/ v pátém století se žádné řecké slovo pro jeviště nevyskytuje, výraz logeion je pozdějšího data a nebyl používán dřív, než bylo vysoké pódium zavedeno; 5/ neexistují žádné archeologické pozůstatky jeviště z tohoto období. Proti tomu ti, kteří se jeviště zastávají, argumentují tím, že: 1/ všichni antičtí komentátoři, třebaže z doby mnohem pozdější, byli svorně přesvědčeni, že zvýšené jeviště v pátém století už existovalo; 2/ když už každá jiná novinka, jako zavedení druhého a třetího herce či malované dekorace, byla

zaznamenána, tak drastická změna, jakou je zavedení jeviště, by sotva ušla pozornosti; 3/ řada dochovaných her ukazuje na to, že herci byli nad orchéstrou; a 4/ míšení herců se sborem se často vůbec nevyžaduje a krátké schodiště vedoucí do orchéstry by takovým scénám vyšlo vstříc.
Důkazy citované na obou stranách jsou předmětem protichůdné interpretace, avšak při bližším pohledu není propast mezi těmito dvěma názory tak velká, jak by se mohlo zprvu zdát. A.
W. Pickard-Cambridge, nejvlivnější oponent vyvýšeného jeviště, soustředil svou polemiku především na představu pódia vyvýšeného dva a půl až čtyři metry, ale připouští, že ke skéné vedlo široké schodiště nebo že mohlo být jeviště zhruba půl metru vysoké.
Peter Arnott, výrazný zastánce jeviště, soudí, že pódium bylo vysoké asi metr a čtvrt a že bylo několika schody spojené s orchéstrou. Četba her jasně naznačuje potřebu nějakého vyvýšeného prostoru; není však jasné, šlo-li o dočasně instalované objekty nebo o stálé pódium. Pokud se používalo pevného pódia, pak bylo situováno mezí skéné a orchéstrou, a patrně by vedlo po celé délce jevištní budovy.
V pátém století bylo pro zvláštní efekty k dispozici omezené množství divadelní mašinérie. Nejdůležitějšími prostředky byly ekkykléma a méchané čili machina. Ekkykléma (prostředek k předvádění živých obrazů, nejčastěji postav zabitých mimo jeviště) byla pravděpodobně plošina, kterou bylo možno vysunout centrálními dveřmi skéné. Na druhé straně ji však některé antické prameny líčí, jako by se otáčela či obracela, a jiné ji spojují s horním patrem jevištního domu či s postranními dveřmi. Méchané, čili jeřábu, se užívalo k předvádění postav v letu či k jejich sestupu na zem. Občas je zmínka o postavách ve vozech či na hřbetech ptáků, hmyzu či zvířat, a jindy se zase zdá, že postavy byly spouštěny na popruzích. Jeřáb byl pravděpodobně umístěn tak, aby herec mohl být k němu připoután mimo dohled diváka (buď za jevištním domem nebo za nějakým horním patrem), pak ho vyzdvihli do vzduchu a přehoupli nad hrací prostor. Nejčastěji se jeřábu používalo pro vystoupení bohů, ale mohly jej potřebovat i některé postavy z tragédií (například Perseus na svém okřídleném koni).
V komedii se často používal k parodování tragédie nebo k zesměšnění lidské ctižádosti. Je obtížné potvrdit existenci jeřábu před rokem 430, mohl však být k dispozici mnohem dříve.
Jeho nadužívání ke sklonku století (zvláště ze strany Euripida, který často zaměstnával bohy, aby rozuzlili jeho zápletky) vedlo k termínu deus ex machina, bůh ze stroje, jako výrazu pro každý spekulativní závěr.
Mobiliář a rekvizity byly sice nepočetnou, ale podstatnou součástí každé inscenace. V mnoha dramatech postavy obětují bohům nebo hledají útočiště u oltáře. Někteří badatelé tvrdí, že v takových případech posloužil oltář uprostřed orchéstry; jiní však soudí, že používat oltáře zasvěceného Dionýsovi jako rekvizity by platilo za svatokrádež. Arnott se domnívá, že před prostředními dveřmi stál nízký sokl, jehož bylo možné používat jako oltáře či hrobky. Jiné podstatné náležitosti byly vozy tažené koňmi, máry a katafalky pro těla zemřelých, sochy různých bohů a svítilny a pochodně k vyznačení nočních scén. Nábytek se v tragédii vyžadoval zřídka, a omezoval se na pohovky pro osoby příliš staré či slabé, aby mohly stát. V komedii naopak se nábytek a jiné předměty z domácnosti vyskytovaly hojně. Ale ani v komedii, ani v tragédii nesloužily k tomu, aby vytvořily iluzi reality: namísto toho měly nějakou dramatickou funkci.

Hlediště a publikum

Zatím jsme uvažovali pouze ty prvky, které se vztahovaly k hracímu prostoru a k účinkujícím. Důležitou součástí představení bylo však také hlediště a publikum. Divákům stojícím či sedícím na svahu Akropole se naskýtal pohled, jenž zahrnoval nejen účinkující, ale také panorama krajiny až po vzdálené moře.
Oko se neomezovalo na interiér divadla, ale bylo zaměřeno tak, aby spatřilo divadlo jako součást většího světa, jehož drama se na jevišti symbolicky odehrávalo.
V řeckém divadle byly hlediště a scénický dům zásadně dvě zvláštní architektonické jednotky. Mezi scénickým domem a hledištěm byla orchéstra a parodoi, čili dva boční vstupy do orchéstry z každé strany scénického domu. Těchto parodoi používal především sbor, i když herci tudy mohli též nastupovat. Mohli jich také při příchodu a odchodu používat diváci, i když to pro ně nebyly jediné přístupové cesty.
První theatron (čili "místo pro podívanou", jak hlediště pojmenovali Řekové) Dionýsova divadla byl svah pahorku Akropolis.
Původně diváci asi sledovali představení vestoje, koncem šestého století bylo však vybudováno sezení stadiónového typu, poněvadž první přestavba hlediště, provedená krátce po roce 500, se zdá být motivovaná tím, že se dřevěné lavice rozpadly. V té době se pravděpodobně stráň znovu stupňovitě upravila sérií teras, na něž byly postaveny dřevěné lavice. Když se ve čtyřicátých letech pátého století stavěl Odeion, upravoval se svah znova. Sedadla snad mohla zůstat provizorní, poněvadž u Aristofana je na ně narážka jako na ikria, což je termín běžně označující dřevěné lavice. Kamenná sedadla mohla být zaváděna postupně, kamenné hlediště nebylo však dokončeno dřív než někdy v letech 338-326

př. Kr. Dokončené kamenné hlediště mělo kapacitu čtrnáct až sedmnáct tisíc sedících diváků. Divadlo však mohla hromadně navštívit jen malá část obyvatelstva, poněvadž v druhé polovině pátého století měla Attika asi 150 až 200 tisíc obyvatel. A tak, i když divadlo mohlo být přístupné všem, konkrétní představení mohla navštívit jen asi desetina z nich. To je asi důvodem, proč zhruba v polovině pátého století byly zavedeny vstupenky a vstupné (ačkoli je možné, že vstupné se vybíralo od samého počátku). Aby šance k návštěvě divadla vyrovnal, zavedl Periklés kolem roku 450 théorikon, čili zvláštní fond na vstupenky pro chudé. Periklés možná také stanovil výši vstupného, o níž však nejsou žádné přesné zprávy až do sklonku čtvrtého století, kdy všecka místa - mimo ta, které si rezervoval stát - se prodávala za jednotnou cenu (v nominální výši dvou obolů). Peníze zřejmě šly na údržbu divadla.
Vstupenky vykazovaly diváka do určitého sektoru hlediště spíše než na konkrétní místo. Každý kmen mohl mít svůj vlastní sektor a v něm mohla být jedna část vyčleněna ženám. Prostřední místo v první řadě bylo vyhrazeno pro Dionýsova kněze a další sedadla pro jiné kněze a kněžky, státní úředníky, cizí vyslance a jiné osoby, které stát hodlal poctít. V publiku zřejmě byli muži, ženy, chlapci i otroci. Byly určeny osoby, které se staraly o pořádek a dohlížely, zda držitelé vstupenek sedí ve správném sektoru.
Představení trvala pravděpodobně celý den, poněvadž se v jednom sledu uváděla celá řada her. V takovém případě zřejmě obecenstvo přecházelo z místa na místo a v divadle se jedlo a pilo. Svoje mínění vyjadřovalo publikum hlučně a někdy herce vypískalo; podle tradice musel Aischylos jednou hledat útočiště u oltáře, aby unikl hněvu diváků. Někteří antičtí autoři publikum odsuzovali jako vulgární, jiní je chválili jako vyběravé. Zřejmě bylo publikum reprezentativním průřezem vkusů i společnosti.
Jedním z vrcholů každé slavnosti bylo udílení cen. Třebaže věc není jasná do všech detailů, pravděpodobná procedura byla taková: nějaký čas před festivalem se pořídil seznam potenciálních porotců (všech deset kmenů předložilo po jednom seznamu); všecka jména z téhož kmene se vložila do jedné urny, těchto deset schránek se zapečetilo a střežilo až do počátku soutěže, kdy byly přineseny do divadla; tam archón vytáhl z každé urny po jednom, a tito mužové pak byli porotci v soutěži. Podle jiné představy se porotci rekrutovali z řad nejmocnějších politických a vojenských vůdců. Když porotce zhlédl hru, vložil svůj hlas do urny, odkud archón vytáhl hlasů pět. Na základě těchto pěti hlasů byl vyhlášen vítěz.
Ráz cen není jasný, ale mohly zahrnovat peněžní odměny. Rozhodně to byla velká čest; vítězným chorégům se často stavěly památníky a o udělených cenách se vedly státní zápisy.
I když celá řada otázek, týkajících se divadla v pátém století, zůstává nedořešená, můžeme se značnou jistotou prohlásit, že divadlo byla mocná instituce, vysoce vážená jak u obecného publika, tak ze strany civilních i náboženských úřadů. Drama bylo nejvýše ceněný literární žánr a divadlo nejpopulárnější ze všech druhů umění.

Řecké drama po pátém století

Po peloponéské válce se obnovila ekonomická prosperita. Staré formy vlády nějaký čas pokračovaly, avšak loajalita vůči polis byla už podkopána a vnitřní rozpory se ještě prohloubily.
Nadvláda, kterou v Řecku měla Sparta, přešla roku 371 na Théby a pak roku 338 na Makedonii, polobarbarské balkánské království, které si z řeckých městských států nadělalo svoje državy. Nicméně navenek nebyly změny v řeckém životě převratné a Athény dokonce svou pověst kulturního centra ještě posílily. A tak se obvykle tři první čtvrtiny čtvrtého století pokládají za pokračování klasického věku. Podle záznamů bylo množství kulturních aktivit ve čtvrtém století větší než ve století pátém. Bohužel však přežilo tak málo dramatických děl, že nejsme s to je spravedlivě zhodnotit.
Po roce 400 př. Kr. pokračovala produkce tragédií s nemenší intenzitou. Mnozí autoři, kteří upadli v zapomnění, jako Theodektés, Astydamas a Chairémón, platili za přední dramatiky své doby. Ze všech tragédií čtvrtého století se zachovala jediná, někdy připisovaná Euripidovi: Rhésos. Je založená na desáté knize Íliady a pozoruhodná je zejména zpodobněním noci, v jejímž průběhu se odehrává celý děj.
Ve čtvrtém století se autoři začali obracet k méně významným mýtům, zvláště takovým, které jsou lehce skandální povahy, a čím dále tím častěji sahali k rétorickým a melodramatickým efektům.
Něco z toho lze snad přičíst sílícímu Euripidovu vlivu. Mnozí starší dramatici byli předmětem obdivu a zhruba po roce 341 př.
Kr. byla každoročně o Městských Dionýsiích uváděna alespoň jedna stará tragédie. Nové hry se psaly až do druhého století po Kristu.
O satyrském dramatu je po pátém století málo zpráv. Jeho popularita zřejmě klesla, protože zhruba po roce 341 byla o Městských Dionýsiích uváděna pouze jedna satyrská hra.
Naproti tomu vzrostla po pátém století popularita komedie.
Pozdější komentátoři rozdělili vývoj řecké komedie do tří etap: do staré, datující se od samých počátků

tohoto žánru po konec peloponéské války r. 404; střední, od roku 404 do roku 336 (kdy Alexander Veliký přišel k moci); a nové, po roce 336. Střední komedie je v podstatě přechodový typ, přiklánějící se od osobní invektivy a politické a společenské satiry k událostem ze všedního života a mravů, případně k mytologické burlesce. Známe sice jména asi padesáti spisovatelů a máme množství zlomků, avšak v úplnosti se nám z textů střední komedie dochoval jen Aristofanův Ženský sněm (392-391) a Plútos (388). Obě hry postrádají politickou satiru a parabasis staré komedie a úloha sboru je v nich výrazně zredukována. Vedle Aristofana jsou nejslavnějšími autory tohoto žánru Antifanés, Alexis, Anaxandridés a Eubulos.
Nová komedie se od staré výrazně liší. Ačkoli autoři občas ještě sáhli k mytologickým tématům, typické pro ně bylo, že psali o domácích problémech středostavovských občanů Athén. Na rozdíl od staré komedie nová komedie ignorovala politická témata a dávala přednost obecnějšímu zájmu o problémy milostné a finanční, o rodinné a společenské vztahy. Nakonec propadla nová komedie stereotypům situačním i v dramatických postupech (zejména pokud jde o skrytou totožnost, o náhodu a moment poznání). Mnohé z těchto her jsou v podstatě charakterové studie a jiné zase jsou založeny na mýtech. Nejčastěji se však syžet točí kolem mladíka, který se navzdory zuřivému odporu svého otce chce oženit s dívkou; ta je často otrokyní nucenou k prostituci. Po četných komicky neúspěšných pokusech vyhnout se otcovskému hněvu syn dosáhne svého cíle a přitom se zjistí, že dotyčná dívka je dávno pohřešovaná dcera jakéhosi bohatého Athéňana. Celý děj tedy spočívá na nedorozumění, jehož odstraněním se konflikt vyřeší.
V posledních letech však tyto hry někteří vědci nazírají jako díla zkoumající a posléze potvrzující jisté společenské konvence v době, kdy hodnoty a mravy byly zpochybňovány. Považují tedy tuto dramatiku spíše za výraz převažující ideologie než za pouhé frivolní rozptýlení a zábavu.
Strukturu (prolog a po něm řada epizod oddělených sborovými pasážemi) si nová komedie vypůjčila od tragédie - tuto změnu proti staré komedii někteří přičítají vlivu Euripida, jemuž se také přisuzují tak populární prvky příběhu, jako jsou pohřešované děti a scény poznání. Sborové pasáže v nové komedii obvykle málo souvisejí s událostmi a v četných hrách sbor vystupuje jenom v interludiích mezi epizodami. Jinde, pravda, je přítomen celou dobu a hraje v syžetu organičtější roli. Sám žánr nové komedie je smíšený: jímavé a moralistní prvky vnášejí do četných her závažnější tón. Jiné komedie jsou však zase primárně fraškovité.
Jazyk odráží jeho všední použití, nápadně hovorový však není, poněvadž dialog byl stále ještě veden ve verších.
Postavy se postupně konvencionalizovaly do omezeného počtu typů.
Pollux, řecký lexikograf z druhého století po Kr., má takový seznam postav nové komedie: devět typů starců, čtyři typy mladíků, sedm typů otroků, pět typů mladých žen a různé typy vojáků, parazitů a jiných. Každý subtyp uvnitř těchto širokých seskupení Pollux rozlišuje podle nějakého výrazného rysu masky a kostýmu.
I když známe jména šedesáti čtyř autorů nové komedie a i když bylo uvedeno asi 1.400 her tohoto žánru, dochovalo se pouze jediné dílo: Škarohlíd (Dyskolos) od Menandra, objevený až roku 1957. Menandros (342-291 př. Kr.), který po roce 321 napsal více než stovku her, je daleko nejvýznamnější autor nové komedie.
Kromě Škarohlída, charakterové komedie o popudlivém starci, známe Menandrovo dílo z dlouhých zlomků Sporu o dítě, Dívky ze Samu a Ostříhané a z menších zlomků asi pětaosmdesáti dalších her.
V antickém světě byl Menandros ceněn pro své umění pestré a sympatizující charakterizace, pro lehký, přirozený styl, pro schopnost přizpůsobit sentiment postavě a pro vynalézavost v konstrukci zápletky. V Římě, kde se jeho hry často upravovaly, byla Menandrova pověst vyšší než kteréhokoli jiného řeckého autora kromě Homéra. Jiní významní autoři nové komedie byli Difilos, Filemón a Apollodóros.
Po třetím století před Kr. začala komedie upadat, stejně jako tragédie o století dříve. Nová komedie byla posledním projevem vitality antického řeckého dramatu.

Athénské divadlo ve čtvrtém století

Ve čtvrtém století zůstaly Athény nadále hlavním střediskem řeckého divadla, avšak v jeho průběhu došlo v divadelních slavnostech k četným změnám. Koncem století byla o Velkých Dionýsiích zavedena soutěž v uvádění starých her, tedy praxe, která o Lénajích nebyla zřejmě nikdy povolena. Projevem zvýšené popularity komedie byla institucionalizace soutěže pro komediální herce o Velkých Dionýsiích. Pokles osobního blahobytu Athéňanů vedl někdy v letech 317-307 k tomu, že žádní chorégoi nebyli už jmenováni. Někdy v této době měl zvolený úředník agónothetés od státu k dispozici určitou částku, ze které financoval všechny divadelní produkce.
Čtvrté století přineslo také rozvoj profesionalismu. Kolem roku

350 nahrazovali profesionální zpěváci-tanečníci v komických i tragických sborech amatéry a sami byli také profesionály školeni.
Herectví nabývalo na významu a začalo zastiňovat dramatiku. To bylo patrně důvodem, proč byla změněna pravidla, jimiž se až dosud řídily soutěže tragických herců: od každého ze tří předních herců se nyní požadovalo, aby vystoupil v jedné hře soutěžícího autora. Mnohé herce je možné oprávněně prohlásit za hvězdy, poněvadž sláva Póla, Theodóra, Thettala, Neoptolema, Athénodóra, Aristodéma a dalších se šířila po celém řeckém světě. Kolem roku
300 takoví proslulí herci zajížděli téměř kamkoli. V té době už získali nad dramatickými autory takovou převahu, že si texty přizpůsobovali na míru svého talentu a často si libovali v propracovaných ukázkách hlasové virtuozity.
Je paradoxní, že Dionýsovo divadlo dostalo kamennou podobu až kolem roku 325, kdy už athénské divadlo ztrácelo své privilegované postavení. Nicméně je tato trvalá stavba důležitá, protože její archeologické pozůstatky posloužily jako základ pro většinu dohadů o divadelní architektuře pátého století. (Obvykle se předpokládalo, že kamenné divadlo je pouze trvanlivější verzí ranější dočasné stavby, avšak tuto domněnku mnozí archeologové zpochybňují.) Po roce 300 už Athény nestály v popředí vývoje a jejich divadelní budova nakonec působila zastarale, poněvadž nebyla opatřena vyvýšeným jevištěm a thyromaty, která byla charakteristická pro helénistická divadla.
Ve čtvrtém století řecké myšlení silně zesvětštělo. I když se náboženské obřady a slavnosti konaly dál, víra v jejich účinnost byla vážně otřesena intelektuálním přezkoumáním, jemuž byli bohové a mýty vystaveny ve velké epoše řecké filozofie, představované především dílem Platóna (asi 429-347 př. Kr.) a Aristotela (asi 384-322 př. Kr.). V této době zasahovali filozofové do všech oblastí řeckého života, divadlo nevyjímaje. Platón byl zastáncem cenzury a přísné státní kontroly nad divadlem, jehož mocného vlivu se obával. Aristotelés se dotkl divadla v několika svých dílech, ale svoje nejdůležitější představy vyložil v Poetice (asi 335-323), prvním systematickém pojednání o dramatu. Kromě rozboru tragédie obsahují první kapitoly Poetiky nejstarší dochované dějiny dramatických žánrů.
Traduje se, že když se Aristotelés na svoje dílo připravoval, pořídil seznam dramat a vítězů všech soutěží, který byl hlavním zdrojem informací pro následující řecké a římské historiky; z něho se však dochovaly jen zlomky.
Zvláště velký vliv měl Aristotelés na literární vědu, neboť místo jeho Poetiky ve všech diskusích o tragédii - počínaje šestnáctým stoletím, kdy poprvé vstoupila v širší známost - je klíčové.
Avšak formulace mnohých Aristotelových idejí jsou kryptické, a tak byla jeho Poetika interpretována různě. Je třeba číst ji velmi pečlivě, má-li být k užitku. Aristotelés v Poetice prohlašuje, že každé drama sestává z šesti složek: ze zápletky, postav, myšlenky, dikce, hudby a podívané. Diskutuje jednotu děje, pravděpodobnost, požadavky zápletky, charakteristické rysy tragického hrdiny, problémy dikce a řadu dalších témat. Jeho závěry nadále zůstávají poučné i diskusní.

Helénistické divadlo

Historikové obvykle rozlišují věk klasický (zhruba 500-336) a helénistický (od počátku vlády Alexandra Velikého). Mezi rokem
336 a svou smrtí roku 323 dobyl Alexander perskou říši a rozšířil své državy až po území dnešní Indie a Egypta; všude pak budoval nová města a propagoval řecké umění a vzdělanost. Výsledkem bylo, že celá oblast východního Středomoří byla "helenizována". Athény zůstaly hlavním kulturním centrem, ale ve třetím století už jejich převahu doháněl v Malé Asii Pergamon a v Egyptě Alexandrie, která se pro svou knihovnu a institut literárního bádání stala hlavním městem literatury v řeckém světě.
Alexandrovo impérium se po jeho smrti rozpadlo, avšak jeho větší část zůstala v držení jiných, až padla do rukou Říma. Pevninské Řecko si uchovalo jakous takous nezávislost, ale jeho nejednotnost byla taková, že nebylo s to vzdorovat Římu a stalo se jeho provincií roku 146 př. Kr.
Helénistický věk byl v divadle svědkem četných změn. Jedna vzešla ze slavností, které Alexander pořádal na oslavu vítězství: jednou údajně shromáždil na tři tisíce účinkujících ze všech koutů řeckého světa. Od té doby se příležitosti k uvádění dramat rozmnožily, zvláště poté, co panovníci začali podporovat vlastní božský kult a zřizovali slavnosti na svou počest. Tudíž nebyla už dramata uváděna výlučně na dionýských slavnostech.
Počet slavností rychle stoupal a vytvořil tak poptávku po kvalifikovaných aktérech, takže snad i proto se divadlo helénistického období téměř zcela zprofesionalizovalo. Výrazný krok tímto směrem bylo vytvoření cechu, který se nazýval Umělci Dionýsovi. Ačkoli datum jeho založení není známo, určitě existoval před rokem 277 př.Kr., kdy byl oficiálně potvrzen.

Působil ještě za křesťanské éry.
Členy Umělců Dionýsových byli básníci (dramatičtí, epičtí a lyričtí), herci, členové sboru a jejich školitelé, hudebníci i kostyméři - všecek personál nezbytný k inscenaci her a k recitaci o slavnostech. Populární baviči jiného typu nebyli do tohoto společenství nikdy připuštěni.
Jak název cechu naznačuje, tito umělci udrželi sepětí s Dionýsem, třebaže vytvářeli inscenace a vystupovali i na nedionýsovských slavnostech. V čele organizace obvykle stál kněz Dionýsův. Při přípravě slavnosti město zřejmě uzavřelo s její nejbližší pobočkou smlouvu, ve které byly jasně vymezeny závazky obou zúčastněných stran. Vzhledem k důležitosti slavností a protože po Alexandrově smrti se helénistický svět rozpadl do množství státečků, byly uzavřeny mezinárodní dohody, zaručující bezpečnost členů cechu.
I divadelní architektura v intervalu od poloviny čtvrtého století po první století před Kristem dospěla ke tvaru výrazně odlišnému od toho, jaký představuje Divadlo Dionýsovo. Je běžně nazývána helénistickou (na rozdíl od athénského typu) a její důležité ukázky byly vybudovány v Priené, Oropu, Efesu, Délu, Epidauru, Oiniadae, Sikyonu, Pergamonu, Korintu a v Alexandrii.
I když základní rysy helénistického divadla jsou celkem spolehlivě určeny, datum a místo jeho vzniku jsou předmětem diskuse. Někteří badatelé soudí, že ke drastickým odchylkám od athénského vzoru došlo již ve čtvrtém století, jiní však je datují až od druhého století před Kristem. Důkazy jsou beznadějně konfúzní především proto, že archeologové se nemohou shodnout na dataci původních staveb, ani na datech rekonstrukcí, jimž byly vesměs podrobeny. Detaily tohoto sporu nejsou pro nás důležité; stačí vzít na vědomí, že základní architektonické dispozice helénistického divadla mohly existovat již kolem roku 300 př.Kr., nebo se mohly postupně vytvářet v průběhu dalších sto padesáti let. Téměř všichni badatelé se shodují, že helénistická divadelní architektura byla plně rozvinutá kolem roku 150 př.Kr.
Pravděpodobně nejdůležitější helénistickou novinkou bylo značně vyvýšené jeviště. Bylo ve výši dvou a půl až čtyř metrů, někdy až dvaačtyřicet metrů dlouhé, avšak pouhé dva až čtyři a čtvrt metru hluboké. Poněvadž paraskénia (postranní křídla jevištního domu) byla zrušena, bylo toto dlouhé úzké jeviště na obou stranách otevřené. V některých divadlech vedly na jeviště rampy, paralelně s parodoi; jinde to byly, také na obou jeho koncích, schody z orchéstry; a v jiných zase se na jeviště mohlo vstoupit pouze z jevištního domu. Přední okraj jeviště podpíral proskénion (fasáda dolního podlaží), kdežto episkénion (fasáda horního podlaží) byl na jeho zadním okraji. Obě fasády byly často stejně vysoké. V některých divadlech proskénion část obvodu orchéstry o pár stop překrýval, zatímco v jiných divadlech zůstal celý kruh orchéstry viditelný. Hlediště neprošla žádnými významnými změnami, výrazně se však lišila kapacitou sedadel, která se pohybovala od tří tisíc v Oropu po dvacet pět tisíc v Efesu.
Změny skéné vyvolávají četné otázky stran scénování. Používali orchéstry při obnovených inscenacích starých her, které vyžadovaly velký sbor, všichni účinkující, a zůstalo vyvýšené jeviště rezervováno jen pro novější hry, v nichž sbor byl malý nebo příležitostný? Užívali herci jeviště, a sbor orchéstry?
Užívalo se nejprve horního jeviště pouze pro bohy a pro zvláštní scény a stalo se teprve později běžným hracím prostorem pro všecky scény? Používalo se orchéstry jenom pro nedramatické performance (například pro dithyrambické sbory)? Byla orchéstra pouze pozůstavkem něčeho, co přestalo plnit svou nezbytnou funkci? Na každou z těchto otázek existuje jak pozitivní, tak negativní odpověď, a žádnou z nich nelze s jistotou přijmout.
Mnoho problémů vyvstává také v souvislosti se scénografií.
Například v raném helénistickém divadle tvořily proskénion sloupy vzdálené od sebe několik desítek centimetrů, často se zářezy, do nichž byly zasazeny pinakés (malované panely). V četných divadlech z doby ne starší, než je druhé století před Kristem, tyto sloupy už žádné zářezy nemají. Pro některé historiky je to důkaz, že pokud se představení odehrávala v orchéstře, muselo se vytvořit scénické pozadí; kdežto později, když veškeré scénické jednání se přeneslo na jeviště, bylo proskénion pouhá jevištní kolonáda, poněvadž pinakés nebyly už na úrovni orchéstry zapotřebí.
S postupujícím časem doznala i fasáda horního podlaží celé řady změn. Ve druhém století episkénion, původně opatřené jedním až třemi vchody, se proměnilo v soustavu rozměrných výklenků (thyromata), jejichž počet se pohyboval od jednoho k sedmi. Tato thyromata, široká tři až tři a půl metru a vysoká až po střechu, byla od sebe oddělena úzkými vzpěrami. A tak byla na horní úrovni dlouhá mělká předscéna se zadním, stejně hlubokým či ještě hlubším jevištěm.
Tato změna se často spojuje s úpadkem sboru a s častějším používáním horního pódia k jevištní akci. Někteří badatelé se rovněž domnívají, že thyromata měla sloužit větší scénické iluzi, to jest že každý výklenek sloužil jako miniaturní portál, za nímž mohla být instalována individuální dekorace. Tato teorie (stejně jako jiné představy o thyromatech) je zcela hypotetická.
Podle líčení Vitruvia, který psal o řeckém divadle v prvním století před Kristem, fasáda skýtala prostor pro periakty. Je možné, že periakty byly instalovány v thyromatech. Vitruvius také prohlašuje, že byly tři druhy

scénického pozadí: pro tragédii, pro komedii a pro satyrské drama. Někteří historici interpretují tuto pasáž tak, jako by se používalo iluzívních dekorací, jiní však soudí, že jde pouze o nějaký typ konvencionalizovaného pozadí.
Tragické kostýmy a masky se po pátém století značně změnily. I když vývojové změny datovat nelze, je celkem jasné, že v prvním století n. l. byly kostýmy herců v tragédiích vycpané, že herci nosili boty s vysokými podrážkami (kothornoi) a masku s vysokým účesem (onkos), což vše je mělo vzhledově zvětšit. I výraz masky byl zveličený a přehnaný. Jinými slovy, tragičtí herci byli nadživotní a jejich celkový zjev byl zdeformovaný a zkonvencionalizovaný. V nové komedii byly kostýmy sice také poněkud konvencionalizované, ale založené na oděvu z běžného života. Také se zdá, že komediální charakterové typy byly rozmanitější než typy z tragédií. Většina komických masek byla zřejmě realistická, některé však, například masky otroků a některých starců a směšných postav, byly zkarikované. I barva vlasů byla někdy konvenční. Například většina otroků byla rusovlasá a kurtizány mívaly vlasy žluté.
Řecké divadlo sice pokračovalo ještě v šestém století po Kristu, ale už od druhého století rychle upadalo. Počínaje tímto stoletím postupně ovládli celé východní Středomoří Římané a třebaže řecké ideály se udržovaly, římské standardy je nakonec změnily. Po prvním století našeho letopočtu byla většina divadel zrekonstruována tak, aby se přiblížila římskému ideálu divadelní architektury. Tyto přestavby se nazývají řeckořímskými, poněvadž mají rysy obou typů. Na řeckém území bylo rovněž postaveno mnoho čistě římských divadel.
Ani divadlo v Athénách nebylo vůči těmto změnám imunní, i když jim dlouho odolávalo. Divadlo Dionýsovo si podrželo svou klasickou podobu asi až do intervalu mezi třetím a prvním stoletím před Kristem, kdy bylo přestavěno v módnějším helénistickém duchu. Dalším rozsáhlým změnám bylo podrobeno v prvním století po Kristu, kdy jeviště bylo protaženo kupředu, přes část orchéstry, aby se divadlo více přiblížilo římskému ideálu. Později pak se v orchéstře (opatřené kamennou hradbou) někdy provozovaly gladiátorské hry a někdy ve čtvrtém století byla orchéstra utěsněna, aby se v ní mohly pořádat vodní podívané.
Není jasné, kdy athénské divadelní soutěže skončily. Záznamy Městských Dionýsií pokračují až do prvního století našeho letopočtu, kdežto Lénaje lze vystopovat jen asi do roku 150 př.
Kr. Je však možné, že soutěže pokračovaly ještě nějakou dobu poté, co záznamy přestaly být vedeny. Dionýsova divadla se používalo k podívaným různého druhu nejméně do čtvrtého století po Kr. a možná déle. Tak skončila vskutku pozoruhodná historie, poněvadž málokterá divadla se mohou pochlubit, že se jich kontinuálně používalo přes jeden tisíc let.

Řecký mimos

Běžně se dnes řecké divadlo studuje téměř výhradně na základě oficiálních inscenací tragédií a komedií při slavnostech. Jasné však je, že od samého počátku tady existovala rozsáhlá divadelní aktivita méně ambiciózního typu. Víme o ní málo, poněvadž nebyla součástí státem subvencovaných slavností, a tak se o ní pořizovalo jen málo záznamů.
Mnoho typů populární zábavy se často seskupuje pod záhlavím "mimu" - pojmu označujícího jak text, tak aktéry. Mimos zahrnuje krátké scénky, mimetický tanec, napodobování zvířat a ptáků, zpěv, akrobacii, žonglování atakdále. Malé skupinky mimů mohly účinkovat při hostinách a jiných příležitostech už v pátém století. Mimové tak byli pravděpodobně první profesionální baviči, a rozhodně byli první, kdo do svých řad vzali ženy.
Krátké mimické skeče zřejmě vznikly v Megaře v šestém století před Kristem. Měli je v oblibě řečtí kolonisté v jižní Itálii a na Sicílii v pátém století, ale do celé oblasti východního Středomoří se rozšířily až v helénistické době. Ve čtvrtém století mimové čím dále tím častěji vystupovali na festivalech, i když vstoupit do svazku Umělců Dionýsových nesměli nikdy.
V jižní Itálii se mimy nazývaly flyákes. Rhintón, který žil v Tarentu v první polovině třetího století, údajně tento typ formalizoval. Většina z osmatřiceti her, které se mu připisují, jsou hilarotragodiai - burlesky tragédií. Dochovalo se jen několik zlomků. Přestože mimy byly populární v celém helénistickém světě, flyácké komedie na sebe soustředily největší pozornost, poněvadž o sérii váz z jižní Itálie se kdysi soudilo, že zobrazují scény z tohoto žánru. Datace těchto váz byla nyní změněna na interval 400-325 př. Kr., to jest asi století před tím, než je o nějaké flyácké hře zmínka, přesto se jim však stále flyácké vázy říká. (Zobrazované scény na nich mohou být ze staré či střední komedie.) Postavy mají vycpané trikoty, krátké chitóny a fallos. Témata se pohybují od mytologické burlesky (oblíbená jsou dobrodružství Héraklova) po všednodenní. Milování, žravost, bití, zlodějství a podvody jsou populární motivy.
Nejzajímavější je patrně vyobrazení jeviště. Na kresbách je různě vyvýšené pódium, spočívající na kůlech či dekorativních sloupech, mezi nimiž jsou závěsy či malované panely. Z přízemku na jeviště vedou schody, po

nichž často právě vystupují herci. Fasáda za jevištěm se různí: někdy ji tvoří portikus se dveřmi, na jiných vázách jsou sloupy a dekorativní motivy, někdy je v horním patře okno či balkón. Někteří badatelé interpretují tyto vázy jako důkaz, že mimové používali provizorního jeviště, jaké mohla kočovná skupina postavit kdekoliv; jiní soudí, že vázy zobrazují jeviště stálých divadel, ale zjednodušeně, vzhledem k omezenému prostoru, jejž měli malíři váz k dispozici.
Ať už se vázy interpretují jakkoli, jasné je, že v jižní Itálii divadlo vzkvétalo. Tam právě se v třetím století před Kristem setkali Římané s řeckou kulturou. Poté se historický zájem přesunul do Říma, který řecké formy a praktiky přijal a transformoval. Z Říma se přenesly do dalších oblastí i dalších časů, třebaže se nesmí zapomenout, že řecké divadlo pokračovalo po celou dobu římské éry.

Pohled do divadelních dějin

Jednu ze základních přístupových cest k řeckému divadlu poskytuje archeologie, systematické studium materiálních pozůstatků, jakými jsou architektura, nápisy, skulptury, malované vázy a jiné formy dekorativního umění. O příspěvku archeologie k našim znalostem antické civilizace bylo řečeno: "Znovuobjevení těchto dávno zapomenutých epizod lidských dějin je úžasný výkon ... něco jako ... přistání na měsíci. Následkem toho má ... naše generace takové představy o dávné minulosti, o jakých se našim pradědečkům ani nesnilo."
Seriózní vykopávky in situ začaly v Řecku kolem roku 1870, avšak W. Dörpfeld zahájil první široce založený výzkum Dionýsova divadla až roku 1886. Od té doby bylo odkryto asi šedesát pět dalších divadel. Tyto vykopávky odhalily mnohé, co dosud nebylo známo, zvláště pokud jde o rozměry a uspořádání divadla. Nicméně nám stále ještě nedovolují přesně popsat vzhled skéné (ilustrace reprodukované v této knize jsou hypotetické rekonstrukce): mnoho částí je nenávratně ztraceno proto, že v pozdějších dobách stavba posloužila jako zdroj kamene pro další projekty, a její zbytky jsou obvykle rozbité a rozptýlené. Většina těchto budov byla mnohokrát přestavována, což způsobuje četné problémy těm, kteří se pokoušejí o dataci jednotlivých části a jejich pozdějších verzí. Přes tyto nedostatky nabízí archeologie nejkonkrétnější dostupné důkazy o divadelních stavbách antického Řecka. Ale přestože nám tyto stavby už pověděly mnoho, archeologové stále ještě neskončili svoji práci a některé lokality jsou skoro nedotčené.
Snad nejspornější archeologické doklady v divadelní historii podávají kresby na vázách, kterých se z antického Řecka dochovaly stovky. Scény z mytologie i ze všedního života zobrazené na vázách jsou nejnázornější obrazové doklady, jaké máme k dispozici. Snadno se však interpretačně zkreslí. Někteří badatelé považují každou vázu zobrazující námět pojednaný v soudobém dramatu, či každý výjev, na němž se vyskytují masky, hráči na flétnu nebo nějaké obřady, za platné svědectví o běžné divadelní praxi. To je krajně sporný předpoklad, poněvadž Řekové užívali masek, tance i hudby hojně i mimo divadlo, a poněvadž mýty, z nichž autoři čerpali, byly známy všem, nevyjímaje malíře váz, kteří docela dobře mohli zobrazovat stejné náměty jako dramatičtí autoři, aniž jim byli poplatní. Počet váz, které zobrazují scény nesporně divadelní, je malý.
Psané doklady o antickém řeckém divadle se běžně pokládají za méně spolehlivé než archeologický důkaz, poněvadž většina písemných záznamů je časově příliš vzdálená od popisovaných událostí a protože neposkytují vůbec žádné informace o svých pramenech. Z písemných dokladů obvykle platí za nejspolehlivější samy texty dochovaných her. Nicméně nejstarší dochované rukopisy řeckých her se datují zhruba z desátého století po Kristu, některé tedy z doby o 1500 let mladší, než byla ta, v níž byly inscenovány. Protože v tomto mezidobí neexistoval tisk, pořizovaly se kopie her ručně, čímž možnost textových chyb jenom narůstala. Nicméně nám tyto texty skýtají nejpohodlnější přístup ke kulturní a divadelní situaci doby svého vzniku, jakkoli jsou, stejně jako jiná svědectví, předmětem rozdílné interpretace.
Například počínaje renesancí se na řecká dramata pohlíží tak, jako by hlásala a potvrzovala základní hodnoty západní civilizace. Oresteia (jak řečeno na str. 17) byla tradičně interpretována jako výpověď o vývoji spravedlnosti. Avšak stejně snadno může být tato trilogie interpretována jako odůvodnění podřízenosti ženy v Řecku, poněvadž "nestranná spravedlnost" poroty v poslední části je založena na soudu, že matka dítěte je pouhý pasivní činitel, jehož otec používá jako semeniště (jako by rolník užíval zemi) a že tudíž život otce (Agamemnóna) je cennější než život matky (Klytaimnéstry).
Žena hraje v řeckém divadle (a v západním divadle až po renesanci) nevýraznou roli. Ačkoliv se ženám zřejmě dovolovalo divadla navštěvovat, inscenace byly koncipovány z mužské perspektivy; však také hry psali, vybírali, inscenovali a hráli muži. Je poněkud paradoxní - vzhledem ke krajní marginalizaci žen v athénském životě - že se v dramatech vyskytuje tolik výrazných ženských postav, přestože většinou se tyto ženy nakonec stanou obětmi své vlastní bezmoci. V jiných hrách, včetně komedií, jsou ženy zobrazeny, jako

by byly ovládané sexuální žádostí - stav, jehož se řečtí mužové u žen zřejmě nejvíc obávali a jenž jim posloužil jako důvod, proč drželi ženy stranou a pod zámkem.
Valná většina písemných dokladů o řeckém divadle se datuje až z doby o několik staletí pozdější než jsou líčené události.
Pisatelé zřídkakdy uvádějí svoje prameny, takže netušíme, nakolik jsou jejich zprávy důvěryhodné.
Vzhledem k absenci materiálů, jež by byly událostem časově bližší, jich však historikové používají a jsou jim zavázáni. Celkově se historická rekonstrukce řeckého divadla podobá práci se skládačkou, v níž mnoho dílků chybí: historikové se snaží sestavit, co mají, a představit si (za pomoci stávajícího materiálu a logiky), co se ztratilo. Důsledkem pak je, že obrysy řeckých divadelních dějin jsou sice dost zřetelné, četné detaily jsou však předmětem pochybností.
Názorným příkladem typu historického svědectví, jaké mají historikové k dispozici, je Deipnosofistai, kompilace, kterou kolem roku 200 po Kr. pořídil v Egyptě Athénaios. V následující pasáži píše o událostech, které se odehrály v Řecku o šest set let dříve. Mnohé z toho, co píše, je v souladu s jinými zprávami, a jeho svědectví bylo citováno tak často, že se mu přisuzuje povaha faktu; přesto však jeho spolehlivost nelze plně potvrdit.
Nicméně je zábavné (a varovné), že jeho poslední výrok se necituje téměř nikdy, ačkoli lze těžko pokládat Chamaileóna za nespolehlivého svědka právě v této věci, když v jiných se mu věří:

Aischylos nevynalezl pouze vhodný a vznešený oděv, jejž hierofanti a nosiči pochodní v posvátných slavnostech napodobili, ale také mnoho tanečních figur, jimž naučil sborové tanečníky. A Chamaileón uvádí, že on jako první sbory uspořádal, aniž užíval běžných tanečních mistrů; sám navrhl figury tanečníků a celé uspořádání svých tragédií vzal na sebe. A sám ve svých hrách i velmi pěkně hrál. ... Avšak Aischylos byl často opilý, když psal své tragédie, pokud můžeme Chamaileónovi věřit; a Sofoklés jej prý napomenul a prohlásil, že i když to, co činil, dobře činil, nevěděl, že tak činí.

Athénaios, Deipnosofistai aneb Hodující mudrci, anglický překlad C. D. Yonge, 3 svazky. London, H. G. Bohn, 1854, kn. I., kap. 39.
3

Římské a byzantské divadlo a drama

Podle tradice byl Řím založen roku 753 př. Kr. (přibližně v době, kdy Řekové kolonizovali jižní Itálii a Sicílii). Byl nevýznamnou osadou pod nadvládou sousední Etrurie, sídla jeho prvních vládců.
Po vypuzení posledního etruského krále byla roku 509 založena republika (tak jako se staly demokracií Athény). Ve čtvrtém století začaly římské výboje a roku 265 už Řím ovládal celý Apeninský poloostrov, včetně etruské oblasti na severu a řeckých území na jihu. Po první punské válce s Kartágem (264-241) získal Řím Sicílii. Výsledkem expanze v letech 270-240 bylo, že se Řím zmocnil několika řeckých území, ve kterých už dlouho kvetlo divadlo. Kolem roku 240 se už tolik Římanů seznámilo s řeckým uměním a divadlem, že mohlo být v Římě zavedeno pravidelné drama (buď překlady nebo napodobeniny řeckých her). Rok 240 př. Kr. se často označuje za počátek římského divadla. Toto datum může sice znamenat nástup pravidelného dramatu, neoznačuje však počátky římské divadelní aktivity, kterou lze vystopovat více než sto let před tímto datem.
Máme-li porozumět římskému divadlu, musíme si od samého počátku uvědomit, že drama v řeckém smyslu v něm hrálo jen velmi malou roli: vždycky v něm vládla rozmanitá zábava. Podstatu římského divadla snad nejlépe vystihneme, přirovnáme-li je k americkému televiznímu programu: zahrnovalo akrobacii, drezúru zvířat, atletické zápasy a závody, hudbu a tanec, dramatické skeče, krátké frašky i celovečerní hry. Římské publikum bylo přelétavé jako to naše: často opustilo jednu událost kvůli jiné, jako když dneska lidé přepínají televizní kanály, vyžadujíce rozptýlení, které obstojí v každé konkurenci. Čas od času byly do Říma importovány nové druhy zábavy. Některé z nich pak vydržely celá dlouhá staletí, jiné ztratily popularitu rychleji, takže byly zavrženy nebo vykázány do okrajové role. Pravidelné drama je třeba zahrnout mezi takové formy, které nějaký čas vzkvétaly, ale pak podlehly rozkladu.

Etruští předchůdci

V raném období dějin Říma ovlivnila jeho divadelní aktivity nejvíce Etrurie, jakkoli obtížné je etruský vklad přesně odhadnout. Je pravděpodobné, že z Etrurie převzal Řím četné rysy svých náboženských slavností (příležitostí, při kterých se v Římě konala divadelní představení). Etruské sakrální slavnosti zahrnovaly herectví, tanec, hru na flétnu, žonglování, soutěže v zápase, jízdu na koni, akrobacii a závodní sporty, stejně jako tomu bylo posléze i v Římě. I Etruskové věřili, že náboženské části jejich slavností musejí být prováděny přesně a bezchybně - víra, kterou Římané sdíleli a která je často vedla k opakování celé slavnosti, jestliže k chybě došlo. Některé etruské slavnosti měly také svou obchodní stránku, protože se konaly v souvislosti s trhy, na které přišli lidé ze vzdálených míst. Všechny tyto atributy pomáhají pochopit podstatu římských slavností, které mísí rozmanité aktivity v atmosféře zčásti náboženské, zčásti světské, dokonce karnevalové. Římské divadlo patrně ovlivnily i jiné etruské praktiky. Mimo jiné to bylo široké zapojení hudby, tance a masek téměř ve všech obřadech; hudba byla v Etrurii obzvlášť důležitá, poněvadž tu doprovázela řadu činností od obětování po boxerské zápasy a všednodenní práci. Z Etrurie také pocházejí gladiátorské zápasy, spíše však jako součásti pohřebních obřadů než jako formy zábavy, jimiž se staly v pozdním Římě.
Vliv Etrurie na římské divadlo potvrzují četné antické zdroje.
Římský básník Horatius (65-8 př. Kr.) uvádí, že původ římského dramatu je ve fescennijských verších. Tyto skladby (pojmenované, jak někteří soudí, podle Fescennia, města na etruských hranicích), sestávaly z improvizovaných, obhroublých a často obscénních dialogů mezi maskovanými klauny při dožínkách a svatebních obřadech. Na druhé straně římský historik Livius (59
př. Kr.-17 po Kr.) datuje první divadelní představení v Římě rokem 364 př. Kr., kdy hudebníci a tanečníci byli dovezeni z Etrurie ve snaze usmířit bohy, když ve městě řádil mor. Římský termín pro herce (histriones) pochází od těchto profesionálních aktérů (nazývaných v Etrurii ister). Podle Livia se později k hudbě a tanci přidal improvizovaný dialog, a vznikl nový žánr, prováděný nejprve amatéry a později profesionály. Byl to také etruský vládce Říma, Tarquinius starší (616-579), jenž zřídil ludi Romani (slavnosti, na nichž bylo později poprvé provedeno řecké drama) se závody vozů, boxerskými zápasy a jinými zábavami.
Na etruských náhrobcích jsou zobrazeny tribuny pro diváky při slavnostech. Stadionového hlediště se v Římě pravděpodobně užívalo dávno před tím, než tam bylo známo řecké divadlo.
Kromě Etrurie přispěla k ranému římskému divadlu i jižní Itálie.
Základní vliv měla atelská fraška (fabula Atellana), pojmenovaná podle oskického města Atelly (poblíž dnešní Neapole). Fraška byla patrně do Říma importována v první polovině třetího století, poněvadž roku 275 byli už Římané nepochybnými pány oskické oblasti. O rané atelské frašce je málo zpráv. Někteří badatelé soudí, že se patrně vyvinula z flyackých komedií či jiných jihoitalských mimů. Byla pravděpodobně krátká, převážně improvizovaná a založená na všednodenních situacích či na mytologické burlesce. Charakteristické pro ni byly také typové postavy, každá s ustáleným kostýmem a maskou.

Římský kontext

Do roku 146 př. Kr. dobyl Řím Řecka a poté postupně pohltil celý hellenistický svět. Sám však byl na oplátku značně ovlivněn řeckou kulturou. Od třetího století výše byla v Římě poptávka po řeckých vychovatelích a mnoho Římanů odjíždělo do Řecka studovat.
Velká část římského umění a literatury po roce 240 si půjčovala od řeckých vzorů.
Římané jsou jako národ známí tím, že přejímali ideje a praktiky od jiných; ale nepočínali si v tom bez výběru ani bez inteligence, poněvadž ze všech národů, které přišly s Řeky do styku, se jen Římané zmocnili řeckých uměleckých forem. Nemůžeme na ně nicméně nahlížet jen jako na prodlouženou ruku Řeků, poněvadž zvláštnosti jejich povahy je vedly k tomu, že mnohé z toho, co bylo výrazně řecké, zavrhli.
Římané neměli ten filozofický sklon, jenž je tak charakteristický pro Řeky. Byli to praktičtí lidé a teoretické problémy je většinou nezajímaly. Ačkoli byli jedněmi z největších inženýrů, vojenských stratégů a státních administrátorů, jaké kdy svět poznal, málo o těchto tématech spekulovali. Spokojili se zjištěním, jak věci fungují, aniž se ptali proč. Tyto rysy rovněž ovlivnily jejich umění, které mělo tendenci ke grandiozitě, sentimentalitě a zábavnosti spíše než - jako u Řeků - k vážnému zamyšlení nad postavením člověka.
Římským dějinám porozumíme nejlépe, rozdělíme-li je do dvou fází: republikánské (509-27 př. Kr.) a císařské (27 př. Kr.- zhruba 476
po Kr.). "Republikánské ctnosti" - kázeň, hospodárnost, vytrvalost, vojenská přesnost a věrnost rodině a státu - vedly k tomu, že se Řím stal velmocí. Až do prvního století byli Římané pověstní svou neúplatností, smyslem pro povinnost vůči republice a vírou v zákon a řád.

V prvním století před Kristem vládl Řím obrovskému území, odkud do něho proudilo bohatství. Občané Říma dostávali obilí zdarma, armáda byla profesionální a vláda byrokratická. Roku 27 před Kristem přešla vláda od zastupitelských orgánů na císaře.
Ctností, na nichž byl Řím postaven, poté ubývalo. Základní problém byl, jak vůbec udržet a spravovat odlehlá území. Že impérium tak dlouho vydrželo, je jenom dokladem římského organizačního génia.
Podobné změny lze nalézt i v divadle. Za republiky se dařilo pravidelnému dramatu: účin tragédie se zakládal na tom, že se v ní projevoval římský smysl pro ctnost, čest a loajalitu, zatímco účin komedie byl založen na lehkovážném pojednání domácích komplikací, které se vždycky šťastně vyřešily. Ani jeden žánr zřejmě nereflektoval nějaký pronikavý filozofický zájem ani neuváděl v pochybnost římské hodnoty. Za císařství ustoupilo drama pestrým zábavám; divadlo se stávalo povyražením, oplývalo všelijakými novinkami, které se tu vyžadovaly i nabízely - nové typy zábavnosti, čím dále tím větší okázalost a výpravnost i dráždidla všeho druhu (včetně nahoty, sexu, násilí a krveprolévání).
Přesto je třeba mít na paměti, že římské divadlo bylo téměř vždy spjato se slavnostmi, většinou náboženskými. Divadelní nabídka měla tedy být, nehledě na obsah, vždycky taková, aby potěšila (nebo byla s to naklonit si) bohy. Byly uctívány nejenom římské protějšky řeckých bohů, ale i domácí skřítkové a animistické mocnosti, a jak se Řím rozpínal, na seznamu stále přibývala nová božstva, poněvadž Římané byli pověrčiví a báli se nějakou nadpřirozenou sílu urazit. Zjevně kladli stejný důraz na formu jako na obsah náboženských obřadů. Tím se patrně vysvětluje, proč obsah divadelní zábavy na slavnostech na počest bohů vážil méně než sám fakt, že se taková zábava konala.
Vcelku je snad zřejmé, že římské drama nedosáhlo úrovně srovnatelné s řeckým dramatem pátého století. Je ovšem také pravda, že divadlo v Římě bylo mnohem rozvinutější, pestřejší a extenzivnější než v kterékoli jiné rané kultuře.

Římské slavnosti

Většina státem podporovaných divadelních představení se v Římě dávala na počest různých bohů při oficiálních náboženských slavnostech (ludi), jimž předcházel náboženský průvod (pompa).
Četné jiné slavnosti se konaly při zvláštních příležitostech (jako po důležitém vítězství ve válce, při zasvěcení veřejných budov či památníků, při pohřbech významných osobností, anebo když se nějaký soukromník ucházel o přízeň veřejnosti), a mnoho jich zahrnovalo divadelní představení.
Nejstarší oficiální slavnost byly ludi Romani, pořádané vždy v září na počest Jupiterovu. Byly založeny v šestém století před Kristem; od roku 364 byla jejich součástí divadelní představení, od roku 240 př. Kr. regulérní komedie a tragédie. Divadelní zábava posléze hrála významnou roli v pěti dalších slavnostech a v několika dalších se divadelní události objevovaly občas.
Odhadnout, kolik dnů ročně Římané hrám věnovali, lze jen obtížně, poněvadž počet oficiálních slavností se rok od roku měnil a často byly povolovány i zvláštní oslavy. Kromě toho se slavnosti někdy opakovaly, protože kdykoli v nich, hry nevyjímaje, došlo k nějaké poruše, opakovat se musely. (Taková opakování se nazývala instauratio.) Že instauratio nebylo výjimkou, dokazují zopakované ludi Romani - jedenáct případů v letech 214-200 - a ludi Plebeii - sedmkrát v jednom roce.
Ačkoli nelze určit přesný počet představení v žádném jednotlivém roce, po roce 240 jejich počet stále rostl. Na počátku byl patrně pro divadelní inscenaci vyhrazen pouze jediný den, ale kolem roku 200 př. Kr. čtyři až jedenáct, kolem roku 190 sedm až sedmnáct, kolem roku 150 asi dvacet pět a počátkem křesťanské éry asi čtyřicet dnů. Za císařství se počet her značně rozmnožil. Motivy, proč se pořádala představení pro veřejnost, nabývaly politického rázu: císař využíval "chleba a her" zdarma, aby si naklonil obyvatelstvo, které nemělo co na práci. Roku 354 po Kristu bylo sto dnů vyhraženo pro divadelní představení a dalších sedmdesát pět pro takové události, jako byly závody vozů a gladiátorské zápasy. Po roce 400, když už se císařství rozpadalo, toto číslo zřejmě značně kolísalo podle toho, který panovník byl právě u moci, avšak hry pokračovaly až do šestého století. Mimo státní slavnosti, pořádané za republiky i za císařství, se pravděpodobně konaly interiérové performance a dokonce i veřejná představení kočovných společností pro platící publikum.

Drama za Římanů

Roku 27 př. Kr., kdy skončila římská republika, bylo už pravidelné drama ve zjevném úpadku a okrajové žánry nabyly vrchu.
Z více než devítisetletých dějin římského divadla má pouze dvě stě let značný význam pro drama, poněvadž v tomto čase vznikla většina her, které byly pro divadlo zamýšleny.
Běžně se uvádí, že římská literatura začíná u Livia Andronika (působil v letech 240-204 př. Kr.), poněvadž komedie a tragédie, které napsal, přeložil či upravil (počínaje rokem 240), jsou první významná literární díla psaná v latině. O Andronikovi je málo zpráv. Snad byl původně otrok; pokud tomu tak bylo, byl později propuštěn. Pocházel zřejmě z Tarenta (položeného na řeckém území v jižní Itálii). Prvním domácím dramatikem byl Gnaeus Naevius (zhruba 270-201 př. Kr.), který začal psát kolem roku 235. Vynikal v komedii, ačkoli se stejně jako Andronicus - jehož silnou stránkou byla tragédie - věnoval oběma žánrům. Naevius se zasloužil o zdomácnění dramatu tím, že do řeckých originálů vkládal četné římské reálie a psal hry na římské příběhy. Po Andronikově a Naeviově smrti bylo už drama v Římě zavedené. A protože jejich následovníci se již specializovali na jeden žánr, vyvíjela se tragédie a komedie každá zvlášť.
Snad proto, že komedie byla v Římě populárnější než tragédie, jsou nám známa jména četných římských komediografů. Dva z nich -
Plautus a Terentius - jsou pro nás obzvlášť zajímaví, poněvadž od nich jsou jediné římské komedie, které se nám dochovaly. Titus Maccius Plautus (asi 254-asi 184 př. Kr.) byl v komedii první významný nástupce Livia Andronika a Naevia. Byl tak populární, že po jeho smrti se mu připisovalo na sto třicet her. Ve snaze rozhodnout otázku autorství rozdělil římský učenec Varro (116-27
př. Kr.) tuto dramatiku na hry, které Plautus napsal určitě, na jiné, které napsal snad, a konečně na ty, které určitě nenapsal.
Do první skupiny zařadil jedenadvacet děl, z nichž dvacet se dochovalo a stále se Plautovi přisuzuje: Komedie oslovská (Asinaria), Kupec (Mercator), Chlubný voják (Miles Gloriosus), Hra o skříňce (Cistellaria), Komedie o hrnci (Aulularia), Stichus, Pseudolus, Curculio, Bakchidy (Bacchides), Casina, Amfitryon (Amphitruo), Zajatci (Captivi), Epidicus, Menaechmové (Menaechmi), Komedie o strašidle (Mostellaria), Peršan (Persa), Kartágiňan (Poenulus), Komedie o laně (Rudens), Trojgroš (Trinummus) a Truculentus. Jedenadvacátá hra - Vidularia - se dochovala pouze ve zlomcích. (Quaerolus, komedie z pátého století po Kr., se kdysi přičítala Plautovi, dnes se však soudí, že je založena na jeho Komedii o hrnci.) Jen málo z těchto her lze datovat s jistotou, všechny však pravděpodobně vznikly v letech
205 až 184. Všecky jsou založeny na nové komedii, protože se však nedochovaly žádné hry, jež mohly být jejich předlohami, nelze míru Plautovy originality odhadnout. Plautus přidal mnoho římských narážek a byl značně obdivován pro svůj latinský dialog, pestré básnické metrum a duchaplné žerty. Jeho hry vykazují široký komediální rejstřík, nejlépe je znám svou fraškovitostí.
Publius Terentius Afer (195 či 185-159 př. Kr.) se údajně narodil v Kartágu, v dětském věku se jako otrok dostal do Říma, kde byl vychován a propuštěn z otroctví. Napsal šest her, které se všechny dochovaly: Dívka z Andru (Andria, 166), Tchyně (Hecyra,
165), Sebetrapič (Heautontimorumenos, 163), Kleštěnec (Eunuchus,
161), Formio (Phormio, 161) a Bratři (Adelphoe, 160). Terentiův syžet je komplexnější než jeho předchůdců, poněvadž kombinoval příběhy z několika řeckých originálů - technika, za kterou byl často kritizován. Nejzajímavější na jeho díle není však intrika, ale postava a dvojí zápletka, jejichž vztah mu dává příležitost předvést kontrastní lidské chování. Sympatizující kresba dramatických postav posunuje jeho hry směrem k romantické či sentimentální komedii. Poněvadž usiloval o sourodost, chránil se vkládat římské narážky do řeckých zápletek, z nichž vycházel.
Jeho jazyk je jazykem všední zdvořilé konverzace a nemá tu velkou metrickou pestrost, jíž se vyznačují hry Plautovy. Terentius si byl mnohem více než Plautus vědom uměleckých principů, nikdy však nedosáhl jeho popularity.
Z ostatních komediografů je nejdůležitější Caecilius Statius (asi
219-168), přední dramatik v období mezi Plautem a Terentiem, mnohými římskými kritiky považovaný za největšího ze všech komediografů. Bohužel se však žádná jeho hra nedochovala. O jeho díle se soudí, že spojovalo rysy Plautových a Terentiových her a že tvořilo přechodovou fázi mezi nimi. Dalšími komediografy byli Marcus Atilius, Aquilius, Lucius Lanuvinus a Sextus Turpilius.
Turpilius (zemřel 103 př. Kr.) je poslední známý autor komedie nazývané fabula palliata (založené na řeckých originálech), i když díla známých autorů byla ještě nějaký čas hrána.
Běžně se odlišují komedie založené na řecké látce (fabula palliata) od komedií založených na římském materiálu (fabula togata). Ze druhého typu se nedochovalo nic a jsou známi jen tři autoři - Titinius, Afranius a Atta - píšící v tomto žánru. Podle všeho se fabula togata kromě námětu od palliaty podstatně nelišila a nikdy její popularity nedosáhla.

V prvním století př. Kr. přestala být komedie živým žánrem, ale díla Plautova a Terentiova přežila i pád Říma, snad proto, že platila za vzory hovorové latiny. Pozdější kritika je vyzvedla jako zářné příklady komického žánru, a tak Plautův a Terentiův vliv na renesanční komedii byl obrovský. Všecky dochované římské komedie jsou úpravy řeckých her. Stalo se zvykem prohlašovat (bez solidního důkazu), že Plautus a Terentius se jen málo odchylovali od struktury originálu a že zavedli jenom nepatrné změny. Nicméně některé změny významné byly. Sbor byl zrušen, takže odpadlo formální členění do epizod. (Dělení do aktů, jaké se vyskytuje ve většině současných vydání těchto her, zavedli pozdější editoři.) Další významnou změnou byl hudební doprovod dialogu; v tomto rysu se patrně obráží etruské dědictví. Plautovy hry byly asi ze dvou třetin a Terentiovy z jedné třetiny doprovázeny hudbou. Náměty, zápletkou a charakterizací se římská komedie jen málo lišila od řecké nové komedie. (O nové komedii viz str. 00-00.) Celý děj je lokalizován na ulici - takže i scény, které by se logicky měly odehrávat uvnitř, jsou umístěny ven. Postavy běžně odposlouchávají hovory jiných, a tak vzniká mnoho komplikací.

Na římskou tragédii se dnes shlíží s jistou dávkou shovívavosti, ve své době ji však kritika i publikum vysoko cenili. Z let 200 až 75 př. Kr. jsou však známa pouze tři jména tragiků: Quintus Ennius (239-169), Marcus Pacuvius (asi 220-asi 130) a Lucius Accius (170-asi 86). O římské tragédii lze těžko vynášet obecné soudy, když se žádná hra nedochovala. Soudě podle zlomků, názvů a komentářů současníků byla většina těchto dramat úpravou řeckého originálu (typ označený jako fabula crepidata) a jen malý počet byl založen na římském námětu (fabula praetexta). Strukturálně se podstatným způsobem od řeckých tragédií neodchylovaly, zřejmě však směřovaly k větším efektům (extrémní ctnosti i neřesti, hrůzy i ušlechtilé skutky, melodramatické zápletky, velká rétorika i velká podívaná).

Tragédie se sice pravidelně provozovala až do křesťanské éry, avšak žádná nová hra, zaměřená k inscenaci, nebyla zřejmě napsána po roce 29 př. Kr., kdy byl o slavnostech na počest římského vítězství u Actia uveden Thyestes Varia Rufa.

Historikové se domýšlejí, že za císařství zhrubl obecný vkus natolik, že tragédie se už nemohla prosadit a že na slavnostech už nebyla uváděna kompletní dramata, pouze ukázky a zkrácené verze. A tak vznikala knižní dramata, jako Médea od Ovidia (43 př.Kr.-asi 17 po Kr.). Je možné, že scény z těchto pozdních her se recitovaly při hostinách.

Jediné dochované římské tragédie jsou z tohoto pozdějšího období.

Až na jednu je jejich autorem Lucius Annaeus Seneca (5 či 4 př. Kr.-65 po Kr.). Rodák ze Španělska, vychovaný v Římě, proslul svým dílem filozofickým a rétorickým. Stal se jedním z nejvlivnějších mužů Říma, když byl jeho žák Nero roku 54 po Kr. jmenován císařem. Později však upadl v nemilost a roku 65 po Kr. spáchal sebevraždu.

Dochovalo se devět Senekových her: Trójanky (Troades), Médea, Oidipus (Oedipus), Phaedra (Faidra), Thyestes, Herkules na Oitě (Hercules Oetaeus), Šílící Herkules (Hercules Furens), Foiníčanky (Phoenissae) a Agamemnón (Agamemno). Všechno jsou to adaptace řeckých originálů. Octavia, někdy chybně Senekovi připisovaná, je jediná dochovaná fabula praetexta, čili tragédie na římský námět.

Zabývá se smrtí Neronovy ženy a Seneca v ní vystupuje jako dramatická postava.

Ačkoli je nepravděpodobné, že Senekovy hry byly provozovány v římských veřejných divadlech, osud chtěl, aby nejvíce ovlivnily tragédii za renesance. Když už formovaly tragédii shakespearovského věku, stojí jejich rysy za pozornost. Za prvé, Senekovy hry jsou rozděleny do pěti epizod sborovými mezihrami, jen volně spojenými s dějem. Za renesance se pětiaktová forma stala běžnou a chór, i když redukovaný na jedinou postavu, děj často komentoval. Za druhé, pozdější autoři napodobovali Senekovy vypracované promluvy, často jakási rétorická cvičení. Za třetí, Senekova záliba v morálce, projevující se drastickými skutky ilustrujícími špatnost nezkroceného citu a sentencemi (zobecňujícími výroky o postavení člověka) má v renesančním dramatu paralelu v hrůzných příkladech zlovolného jednání a v moralizujícím rozumování o lidstvu. Za čtvrté, Senekovy scény násilí a děsu (jako když si v Oidipovi Jokasta vrazí meč do břicha a v Thyestovi se na hostině podává maso z dětských těl) byly napodobeny pozdějšími autory. Za páté, Senekova záliba v magii, smrti a ve vzájemném průniku lidského a nadlidského světa má paralelu ve velmi charakteristickém zájmu renesančním.

Za šesté, Senekova tvorba dramatických postav, které posedlost jedinou neodbytnou vášní (jako například pomstou) žene do záhuby, byla pro renesanční dramatiky cennou lekcí psychologické motivace a tvorby ucelené postavy. Za sedmé, četné Senekovy technické postupy, jako monology, poznámky stranou, jakož i postavy důvěrníků, převzali pozdější autoři. I když je Seneca dnes pokládán za druhořadého autora, jeho pozdější vliv byl obrovský.

Jestliže pravidelná komedie a tragédie v prvním století po Kr. už ztratily svou popularitu na veřejném jevišti, pak to rozhodně neplatí o menších žánrech, které ovládly římský repertoár od prvního století výše. Mezi

těmito žánry dominovala atelská fraška a mimus. Obě byly uváděny na slavnostech od třetího století př. Kr.; o jejich počátečních dějinách je však velmi málo zpráv, poněvadž až do prvního století před Kristem zůstaly neliterárními žánry. Fabula atellana a mimus byly zapisovány teprve poté, co začaly upadat velké žánry.
Pomponiovi a Noviovi (kteří psali v letech 100-75 př. Kr.) se přisuzuje zliterárnění atellany. V té době byla fabula atellana podle všeho krátká, snad takových 300-400 řádek, a patrně sloužila jako exodia, jako dohra po regulérním dramatu. Atellana zdůrazňovala venkovské prostředí, postavy i řeč, a její námět nejčastěji zahrnoval podvody, žravost, bitky a pohlavní zneužití.
Její rustikální atmosféra a funkce dohry vedly mnohé Římany k tomu, že ji spojovali se satyrským dramatem, takže římské zmínky o satyrské hře se mohou ve skutečnosti vztahovat k atellaně.
Fabula atellana má čtyři základní ustálené postavy. Jsou to: vitální a výbušný chvastoun Bucco, Pappus, komický stařec, hloupý žrout Maccus a Dossennus, hrbáč přízračného vzezření. Tyto postavy patrně nosily ustálené kostýmy a mnoho historiků pak vystopovalo v commedii dell'arte šestnáctého století rysy, odkazující zpět až k atelské frašce. Vrcholu popularity dosáhla fabula atellana v prvním století po Kristu; poté si její místo čím dále tím razantněji přisvojoval mimus.
První jasná narážka na mimus, zvaný také fabula riciniata, pochází z Říma roku 211 př. Kr., ačkoli pravděpodobně byl provozován už mnohem dříve. Za republiky se mimus spojoval především s ludi florales, slavnostmi na počest jedné z bohyň plodnosti, jež byly známy svou nevázaností. Tyto slavnosti byly obzvlášť populární mezi prostým lidem. Podobně jako atellana se mimus transformoval v literární žánr v prvním století před Kristem. Decimovi Laberiovi (106-43 př. Kr.) a jeho současníkovi Publiliovi Syrovi se obvykle přisuzují zásluhy o jeho rozvoj. Za císařství se mimus zřejmě opět obrátil v neliterární žánr, ačkoli jeho popularita stoupala tak, až doslova vypudil všecky ostatní žánry z jeviště. Termín mimus byl v tomto období zřejmě také užíván k označení každého druhu divadelní zábavy. Nicméně v podstatě byl mimus dramatický žánr, obvykle krátká forma, ale někdy dost propracovaná a komplexní, značně výpravná a s velkým obsazením. Jeho námět mohl být jakýkoli, vážný anebo komický, obvykle se však zabýval nějakou stránkou všedního života z komického či satirického hlediska. Moderní badatelé mají sklon uvádět téměř výhradně obscénní a násilnické příklady mimu, ačkoli zdaleka není jisté, že právě ty byly typické. Není příliš důvodů k pochybnostem, že mimomanželské pletky byly jeho častým námětem, někteří historikové však na základě toho, že jeden obzvlášť zpustlý římský císař, Heliogabalus (vládl v letech 218-222 po Kr.) nařídil, aby se pohlavní akty prováděly realisticky, usuzují, že taková praxe byla typická pro celé císařské období.
Je pravda, že mimus odrážel vkus doby, jak lze vidět na četných scénách bití, rvaček, usmrcení a jiných násilností, jimiž se vyznačuje. Ale četné příklady citované na důkaz pokleslosti divadla se ve skutečnosti odehrávaly v amfiteátrech, které vždycky byly mnohem krvelačnější než divadla. Na mimy měli obzvlášť spadeno křesťané, jejichž svátosti a víra byly na jevišti často zesměšňovány. Mnohá svědectví o pokleslosti a výstřednostech mimu pocházejí od křesťanských autorů, kteří chtěli přitažlivost divadla oslabit.
Kromě dramatických kusů uváděly mimetické skupiny široký výběr příležitostných pobavení, včetně různých akrobatických kousků prováděných na laně či na hrazdě, polykání ohně a mečů, žonglování s míčky, dýkami a jinými předměty, výstupů na chůdách, drezérských čísel se zvířaty (která někdy vystupovala i v dramatických kusech), zpěvu, jenž někdy měl blízko k opernímu, tance atd. Ve snaze uspokojit poptávku publika po novém a nezvyklém předkládal mimus mimořádně širokou nabídku.
Za císařství byl populární také pantomimus, čili fabula saltica.
Římský pantomimus byl předchůdcem moderního baletu, protože to byl v podstatě dějový taneč. Jako druh divadla byl znám v Řecku už v pátém století, ačkoli tam obvykle obsahoval dva a více tanců. V Římě to v podstatě byl tanec sólový, i když sólista mohl mít někdy pomocníka, jeho postavení však bylo výrazně podřízené.
Zápletky si pantomimus obvykle bral z mytologie či z historie.
Pantomimickou akci doprovázel chór (který zpíval vysvětlující text) a kapela složená z fléten, píšťal a činelů. Tento druh pantomimu do Říma zřejmě zavedli roku 22 př. Kr. herci Pylades z Kilikie a Bathyllus z Alexandrie. Charakteristické pro něj bylo, že byl vážný, někdy však byl i komický (žánr, ve kterém vynikal Bathyllus). Komická verze záhy ztratila na popularitě, tragický žánr pantomimu však zaujal postavení, které dříve měla u kultivovaného publika tragédie. Císaři a šlechta si často vydržovali vlastní aktéry pantomimu a relativní přednosti tanečníků se žárlivě přetřásaly. Dlouhý čas byl také pantomimus oblíbený žánr prostého lidu, po druhém století našeho letopočtu si jej však stále více získával mimus.
Římský básník Quintus Horatius Flaccus (65-8 př. Kr.) měl takový vliv na pozdější teorii a praxi, v jakém ho předčil jenom Aristotelés. Jeho List Pisonům (Ad Pisones, ve sbírce Listy, Epistulae, napsané asi 19-15 př. Kr.), rozšiřovaný pod názvem O umění básnickém (De arte poetica), obsahuje rady stran námětu, charakterizace, jazyka a stylu. Zdůrazňuje, že hry mají být rozvrženy do pěti aktů a že mají poučit a potěšit.

Zvláště pak nabádá autory, aby svoje díla tříbili a vybrušovali, tak aby dosáhli jednoty, půvabu a dekora. Obzvlášť velký vliv měl Horatius za renesance.

Jiné zábavy

Divadlo muselo konkurovat několika dalším druhům zábavy.
Nejstarší a nejpopulárnější byly závody vozů, údajně zavedené etruským králem Tarquiniem starším (616-578 př. Kr.), které byly za republiky i za císařství zahrnuty do programu několika náboženských slavností. Obrovské popularitě se těšily za císařství, kdy se vyhranily čtyři hlavní factiones (skupiny, strany), které spolu zuřivě soupeřily. Tato kratochvíle Římanů pokračovala nejméně do roku 549 po Kr. Další zábavy se pořádaly v cirkusech postavených pro závody vozů. Sem patřily koňské dostihy (někdy spojené s akrobatickými kousky jezdců), simulované jízdní bitvy, závody v běhu, akrobacii, box, zápas, předvádění dravé a cvičené zvěře, zápasy zvířat nebo zvířat s člověkem.
Dalším druhem populární zábavy byly gladiátorské zápasy. Zavedli je v Římě roku 264 př. Kr. soukromí občané jako hry pohřební a součástí oficiálních státních slavností se staly až roku 105 př.
Kr., kdy byly (údajně) ustanoveny, aby neutralizovaly vliv řecké kultury, kterou někteří Římané považovali za přejemnělou. Před koncem prvního století našeho letopočtu byly gladiátorské zápasy zavedeny po celé říši. Počet zápasníků se stále zvyšoval. Roku
109 po Kr. vystoupilo prý na jedněch slavnostech po vojenském vítězství 5.000 dvojic. Právě pro zápasy gladiátorů byly především postaveny amfiteátry: první v Pompejích roku 75 př. Kr. a další pak po celé říši. S postupujícím časem se tyto zápasy složitě vypracovávaly; často byly opatřeny náladovou hudbou, zvukovými efekty, dokonce i vhodnými kostýmy a scénografickými prvky. Gladiátoři, většinou otroci, se cvičili ve zvláštních školách. Podobně jako u mimu tu byla stále poptávka po novinkách, a tak zajatci z daleké Británie bojovali proti zajatcům z Afriky či z Asie. Užívalo se různých druhů zbraní a bitevních technik.
Římané měli zřejmě zvláštní zálibu v těchto hrách na život a na smrt, v nichž alespoň jeden z každého páru padl za oběť, pokud si nezískal přízeň davu.
Venationes, čili zápasy dravých zvířat, byly úzce spjaty se zápasy gladiátorů a odehrávaly se také v amfiteátrech. Divá zvěř byla zřejmě poprvé předvedena veřejnosti v Cirku Maximu roku 186
př. Kr. a krátce nato se jí začalo používat ke vzájemným zápasům nebo k zápasům s lidmi. V polovině prvního století př. Kr. byly už venationes velmi propracované. Nicméně stále ještě nebyl tento druh zábavy častý, dokud se roku 80 po Kr. neotevřelo Colosseum, při jehož stodenním inauguračním programu bylo zabito 9.000
zvířat. Četná zvířata, která se v aréně předváděla, byla vycvičená, ne však určená k boji. Ovšem většinou se zvířat používalo dvojím různým způsobem: v lovu na divokou zvěř, ve kterém ozbrojené skupiny měly zvířata v aréně vystopovat a zabít; anebo jako zabijáků, plížících se za lidskou kořistí. Nejznámější příkladem jsou křesťané vehnaní do arény společně se lvy a vystavení jejich útoku. Jako u jiných zábav v době císařství touha po novinkách vedla k dovozu zvířat z celého světa, a navíc byly arény opatřeny stromy, návršími a jinými scénickými prvky, které simulovaly určité prostředí, v němž i oběti byly příslušně kostýmovány. Gladiátorské zápasy a venationes se více než kterékoli jiné formy zábavy postaraly o krvežíznivou pověst Říma.
Patrně nejvýpravnější ze všech zábav byly naumachiae, čili námořní bitvy. První se pořádala roku 46 př. Kr. na umělém jezeře, které pro tento účel nechal vyhloubit Julius Caesar; předváděla se bitva, jíž se účastnilo 2.000 námořníků a 6.000
veslařů. Později se k takovým příležitostem zatopily amfiteátry.
Daleko nejnákladnější ze všech naumachií se pořádala roku 52 po Kr. na jezeře Fucinském východně od Říma na oslavu dokončení stavby vodovodu. Tehdy bylo účinkujících bojovníků 19.000 a mnoho z nich zahynulo.
Občas se pořádaly chabé napodobeniny takových zábav v divadlech, v nichž byla pro miniaturní námořní bitvy či vodní balety zatopena orchéstra nebo kde v orchéstře či na jevišti bojovali gladiátoři. Divadla však byla špatně vybavena na to, aby obstála v konkurenci s obrovskými arénami, jimiž disponovalo kdejaké město. Zdá se však také, že divadelní podívaná se čím dál tím častěji stěhovala do amfiteátrů, v nichž značně rozvinula se mašinérie zvedající a spouštějící scénické objekty i účinkující.
Dále pak, gladiátorské zápasy a venationes se zřejmě často obohacovaly výjevy blízkými modernímu baletu s velkým obsazením a rafinovanými jevištními efekty.

I když řada popisovaných zábav nebyla technicky vzato divadelní, nelze je v pojednání o římském divadle pominout. Takové podívané se hojně předváděly na slavnostech v těsném sousedství her, a herci jim museli konkurovat. A tak se často uvádí, že potřeba udržet si za takových okolností pozornost publika vedla v celém římském impériu k obecné obhroublosti divadla. Na to, že divadlo bylo v této konkurenci aspoň zčásti úspěšné, ukazuje skutečnost, že ještě v polovině čtvrtého století našeho letopočtu se provozovalo sto dnů v roce, v porovnání se sedmdesáti pěti věnovanými všem ostatním druhům zábavy (ačkoli je třeba mít na paměti, že všecka římská divadla dohromady nepojala tolik diváků jako jediný Circus Maximus).

Produkce

Státní slavnosti, při nichž se pořádaly zábavy, spravovali magistráti, kteří disponovali dotací na pokrytí výdajů.
Magistráti sami často ještě něco přidali z vlastní kapsy, poněvadž uspořádat úspěšnou slavnost byla pro ně čest. Pro ludi scaenici (divadelní část slavností) uzavřeli smlouvu s manažery (domini) hereckých skupin (grex). Principál skupiny pravděpodobně koupil hry přímo od autorů a postaral se o hudbu, rekvizity a kostýmy. Hry bývaly provedeny před magistráty dříve než před veřejností, jednak z důvodů cenzurních, jednak aby byla zaručena vysoká kvalita inscenace. Není jasné, zda se za republiky konání her veřejně oznamovalo, za císařství se však na plakátech uváděly nejrůznější atrakce.
Na slavnostech běžně vystupovalo několik divadelních souborů.
Každý dostal základní honorář, k němuž se přidávaly zvláštní ceny či prémie souborům, jednotlivým hercům a autorům, kteří se publiku obzvlášť zalíbili. Semtam se vyskytne zmínka o klakách či o pokusech získat odměnu uplácením publika a úředníků. Obvykle však nejvíc ovlivňovalo divadelní představení obyčejné publikum.
Hrálo se bez přestávky. I přestávky mezi jednotlivými hrami obyčejně vyplnila nějaká ta příležitostná zábava či krátké mimy; v průběhu každého dne, kdy se konaly, byly ludi scaenici kontinuální.
Vstup na státem subvencované hry byl vždycky volný, takže se jich zúčastnily všechny vrstvy obyvatelstva. Plautus se ve svých prolozích zmiňuje, že v publiku byly chůvy i děti, otroci, prostitutky i sluhové magistrátů, a naznačuje, že o místa byla pěkná strkanice. Byly časy, kdy senátoři měli rezervována čestná místa v orchéstře. Z doby císařství se dochovaly vstupenky, není však jasné, zda byly pro tu hrstku privilegovaných, kteří měli sedadla rezervovaná, anebo zda je musel předložit každý, aby se předešlo návalům v divadle. Dochované vstupenky určují velmi přesně vchod, jehož musí návštěvník použít, a dále sektor a úroveň, kde svoje sedadlo najde.
Divadla pojala tisíce lidí. Kapacita prvních provizorních staveb není známa, ale první kamenná divadla byla s to pojmout asi deset tisíc návštěvníků. Zřejmě však mohl být v určitý čas přítomen v divadle jenom zlomek římského obyvatelstva, poněvadž Řím se rozrostl zhruba ze 215.000 obyvatel roku 200 př. Kr. na jeden milión v období císařství. Obvykle se všecky hry zařazené do programu slavností hrály v jediném divadle, avšak v rámci jedněch obzvlášť okázalých oslav roku 17 př. Kr. se používalo tří divadel nepřetržitě po tři dny a tři noci.
Mnoho diváků, i když jistě ne všichni, se chtělo především pobavit, a třebaže byli udržováním pořádku pověřeni zvláštní zřízenci, obecenstvo mohlo volně přicházet i odcházet během představení. Divadlu ostatně konkurovaly i jiné atrakce.
Terentiova Tchyně při prvních dvou představeních propadla, protože při prvním odešlo publikum podívat se na provazolezce a při druhém na gladiátory. Diváci si také chodili kupovat jídlo a pití, které byly k dostání hned před divadlem. Publikum zřejmě dlouho neotálelo s výrazy chvály či nelibosti, a protože záleželo na jeho reakcích, jestli soubor dostane příplatek, usilovalo se o jeho přízeň.

Římská divadelní architektura

První stálé divadlo bylo v Římě postaveno až roku 55 př. Kr., téměř dvěstě let poté, co se začalo rozvíjet pravidelné drama, a více než sto let poté, co byla napsána poslední dochovaná komedie. Stejně jako v Řecku se stálé stavby datují z doby mnohem pozdější, než bylo období rozkvětu dramatické tvorby.

Ve třetím století př. Kr. existovalo několik architektonických vzorů, z nichž mohli Římané vycházet: 1/ etruský; 2/ atelský; 3/ řecký. Nevíme, které si zvolili, ale je pravděpodobné, že Livius Andronicus sáhl po řeckém modelu, s nímž byl nejlépe obeznámen.
Na druhé straně však - protože se předvádělo mnoho druhů zábavy a provizorní stavby se pořizovaly pro každou novou slavnost - mohlo se také hojně experimentovat.
Problém komplikuje vztah mezi divadelním představením a náboženským rituálem. Na rozdíl od starých Řeků uváděli Římané hry na počest mnoha různých bohů, z nichž každý měl svůj vlastní okrsek, v němž se neslušelo obětovat nějakému jinému božstvu.
J. A. Hanson ve svých Římských divadlech - chrámech dochází k závěru, že "všechna stanoviště pro ludi scaenici, která lze s jistotou či pravděpodobností lokalizovat před tím, než bylo v Římě postaveno první stálé divadlo, jsou nejen s chrámem spojena, ale výslovně před chrám situována". Rovněž soudí, že představení se hrála "před zrakem" toho boha, jemuž byla věnována, totiž že jeviště bylo postaveno čelem ke chrámu, kde byl obraz boha umístěn tak, aby mohl představení sledovat.
První stálé divadlo v Římě mělo na vrcholku hlediště chrám zasvěcený Venuši. Mnozí historici v tom vidí rafinovaný trik, jak překonat námitky senátu proti stavbě stálého divadla. I když tento výklad může být správný, je stejně dobře možné, že Pompeius (zodpovědný úředník) pouze navázal na tradici. Konec konců byla v Římě vždycky část obyvatelstva, která měla námitky proti divadelním představením proto, že je považovala za úpadková a nákladná. Někteří historikové považují opožděnou výstavbu stálé divadelní budovy za ústupek právě této skupině. Ale stejně tak je docela dobře možné, že senát nepokládal před rokem 55 za moudré stavět divadlo jednomu bohu, pokud se neuctí i další božstva, kterým jsou hry věnovány, a že bylo příliš nákladné stavět tolik divadel. Tak či tak, stálá divadla, rozestavěná v letech 179, 174
a 155 př. Kr., nebyla nikdy dokončena. Možná že za císařství byly nároky četných bohů uspokojeny tím, že v divadle se umístily jejich oltáře a že obraz příslušného boha, na jehož či jejíž počest se slavnost konala, byl do divadla přinesen. Bez ohledu na důvody, které vedly k přechodu od dočasných divadel ke stálým, je třeba povšimnout si rozdílů mezi nimi.
Jestliže se ročně konalo nejméně pět slavností, jejichž součástí byly divadelní inscenace, a jestliže se pro každou z nich stavěla a bourala provizorní stavba, pak před rokem 55 jich muselo vzniknout přes 500. Není pravděpodobné, že všecky byly jednotného rozměru a stylu. Jejich obecné charakteristiky jsou v nejlepším případě hypotetické, a badatelé, kteří se pokoušeli rekonstruovat provizorní jeviště, je obvykle pojali jako chatrnější a poněkud jednodušší verze pozdějších kamenných divadel. Pokud jde o detaily provizorních divadel, neshody mezi historiky jsou zejména v takových věcech, jako je vypracovanost scénického pozadí, rozměr jeviště i podíl míst k sezení v auditoriu: nic z toho nelze rozhodnout.
Stavba však zřejmě postupně nabývala na okázalosti a propracovanosti v detailech. Claudius Pulcher prý roku 99 př. Kr. postavil divadlo s detaily tak realisticky namalovanými, že ptáci se na ně pokoušeli usednout. Plinius (23-79 po Kr.) uvádí, že Marcus Aemilius Scaurus postavil roku 58 př. Kr. divadlo s jevištěm o třech podlažích: první prý bylo z mramoru, druhé z kamene a třetí z pozlaceného dřeva; to vše prý zdobilo 360
sloupů a 3.000 bronzových soch a hlediště údajně pojalo 80.000
diváků. Plinius rovněž uvádí, že roku 50 př. Kr. postavil Caius Scribonius Curio dvě divadla zády k sobě, každé na zvláštním otočném čepu, a zatímco publikum sedělo, obě části bylo možné otočit tak, že vznikl amfiteátr. O spolehlivosti Pliniova líčení mají moderní historici vážné pochybnosti; nicméně ukazují na stavby natolik neobvyklé a luxusní, že se už za Pliniových časů staly legendami.
Uvážíme-li výstavnost těchto provizorních staveb, nepřekvapuje, že Pompeiovi bylo roku 55 povoleno postavit stálé divadlo: mělo průměr 150 metrů, kapacitu asi 17.500 sedících diváků a jeviště
90 metrů široké. Ještě do konce století byla v Římě postavena dvě další divadla: Balbovo roku 13 př. Kr. (o kapacitě zhruba 8.000
míst) a Marcellovo roku 11 př. Kr. (o kapacitě asi 14.000). Žádná další stálá divadla v Římě postavena nebyla, třebaže se ještě tu a tam po nějaký čas používaly provizorní stavby. Také mimo Řím byly četné provizorní stavby nahrazeny stálými divadly.
Divadla rozptýlená po římské říši jsou si projektově dostatečně podobná na to, aby bylo možné zobecnit jejich základní rysy.
Většina byla postavena spíše na rovině než na svahu, jako divadla řecká. Chodby a schodiště kolem hlediště i pod ním umožňovaly plynulý pohyb diváků. Pokud divadla použila přirozeného svahu, chodby se do něho zařezávaly. Řada vertikálních uliček dělila hlediště (cavea) do sektorů a nejméně jedna široká ulička v polovině výstupu hledištěm, opatřená krytým sloupořadím, a další sloupořadí na vrcholu hledištního svahu umožňovaly horizontální pohyb publika.

Jevištní budova (scaena) a hlediště tvořily jeden architektonický celek o jednotné výšce po celém obvodu. Tak byl na rozdíl od řeckého divadla divákův výhled omezen na vnitřek stavby. Vchody, odpovídající řeckým parodoi a vedoucí do orchéstry a do hlediště, byly zastřešené chodby (vomitaria). Nad každým z nich bývala někdy lóže rezervovaná pro císaře a jiné významné osobnosti.
Orchéstra byl přesný polokruh a obvykle v ní seděly privilegované skupiny, i když někdy se v ní odehrávaly tance, zvířecí a gladiátorské zápasy či vodní balety.
Podlaha jeviště (pulpitum) byla ve výši asi půldruhého metru.
Jeho přední okraj přiléhal k polokruhovité orchéstře. Divadla postavená před rokem 100 po Kr. byla na předním okraji jeviště opatřena žlábkem pro oponu; po druhém století, kdy už se vymyslely jiné způsoby jak s oponou zacházet, byl tento žlábek vyplněn. Rozměr jeviště odpovídal rozměru divadla a podle moderních měřítek byl značný: 6 až 12 metrů hloubky a 30 až přes
90 metrů šířky. V zadní stěně bylo tři až pět dveří, a nejméně jedny dveře byly v postranních křídlech (versurae), které jeviště ze stran uzavíraly.
Fasáda (scaenae frons) jevištní budovy byla vyzdobena sloupy, výklenky, portikem a sochami a často byla malovaná či pozlacená.
Nad jevištěm byla střecha, která pravděpodobně zlepšovala akustiku a chránila ozdobný scaenae frons.
Většina starších stálých divadel měla asi fasádu hladkou, avšak po druhém století v ní běžně byly zaoblené výklenky, tvořící hluboké vestibuly a alkovny. Ty se zařezávaly do zákulisního prostoru tak hluboko, až v něm zbylo sotva víc než chodba. Šatny a jiné pracovní prostory byly umístěny v postranních křídlech.
Římané dbali, aby publikum mělo pohodlí. Za císařství vyvinuli systém chlazení založený na pohybu vzduchu nad proudem vody.
K ochraně publika před sluncem instalovali kolem roku 75 př. Kr. plachty (vela). Tyto plachty byly upevněny na stožárech zasazených ve dvou řadách konzol po celém horním okraji hlediště, byly jasně barevné a někdy na viditelné straně pomalované výjevy.
(Například Nero se nechal na plachtu vymalovat jako bůh slunce řídící vůz.) Za římského impéria bylo po celé Evropě, v severní Africe a v Malé Asii postaveno asi 125 stálých divadel. Několik ryze římských divadel bylo postaveno i v řecké části říše, obvykle se však přestavovaly již existující řecké stavby podle římského vzoru. V některých řeckých divadlech se tam, kde byla thyromata, postavila scaenae frons. Mnohá řecká divadla si podržela značně vyvýšené jeviště, jinde však bylo jeviště sníženo na jeden a půl metru a aby se zvětšila jeho hloubka, bylo často předsunuto až o šest metrů do orchéstry. Protože četná řecká divadla neměla žádná postranní křídla, přidaly se ještě na okrajích fasády další dveře, takže jejich počet stoupl z pěti na sedm.

Jiná zábavní architektura

Kromě divadel se v Římě i jinde stavěly budovy pro jiné druhy zábavy. Největší a nejstarší z nich byl Circus Maximus, určený pro závody vozů. Navržen byl původně kolem roku 600 př. Kr. a byl přibližně 600 metrů dlouhý a 175 metrů široký. Počátkem císařství měl tento stadion kapacitu asi 60.000 sedících diváků a později byl ještě rozšířen. Jeho nejvýraznějším rysem byla závodní dráha, která umožňovala závodit dvanácti vozům vedle sebe. I když byl Circus Maximus navržen pro vozy, sloužil i jiným hrám v cirku (ludi circenses), jako dostihům, soutěžím v boxu a v zápase, divé zvěři atd. Později byly v Římě postaveny další tři menší cirky, poslední roku 309 po Kr.
Jiným základním architektonickým typem byl amfiteátr, určený hlavně pro gladiátorské zápasy a venationes, i když se tam občas konaly i naumachiae. První amfiteátr byl postaven roku 46 př.
Kr., byla to však, stejně jako dva další po něm, provizorní stavba. Poté, v roce 80 po Kr., byl dokončen flaviovský amfiteátr, nyní nazývaný Colosseum. Původně měl přízemí a dvě patra, ve třetím století po Kr. byl zvýšen o další patro, takže dosáhl celkové výše 38 metrů; jeho délka je 187 metrů, šíře 153
metry a kapacita přibližně padesát tisíc diváků. Rozměry arény byly 87 krát 55 metru. Zvláště zajímavý je prostor pod arénou: byly v něm výtahy schopné dopravit na povrch scénické objekty, dravou zvěř i bojovníky.

Výprava

Základní scénické pozadí tvořila v římském divadle scaenae frons.
V komedii se s touto fasádou zacházelo tak, jako by šlo o řadu domů vedoucích do ulice, kterou znázorňovalo jeviště. V tragédii fasáda běžně reprezentovala palác či chrám. Třebaže některé hry se odehrávají na venkově nebo na jiných volných prostranstvích, na nichž žádné budovy nestojí, nikdo se asi zvlášť nenamáhal podobu jeviště hru od hry proměňovat. Jak říká Prolog k Menaechmům: "Během představení této hry je tohle město Epidamnus, a až se bude hrát jiná hra, bude to zase jiné město." Pokud jde o lokalizaci děje, publikum se pravděpodobně spoléhalo především na slovo dramatika.
Ke scénickému prostředí se nicméně vztahuje celá řada problémů.
Jeden spočívá v množství a rázu trojrozměrných objektů, jaké vyžadují hry Plautovy a Terentiovy. Otázka vznikla vlastně tak, že v komediích se vyskytuje řada scén, kde jedna postava tajně odposlouchává druhou, nebo jedna druhou nevidí, třebaže jsou na jevišti pohromadě. Jedna skupina historiků trvá na tom, že bylo zapotřebí trojrozměrných objektů, aby se mohly takové scény přesvědčivě odehrát, a druhá zase namítá, že konvence římského divadla dovolovaly postavě vidět druhou či nikoli podle toho, jak si dramatická situace vyžadovala. Zdá se, že za časů Plautových a Terentiových byly konvence vcelku silnější než realismus.
Dveře scaenae frons byly jevištně obzvlášť důležité, protože v komedii mohly každé z nich představovat jeden dům a poněvadž se také postavy o nich často zmiňují. V tragédii se patrně se všemi dveřmi ve scaenae frons zacházelo, jako by vedly do téže budovy; někteří staří komentátoři prohlašují, že prostřední dveře byly vyhrazeny pro hlavní postavy, zatímco postranních dveří používaly vedlejší postavy. Pokud tomu tak bylo, musel být inscenační způsob značně konvencionalizován. Dveře vedoucí do zákulisí (versurae) měly možná taky konvenční funkci, poněvadž mnoho starých autorů prohlašuje, že jedny jako by vedly na forum či do města, a druhé do přístavu či na venkov. Richard Beacham přesvědčivě dokazoval, že některé dochované fresky z Pompejí a odjinud znázorňují jeviště provizorních divadel.
Periaktoi byly zřejmě většinou hlavním prostředkem rozlišování místa děje. Vitruvius kolem roku 15 př. Kr. uvádí: "Zařízení scény samé je upraveno takto: Prostřední brána má míti výzdobu paláce královského, po pravé i levé straně vchody hostí a vedle nich volné prostory určené pro dekorace. Řekové tyto plochy nazývají periaktoi, ježto tam bývají postaveny strojově zařízené otáčivé trojboké hranoly, mající po třech různých nákresech dekorací." Stran toho, co na těchto periaktoi bylo zobrazeno, Vitruvius dodává: "Jevištních dekorací jsou tři druhy: jeden zvaný tragický, druhý komický a třetí satyrský. Ráz jejich výpravy je rozdílný a vzájemně si nepodobný. Na dekoracích tragických jsou zobrazeny sloupy, štíty střech, sochy a jiné věci, hodící se pro krále. Komické dekorace mají vzhled soukromých domů a balkónů a jsou na nich rozvrženy napodobené průhledy okny. Jsou tedy rázu obyčejných budov. Satyrské dekorace zdobí se stromy, jeskyněmi, horami a jinými venkovskými náměty a jsou upraveny na způsob maleb venkovských krajin." Smysl této pasáže byl předmětem nekonečných debat. Nejrozumnější interpretace je asi taková, že dekorace pro každý dramatický žánr byla konvencionalizovaná a namalovaná na periaktoi umístěných poblíž obou koncových okrajů jeviště. V žádném případě nemohly periaktoi zakrývat víc než malou část obrovské scaenae frons, která z valné části zůstávala viditelná.
Diskuse o scénickém prostředí se většinou soustřeďují na požadavky pravidelného dramatu, avšak stálá divadla byla postavena až poté, co do popředí vystoupily malé dramatické formy, z nichž některé kladly značný důraz na podívanou.
O jevištních konvencích těchto menších žánrů však víme málo.
Jisté vodítko snad nabízejí dva druhý opon, jakých se používalo: auleum, čili přední závěs, a siparium, čili zadní závěs. Auleum mohlo být zavedeno už roku 133 př. Kr. a kolem roku 56 př. Kr. se jistě používalo. Původně se spouštělo do žlábku na předním okraji scény pomocí série teleskopických tyčí. Vytažení tyčí vzhůru na plnou délku oponu zvedalo, opačný postup ji spouštěl. Po druhém století našeho letopočtu se opona spouštěla i zvedala shora pomocí lan. Přední závěs byl důležitý pro efekt, protože umožňoval scénu náhle odhalit nebo působivý obraz rychle skrýt.
Když byl zaveden, inscenátoři zřejmě těžili z jeho překvapivých efektů.
Siparium do divadla pravděpodobně proniklo s mimem. Původně to byl malý závěs, snad zavěšený v pozadí improvizovaného pódia, který vytvářel prostředí děje a clonil zákulisní prostor. Vchody se do něj nadělaly patrně prostřihy. Jak mimus nabýval na důležitosti, siparium se zvětšovalo a někdy bylo zavěšeno na scaenae frons jako zadní prospekt. Někteří badatelé se domnívají, že siparium někdy sloužilo k tomu, aby maskovalo pinakés zasazené do scaenae frons nebo postavené do dveřních otvorů. Obecně vzato, existovaly zřejmě souběžné a protichůdné tendence k malebnějším závěsům i k malebnějším permanentním fasádám.
Četných výpravných efektů se dosáhlo použitím početného komparsu v tancích, bitvách a průvodech. Tento sklon k masovým efektům začal už v prvním století př. Kr., poněvadž Cicero uvádí, že při zasvěcování Pompejova divadla roku 52 př. Kr. přešlo v jedné hře přes jeviště 600 mul a v jiné že bylo vystaveno 3.000

nádob.
Takových výstřelků přibývalo za císařství, kdy realistická podívaná a senzace byly zřejmě jedním z hlavních cílů divadla.
I když je v antických záznamech jen málo zmínek o složité jevištní technice, Římané dobře věděli, jak dosáhnout divadelních divů. Příslušná mašinérie se patrně rozvinula v amfiteátru, zvláště v Colosseu, během prvního století našeho letopočtu, aby bylo možné dopravit zvířata z podzemních prostor na úroveň arény. Záhy se této techniky začalo používat pro scénické potřeby a v sousedství amfiteátru se pro dekorace a rekvizity postavila zvláštní budova. Odtud se tyto rekvizity a dekorace podle potřeby transportovaly do podzemí Colossea, které sahalo nějakých šest metrů pod arénu. Martialis (asi 40 - asi 102 po Kr.) hovoří o složitých podívaných v Colosseu, včetně "klouzajících skalisek a čarovného pohyblivého lesa". Při jiných příležitostech se zem opakovaně rozevřela a objevil se kouzelný les se studánkami, jenž se okamžitě zaplnil exotickou zvěří ze vzdálené ciziny.
Někdy se v arénách uváděly hry a pantomimy. V jednom případě se zločinec představující Orfea vynořil z podzemí arény, jako by přicházel z Hádu. Hrál hudbu, která očarovala skály a stromy tak, že se mu klaněly na pozdrav, a zvířata se mu choulila u nohou; na závěr této scény ho však na kusy rozsápal medvěd.
Ve východní části říše, kde podívané nebyly tak krvavé, se více pěstovaly pyrrhichie (taneční vystoupení blízké baletu). Apuleius (2. stol. po Kr.) popisuje ve svém románu Proměny čili Zlatý osel (Metamorphoses sive Asinus aureus) taková představení v řeckém Korintu, kde se konaly v amfiteátru. Dekorace byla zřejmě trojrozměrná a bylo možné ji prakticky využívat; znázorňovala vysokou horu, na níž byly křoviny, stromy i bystřina a na níž se pásly živé kozy, hlídané pastýřem. Na hoře se sehrála zábavná scénka založená na příběhu Paridova soudu o kráse Héry, Athény a Afrodíty. Nakonec vytryskl z vrcholku hory pramen šafránem obarveného vína a nad celou stavbou se zavřela zem.
Ačkoli se tyto záznamy týkají amfiteátrů, je jasné, že římští inženýři vyvinuli scénické prostředky stejně složité jako ty, které byly do divadla zaváděny až do doby nejnovější.

Herci a herectví

Obvyklý termín pro herce byl v Římě histriones, i když se také používalo výrazu cantores (deklamátoři). Nejprve se jasně rozlišovali herci dramatu a aktéři mimů (mimus či saltator), a ti druzí se pokládali za druhořadé. V pozdním Římě se však termín histriones vztahoval na všechny herce. Většina aktérů byli muži, jenom v mimech se objevovaly na scéně také ženy.
Společenský statut římského herce je předmětem značných sporů.
Někteří historikové soudí, že všichni herci byli otroky, jejichž vlastníkem byl manažer souboru. V jednotlivých případech tomu tak být mohlo, ale takový vztah dozajista nebyl univerzální. Roscius, nejslavnější z římských herců, rozhodně nikdy otrokem nebyl a nakonec byl povýšen do stavu šlechtického. Podobně Aesopus, Rosciův současník, patřil mezi optimáty, tedy do skupiny, která vykonávala důležitou kontrolu nad veřejnými záležitostmi, protože její členové měli značné bohatství, vliv i schopnosti. Za starých časů bylo také mnoho herců členy společenství spisovatelů a herců, založeného roku 207 př. Kr., které se nazývalo collegium poetarum. Záznamy dokládají, že členům tohoto spolku byly prokazovány pocty, jaké příslušely jen plnoprávným občanům. Na druhé straně byli aktéři mimu vždycky zřejmě pokládáni za podřadnější, a pravděpodobně to většinou byli otroci. Je tudíž pravděpodobné, že sociální statut herců se značně různil a že většina vždycky stála v očích veřejnosti nízko.
Do roku 240 př. Kr., kdy v Římě zavedl komedii a tragédii Livius Andronicus (který také ve vlastních hrách účinkoval), je o tamních profesionálních aktérech známo málo. Následující dramatikové však jen zřídka pokračovali v této praxi a celou inscenaci svěřovali profesionálním manažerům. V Římě proto nebyl ten intimní vztah mezi dramatikou a inscenací jako v raném Řecku.
Na jevišti římského divadla sice zřejmě nebyly stanoveny žádné limity počtu herců, dochované hry však mohly být provedeny souborem o pěti či šesti hercích, pokud se praktikovalo spojování rolí a statistů se užívalo jen občas. Herecké skupiny mohly však být i mnohem větší: žádné informace o jejich početnosti se z doby republiky nedochovaly. V prvním století př. Kr., když už pravidelné drama upadalo, se důraz přesunul na hereckou "hvězdu".
Četné hvězdy nashromáždily velké bohatství a za císařství měly příznivce ne nepodobné těm, jaké mají moderní filmové stars.
V šestém století po Kristu se Theodóra, herečka mimu, vdala za Justiniána, císaře východořímského. V

pozdním Římě patřili mezi nejpopulárnější aktéry provazochodci, akrobati na hrazdě, žongléři, polykači mečů a ohně a tanečníci.
Herecký styl se pravděpodobně lišil podle dramatického žánru.
V komedii a tragédii šlo herectví zřejmě ve stopách konvencí zavedených Řeky. Například ve standardních žánrech byli všichni herci muži, nosili masky a pravděpodobně hrál každý v představení několik rolí. V tragédii byl zřejmě přednes pomalý, důstojný a deklamační, v komedii rychlejší a konverzační. Většina rolí vyžadovala zdatnost slovního projevu, zpěvu i tance. Současní spisovatelé také dávali jasně najevo, že výrazná gesta a pantomima (snad silně se opírající o konvenční postoje a gesta) jsou důležitou složkou každého představení. V tragédii byl zřejmě pohyb pomalý a důstojný, v komedii byl ovšem živější, poněvadž běh, bití a fraškovité skopičiny všeho druhu tu byly běžná věc.
Protože v divadlech usedlo někdy až 14.000 diváků, gesta a pohyby herců byly pravděpodobně značně zveličeny. Všecky tyto faktory ukazují na rozsáhlou stylizaci. Na druhé straně, římští učitelé řečnictví dávali často řečníkům na veřejných shromážděních za vzor herce. Tudíž se zdá, že typický lidský pohyb, gesto a intonace byly zredukovány na podstatu a pak zveličeny a zkonvencionalizovány pro potřeby jeviště. Většinou se herci zřejmě specializovali na jeden dramatický žánr, i když jak Andronicus, tak Roscius se od běžné praxe odchýlili a účinkovali v komedii i v tragédii.
V mimech se masky většinou nenosily, byla tu proto důležitá mimika. Po většinu svých dějin byl mimus zčásti improvizovaný, takže pro dialogickou, situační a pohybovou invenci vyžadoval zvláštní talent. Zdá se, že herci se do mimu vybírali buď pro svou fyzickou krásu, nebo komickou ošklivost, poněvadž zápletka se obvykle točila kolem sexuální přitažlivosti nebo kolem čehosi groteskního. Ve druhém století před Kristem byly patrně soubory velice malé, snad ne víc než tří až čtyřčlenné; za císařství však měly až šedesát aktérů, i když někteří z nich byli akrobaté a varietní umělci.
V pantomimu byl důraz na sólistovi. Tito herci, vytvářející série postav a situací jen za pomoci gesta a pohybu, byli proslulí svou elegancí a atletickými schopnostmi. Mnozí se proslavili jemností a složitostí povahopisných portrétů v dobách, kdy mimus byl čím dále tím prvoplánovější a přehnanější.
Kromě veřejných aktérů bylo zřejmě v pozdním Římě i množství soukromých skupin. Tvořili je patrně otroci, které si bohatí občané vydržovali pro pobavení svých domácností a přátel.

Masky a kostýmy

Masek se zřejmě v římském divadle užívalo od samého počátku.
Všechny kultury, které Řím ovlivnily - etruská, řecká, jihoitalská -, při svých zábavách masek používaly, a tak je nepravděpodobné, že by Římané zavrhli zavedenou konvenci žánrů, které si vypůjčili: řecké komedie a tragédie, atellany i etruských tanců. Masky také značně usnadňovaly spojování rolí a zjednodušovaly problém obsazení postav stejného vzezření, jako v Plautových komediích Menaechmové a Amfitryon.
Masky se dělaly z plátna a s připojenou parukou zcela zakrývaly hlavu. Obvykle se předpokládá, že římské komické a tragické masky se podobaly těm, které se užívaly v helénistickém divadle. Maska pro pantomimu měla zavřená ústa. Podle líčení Lúkiána, který psal ve druhém století po Kristu, byly mnohem realističtější než masky tragické, které byly značně přehnané. Quintilianus, spisovatel z prvního století po Kristu, se zmiňuje o maskách s jednou stranou veselou a druhou vážnou: zřejmě pokus naznačit změnu rozpoložení bez výměny masky. Herci mimu obyčejně masky nenosili, a tak jak popularita mimu za císařství rostla, masek v divadle ubývalo.
Kostýmy se různily podle žánru hry. Komedie z řeckého života (fabula palliata) dbala kostýmních konvencí řecké nové komedie, která si adaptovala všední athénský oděv. Podobnými principy se patrně řídila komedie z římského života (fabula togata), v níž římský oděv nahradil řecký. V tomto případě představovala obvyklý oděv římská tunika, přes kterou se nosil plášť nebo tóga.
Kostým pro tragédii byl také založen na řecké praxi. Fabula crepidata (tragédie na řecká témata) patrně následovala konvence helénistického řeckého divadla, ačkoli někteří badatelé se domnívají, že to byl právě římský vliv, který vedl k extrémní stylizaci oděvu v pozdním Řecku. Ať už byl směr vlivu jakýkoliv, zřejmě si řecké a římské kostýmy byly podobné. Pro tragédii na římská témata (fabula praetexta) se kostýmy pravděpodobně řídily konvencemi fabulae crepidatae, až na to, že za základ posloužily římské oděvy. Tóga s purpurovým okrajem (toga praetexta) byla natolik typická, že dramatický žánr byl pojmenován po ní.
Obvykle se soudí, že každá ze čtyř ustálených postav Atellanae fabulae měla vlastní standardizovanou masku a kostým a ty že se v žádné hře neměnily. Poněvadž většina ostatních postav byla venkovská, oblékaly asi přehnané verze vesnického oděvu. V některých nám známých názvech atelských frašek jsou zmínky o doktorech, muzikantech, malířích, hadačích a rybářích, z nichž každý mohl být charakterizován

kostýmem.
Aktéři pantomimu nosili dlouhou tuniku a plášť, který dovoloval volný pohyb. Jakožto zjemnělá varianta tragédie používal pantomimus patrně méně přehnané verze tragického oděvu. O kostýmu komického pantomimu, jehož popularita byla dočasná, není nic známo.
Herci mimu nosili jako základní oděv tuniku, jejímž nejnápadnějším doplňkem bylo ricinium - kápě, často používaná k zakrytí totožnosti. Některé postavy mimu, patrně bláznovské, nosily centunculus, kazajku sešívanou ze záplat, a měly ostříhané hlavy. Jiní znázorňovali elegantní a duchaplné muže a ženy a jako moderní filmové hvězdy byli oblečeni podle poslední módy.

Hudba

Třebaže si Římané hudby zvlášť necenili, používala se - snad pod etruským vlivem - v latinských hrách více než ve hrách řeckých.
Téměř dvě třetiny textu Plautových her provázela hudba, a v dílech jiných autorů se uplatňovala jen o něco méně výrazně.
O římském muzicírování toho víme stejně málo jako o řeckém.
Doprovod používaný v divadle zřejmě skládal hráč na flétnu, kterého měl každý soubor, ačkoli on sám patrně hrál jen vhodnou náladovou hudbu. Jedna zmínka z prvního století před Kristem ukazuje na to, že doprovod byl natolik konvencionalizovaný, že obecenstvo podle hudby poznalo, která postava přichází. Třeba by bylo možné přirovnat ji k triviálnějším partiturám hudby filmové.
Že se však hudebníci cenili, vyplývá ze záznamů, na nichž je jejich jméno uvedeno hned po hlavním herci.
Scénická hudba se hrála na "flétnu" se dvěma píšťalami, každou asi padesát centimetrů dlouhou, kterou měl hudebník upevněnou na hlavě, aby měl ruce volné k manipulaci s otvory. Hráč na flétnu byl na scéně po celou dobu představení a snad se po ní pohyboval, tak jak postupně doprovázel jednotlivé postavy.
V pantomimu byl hudební prvek rozvinutější než v pravidelném dramatu, protože si žádal celou kapelu fléten, píšťal, činelů a jiných bicích nástrojů. Je také pravděpodobné, že v mimu se hudba za pozdního císařství ještě rozšířila, tak jak představení nabývala na okázalosti a zdobnosti.

Úpadek divadla v Římě

V počtu představení, divadel i podívaných dosáhlo římské divadlo vrcholu ve čtvrtém století po Kristu. Třebaže jako veřejně podporovaná instituce existovalo ještě dalších dvě stě let, naráželo už na obtíže, které je nakonec udolaly.
Jedním zdrojem opozice proti němu byla formující se křesťanská církev. Nová sekta byla zpočátku velmi slabá a jakmile získala veřejnou pozornost, narazila z politických i náboženských důvodů na značný odpor. Její přívrženci odmítali nadřadit loajalitu vůči státu diktátu náboženského učení, a navzdory římské tradici, která ve snaze nikoho neurazit akceptovala všechny bohy, tvrdili, že všichni ostatní bohové jsou falešní. Římané byli ochotni přijmout židovsko-křesťanského boha jako jedno další božstvo, nebyli však ochotni zavrhnout jiná. Zatvrzelost křestanů vedla k tomu, že císař se rozhodl nové náboženství jakožto podvratný element ve státě vymýtit.
Síla křesťanství však navzdory pronásledování postupně rostla.
Císař Konstantin (vládl v letech 324-337) je jako první legalizoval a v roce 393 Theodosius I. prohlásil každé jiné vyznání než křesťanské za protizákonné. Proto zhruba po roce 400
po Kristu některé divadelní výstřelky vymizely a přestaly se pořádat státní slavnosti na počest pohanských bohů. Tou dobou však už římská veřejnost pokládala divadelní zábavu za jedno ze svých nezadatelných práv, a tak si vynucovala její pokračování.
Přesto byly gladiátorské zápasy zrušeny roku 404 a venationes roku 523.
Divadlo bylo oblíbeným terčem křesťanů nejméně ze tří důvodů. Za prvé proto, že bylo spjato s oslavami pohanských bohů. Za druhé, bezuzdnost mimu urážela morální cit křesťanských vůdců. Za třetí, mimy často zesměšňovaly křesťanské svátosti, jako křest či eucharistii. Proto byl konflikt církve s divadlem

nevyhnutelný.
Tertullianus (asi 150-asi 220), severoafrický teolog, odsoudil divadlo ve svém pojednání De Spectaculis, a přesvědčoval křesťany, aby se divadla odřekli od chvíle, kdy se dají pokřtít.
Zhruba od roku 300 výše se církevní koncily snažily křesťany odradit od návštěv divadelních představení a roku 398 koncil v Kartágu nařídil exkomunikaci všech křesťanů, kteří by v den sváteční místo do chrámu zašli do divadla. Hercům byly odepřeny církevní svátosti, leda by se své profese vzdali: nařízení, které na některých místech platilo až do osmnáctého století.
Církevní opozice přesto zřejmě neměla na římské divadlo rozhodující vliv. Na zákaz divadelních představení by asi křesťané sami nestačili. Působily tu však ještě dvě další síly: rozklad římského impéria zevnitř a tlak barbarských kmenů zvenčí.
Pocit loajality vůči státu, v němž byla síla někdejší republiky, čím dále tím více slábl po druhém století našeho letopočtu, kdy se všech funkcí zmocnila vojenská a vládní byrokracie, která učinila veškerý občanský zájem bezpředmětným. Navíc byli vojáci i byrokrati čím dále tím častěji verbováni ze vzdálených provincií, takže se o hlavní město nezajímali. K ulehčení správy tak rozsáhlého území se císařství také rozdělilo do dvou částí, které kolem roku 400 po Kr. byly na sobě takřka zcela nezávislé. Řím zůstal hlavním městem Západu, ale Konstantinopolis nabývala na moci jako centrum východní říše, stabilnější i bohatší než Západ. Vnitřní slabost znemožňovala Západu čelit vpádům barbarských kmenů, a tak se roku 410 Visigóti dokonce zmocnili Říma. Když město znovu padlo roku 476, byl poslední domácí císař sesazen a od té doby vládli Římu cizinci. Někteří historikové proto chápou rok 476 jako konec západního impéria, ačkoli jeho dobyvatelé je nechtěli ani tak zničit, jako spíše dostat pod kontrolu, a tedy v něm pokračovat. Římská říše se však rychle rozpadala a v šestém století ztratila její západní část byť jen zdání jednoty.
V pátém a šestém století považovali ještě cizí panovníci, stejně jako jejich předchůdci, za vhodné divadlo podporovat, takže po každém převratu se jeho činnost opět obnovila. Theodorik (Ostrogót, který vládl v Itálii v letech 493-526) dokonce obnovil Pompejovo divadlo. V šestém století se však řád zhroutil. Definitivně poslední záznam o hrách v Římě nese datum 549. Možná že divadlo vydrželo, zřejmě však nepřežilo lombardský vpád roku
568, po němž stát přestal divadelní představení uznávat a podporovat definitivně. Poté se divadlo na území Západu opět uchýlilo do temnot, z nichž se před nějakými devíti sty lety vynořilo.

Divadlo ve východní říši

Zatímco říše západořímská se v šestém století rozpadla, východní část zůstala nedotčena a vzkvétala. A tak se po pádu Říma centrum civilizace zase jednou přesunulo do helenizovaných oblastí východního Středomoří. Tyto oblasti vlastně vždycky byly nejkultivovanější částí říše: Řím byl sice mocenským střediskem, ale helénská území byla pokročilejší v kultuře, v manufaktuře i obchodě, a Řím byl na učenosti, přepychu i umění Východu značně závislý.
Východ začal získávat dominantní politickou roli počátkem čtvrtého století, když Dioklecián říši rozdělil, aby zjednodušil její správu. Císař Konstantin učinil roku 330 centrem celé říše město na Bosporu, které přebudoval a nazval Konstantinopolis. Po roce 395 se rozdělení římské říše na západní a východní část stalo trvalým. Proto také mnoho historiků byzantskou říši (jak se východní část nazývala) datuje od této doby. Vládcové byzantské říše se pokládali za Římany a svou vládu považovali za pokračování římského impéria. Západní území byla v jejich očích dočasně ztracená, v rukou vetřelců a uzurpátorů, a čas od času se pokoušeli získat je zpět. Justinián (vládl
527-565) dobyl značnou část Západu, Byzanc nicméně byla a zůstala mocností východního Středomoří. Justinián byl také poslední císař, který hovořil latinsky; poté byla oficiálním jazykem celého impéria řečtina. V období mezi vládou Konstantinovou a Justiniánovou se říše proměnila v křesťanský stát. V Byzanci se císař chopil vedení i v náboženských věcech a byl pokládán za náměstka božího na zemi.
Jmenoval všechny hlavní církevní hodnostáře a aktivně řešil četné a hluboké konflikty v záležitostech doktríny. Tato podřízenost církve státu, jakož i spor ve věci autority biskupa římského (papeže), byly zdrojem tak velikého rozporu, že se po roce 1054
církev natrvalo rozpadla do dvou částí - římskokatolické a východní ortodoxní. Druhá z nich dominovala ve většině východní Evropy, v Rusku a v Malé Asii; ta první ve zbytku Evropy. Tímto schismatem lze vysvětlit četné světonázorové i kulturní rozdíly mezi východní a západní Evropou až do dnešních dnů.
Byzantinci se pokládali za ochránce křesťanského území před cizími vpády. Od sedmého století, kdy došlo k rozvoji islámu a jeho teritoriální expanzi, se byzantská říše octla pod stále sílícím tlakem. Nakonec se

obrátila k západním křesťanům o pomoc, aby udržela svatou zemi ve východním Středomoří nebo jí znovu dobyla. V odpověď na tuto výzvu zorganizoval Západ v letech
1096-1229 šest křížových výprav. Naneštěstí však nerespektoval byzantské křesťany o nic víc než muslimy, takže se roku 1204
zmocnil Konstantinopole a rozdělil její území. Třebaže impérium bylo roku 1261 obnoveno, nikdy už nenabylo své někdejší síly a roku 1453 padlo do rukou Turků, kteří Konstantinopolis přestavěli na své hlavní město, dnešní Istanbul.

Byzantské divadlo

Byzanc byla jenom další fází kontinuální historie sahající přes Římany a Alexandra Velikého do světa klasického Řecka. Byzantská říše, jakkoli hluboce křesťanská, byla také hrdá na svoje řecké dědictví a snažila se je zachovat, třebaže odmítala pohanské bohy a mýty, které toto dědictví formovaly. Výsledkem byla paradoxní směsice kultur: ačkoli křesťanství bylo vpleteno téměř do všech stránek náboženského i občanského života, byzantské lidové zábavy se podobaly pozdně římským. Byzantští učenci zase naopak lidovým divadlem pohrdali a věnovali pozornost klasickému řeckému dramatu. A tak má byzantské divadlo tři hlavní stránky: divadlo lidové, náboženské a učenecké.
Stanovit rozsah a ráz byzantského divadla je obtížné, poněvadž dochovaných dokladů je málo a na jejich interpretaci se historikové nemohou shodnout. Je však pravděpodobné, že se hrálo po celou byzantskou epochu.
Konstantinopolis měla prý původně dvě divadla římského typu, z nichž přinejmenším jedno se dochovalo do pozdního byzantského období. Součástí říše byla také většina východních středomořských území, na kterých byla postavena helénistická či řeckořímská divadla. Podle jednoho záznamu se Menandrovy komedie provozovaly v syrské Antiochii ještě v pátém století po Kr. Téměř všechny ostatní záznamy však vypovídají o tom, že provoz se podobal pozdně římskému: mimus, pantomimus, deklamované scény z tragédií a komedií, tance a varietní zábavy všeho druhu. Není vždycky jasné, zda představení, o kterém je právě zmínka, se uskutečnilo v divadle, v cirkuse nebo v amfiteátru.
Střediskem světských zábav v Konstantinopoli byl hippodrom, jehož stavebním vzorem byl římský Circus Maximus a který byl určen především k závodům vozů. Kolem těchto závodů se vytvořily dvě fakce, velmi podobné moderním politickým stranám. To snad vysvětluje, proč se hippodromu zároveň používalo jako fóra, poněvadž císař tu často pronášel projevy a vydával proklamace.
V podstatě to bylo hlavní městské shromaždiště. Do hippodromu měli volný přístup všichni obyvatelé města mužského pohlaví, bez ohledu na to, k jaké vrstvě patřili či jaké zaměstnání vykonávali; u vchodu se vyžadovala známka, ale za ni se nic neplatilo. Kapacita hippodromu se odhaduje na 40.000 až 80.000 diváků. Kromě závodů vozů se tu pořádaly také venationes, a někdy tu byli političtí vězni mučeni, popraveni nebo museli z donucení vystupovat v gladiátorských zápasech. Hippodromu využívala i náboženská procesí, například o Květné neděli. K těmto aktivitám lze připojit i divadelní zábavy, poněvadž přestávky mezi závody vozů vyplňovala vystoupení mimů, akrobatů a tanečníků a výstupy všeho druhu. Některé slavnosti byly cele věnovány týmovým sportům, prokládaným varietními výstupy.
Různé zábavy se konaly také jinde než v hippodromu či v divadle.
Mimové, akrobati a obřadní tanečníci vystupovali na hostinách pořádaných při státních příležitostech císařem. Radovánky všeho druhu se pořádaly při městských slavnostech a kočovní aktéři vystupovali při zemědělských slavnostech a při vinobraní.
Návštěvníci Byzance často s úžasem a potěšením zaznamenali, jak rozmanitá a důmyslná jsou ta povyražení, a jak převyšují vše, co může nabídnout západní Evropa.
Ačkoli aktérů asi bylo mnoho, jejich živnost zřejmě platila za nepočestnou. Kněží je často odsuzovali a roku 692 trullanská synoda usilovala o zákaz všech mimů a divadelních představení.
Podle církevního práva měli být všichni profesionální baviči a kdokoli s nimi vstoupil do svazku manželského z církve vyobcováni. I stát hercům odpíral četná občanská práva. Byly však výjimky, poněvadž Justinián udělal císařovnou herečku mimu Theodóru. Tento ambivalentní vztah k divadlu lze nejlépe shrnout tak, že navzdory všem výhradám byly divadelní zábavy součástí státních slavností a že císař, jenž byl hlavou státu i církve, žehnal všem ze své lóže v hippodromu znamením kříže. Po nějakém čase se církev zřejmě vzdala úsilí divadelní podívané zrušit; spokojila se s jejich zákazem o sobotách a nedělích a s tím, že aktérům odepřela svátosti oltářní.
Někteří soudí, že divadelní instinkt byl v Byzanci uspokojen četnými církevními obřady, oplývajícími bohatými

rouchy a jinými náležitostmi. Náboženské obřady byly zvlášť bohaté v čase velikonoc, kdy se událostí posledních Kristových dnů vzpomínalo v procesí, které se vinulo ulicemi od jednoho kostela ke druhému za doprovodu antifonálních písní.
V odpovědi na otázku, zda byzantinci dospěli k liturgickému dramatu, se mínění badatelů různí. Názor, že drama se někdy hrálo jako součást bohoslužby, se opírá o množství dochovaných homilií (kázání), které jsou zčásti dialogické (vždycky zahrnují epizody ze života Krista či Panny Marie). Zastánci divadelní performance argumentují tím, že některé tyto dialogy jsou příliš dlouhé (asi třicet řádek) na to, aby je mohl účinně podat jeden člověk, a že tedy musely být buď hrány nebo responsoriálně zpívány. Poněvadž se datují z období před devátým stoletím, soudí někteří badatelé, že tyto homilie přímo ovlivnily západní liturgické drama, které vzniklo v desátém století. Takové názory však zůstávají hypotetické, poněvadž neexistuje žádný důkaz, že se tyto dialogy hrály ani že ovlivnily západní praxi.
Kromě homilií se dochovalo několik dalších dokladů náboženského dramatu. Jedním z nich je hra Christus Paschon, dříve datovaná čtvrtým stoletím, nyní však řazená do století jedenáctého či dvanáctého. Většina badatelů soudí, že je to knižní drama, jež nebylo nikdy zamýšleno pro provedení. Text, který mísí látku o Kristově smrti s klasickými prvky, začíná takto: "Nyní vám po způsobu Euripidově povím o utrpení, které spasilo svět." Zhruba jedna třetina ze 2.640 řádek parafrázuje Euripidovy tragédie.
Vcelku je hra nejzajímavější jako pokus smířit křesťanství s klasickým dědictvím.
Z východu se zachovalo ještě další drama, pašijová hra o deseti scénách či epizodách. Odhady doby vzniku se pohybují od desátého do čtrnáctého století. Je téměř jisté, že byla inscenována, ale rukopis pochází z Kypru, z doby, kdy jej ovládali lidé ze západu, a tak mnozí badatelé soudí, že hra byla importována z Evropy, kde náboženské drama bylo už v plném rozkvětu.
Další argument, že se náboženské hry v byzantské říši hrály, se zakládá na líčení biskupa Luitpranda z Cremony, kterého v desátém století poslal německý císař Otto I. do byzantské říše jako vyslance. Ve své zprávě píše Luitprandus o představeních, která v Konstantinopoli viděl. Často se uvádí, že popisuje hru, ve které se prorok Elijáš vznese na nebesa, čímž se dokazuje, že náboženské drama bylo v Konstantinopoli vysoce rozvinuto. Jiní badatelé však nyní soudí, že Liutprandův záznam byl špatně interpretován a že ve skutečnosti protestoval proti představení mimu, které se uskutečnilo během náboženských slavností na počest nanebevzetí proroka Elijáše. Na základě takového svědectví nelze zjistit, jestli v Byzanci existovalo náboženské drama.
Shrnout lze asi tak, že divadelní zábavy se v průběhu tisícileté historie byzantské říše zjevně udržely. Žádné nesporně byzantské a k provedení určené texty se však nedochovaly a záznamy týkající se zábav jsou tak sporé, že zpochybňují každý určitější závěr o charakteru a rozsahu byzantského divadla. To málo, co nám zůstalo, nabízí však záblesky zřejmě bohatého divadelního života a ještě dráždivější možnosti, že byzantské praktiky mohly hrát významnou roli v obnově západního dramatu. Je jasné, že Byzanc mohla západní Evropu ovlivnit, poněvadž vzájemná komunikace a obchod nikdy neustaly. Byzantské umění bezesporu počátkem devátého století ovlivnilo západní církevní architekturu i uměleckou tematiku. Také křižácké války v jedenáctém století posílily kontakty mezi Východem a Západem. Avšak navzdory zjevným možnostem přímý vliv na západní divadlo prokázat nelze. Byzanc však pravděpodobně uchovávala divadelní tradici živou a některé její součásti mohly ovlivnit pozdější umělce.

Vzestup islámu

Byzantská říše nakonec podlehla silám islámu (muslimů či mohamedánů). Poté, co se začalo šířit (kolem roku 622) učení Mohamedovo (570-632), se muslimský svět rychle rozšiřoval. Ve století následujícím po Mohamedově smrti dobyli jeho stoupenci celou severní Afriku a pronikli do Evropy přes Španělsko až do Francie, kde konečně byli v bitvě u Tours roku 732 zastaveni.
Rozšířili se rovněž do Persie a Indie a nakonec až tam, kde leží dnešní Indonésie a Filipíny.
Raní muslimové si učenosti velmi vážili; založili mnoho univerzit, uchovali a předávali podstatnou část řeckého, perského a egyptského dědictví následujícím generacím, a sami významně obohatili medicínu, filozofii, matematiku i geografii. Pro rozlehlost svých území byli prostředníky, kteří předali na západ některé východní vynálezy - jako papír či magnetický kompas.
Vytvořili brilantní a půvabnou civilizaci, vedle níž západní Evropa osmého a devátého století vypadá barbarsky a Byzanc zaostale.
V dějinách divadla je však islám spíše negativní silou. Zakazoval umělcům tvořit obrazy živých bytostí,

protože Alláh byl prohlášen za jediného tvůrce života a soutěžit s ním se považovalo za smrtelný hřích. Proto islámské umění zůstalo spíš primárně dekorativní než figurativní. Zákazy se vztahovaly i na divadlo, tudíž v těch oblastech, kde islám dominoval, byly vyspělé formy divadla potlačeny. Vypravěčství přežilo téměř všude a na některých místech se udrželo i primitivní lidové drama. V jiných oblastech, zvláště v Indii, v Indonésii, v Turecku a v Řecku, se staly populárními stínové loutky - tak nefigurativní, jak jen bylo možné. Byly to dvourozměrné výřezy vyrobené z průsvitné kůže a ovládané hůlkami. Co víc, zpravidla byl vidět pouze jejich stín, vržený na látku světlem svítilen či pochodní. V některých zemích se stínové loutkářství vypracovalo k vysoce rozvinutému umění, ovšem od umění živého loutkáře značně vzdálenému.
V Turecku byly stínové loutky zavedeny asi ve čtrnáctém století.
Po pádu Byzance se staly základním divadelním žánrem v oblastech, které druhdy vídaly hry ve velkých klasických, helénistických a řeckořímských divadlech. V těchto oblastech se loutkové hry točily kolem Karagöze a jeho fraškovitých dobrodružství (tyto hry mohly být satiricky a aktuálně vyhraněné). Nakonec dostala tato povyražení název karagöz, a pod tímto jménem se udržela až do současnosti.
V jiných oblastech se hledaly jiné cesty, jak obejít zákazy; všecky se ovšem snažily vyhnout přímému zobrazení. Ačkoli tedy muslimové divadelní činnost na svém území nevymýtili, zrazovali od ní a ve většině případů se jim podařilo omezit ji na okrajové druhy a žánry.

Pohled do divadelních dějin

Poněvadž zájmy i podvědomé postoje pisatelů nezbytně ovlivňují jejich pohled na události, měli by se zájemci o historii naučit rozpoznávat, nakolik je dílo zaujaté. Divadlo v dobách Říma je více než divadlo kteréhokoli jiného období vystaveno předpojatosti; zčásti proto, že od počátku devatenáctého století je tendence velebit Řeky na úkor Římanů. A tak se s Řeky vždycky zacházelo uctivě a jen zřídka se připouštěly jejich nedostatky, zatímco s Římany se zacházelo blahosklonně a jejich přednosti se připouštěly jen se sebezapřením. Například o římských komediografech se téměř vždy pojednává jako o pouhých adaptátorech řeckých děl (která téměř vždycky platí za lepší než římské adaptace), ačkoli se žádná řecká komedie, kterou Římané upravili, nedochovala, a je docela dobře možné, že Římané originály vylepšili. Takové předsudky jsou v moderním myšlení zakořeněné natolik, že z děl napsaných za posledních dvě stě let těžko získat vyvážený pohled na římské divadlo. Tento problém se neomezuje jen na způsob, jakým se zachází s Řeky a s Římany, poněvadž je všeobecně rozšířená tendence vzít nějaký aspekt (často něco senzačního nebo něco co vyniká svou výjimečností) a obrátit jej v cosi typického. Takovým způsobem lze obrátit v reprezentativní to, co je nejlepší nebo nejneobvyklejší nebo nejvíce šokující.
Následující výňatky jsou ze dvou zpráv napsaných o římském divadle v druhém století. V první z nich pisatel ve snaze přesvědčit křesťany, aby se divadlu vyhnuli, povyšuje všechno, co se mu nelíbí, na typické. Ve druhém případě autor, kterému záleží na nadřazenosti pantomimu jako divadelního druhu, dělá typickým všechno, co se mu líbí. Oba nakonec připouštějí, že věc má ještě jinou stránku, ale každý odchylky zavrhuje jako bezvýznamné či záludné.

... démoni ... jejichž cílem je odvrátit člověka od jeho Pána a zavázat ho ke službě jim, dosáhli svého cíle tím, že mu poskytli umělecký talent, jakého je k takovým podívaným zapotřebí.
... křesťanům je zakázáno divadlo ... kde ... nejlepší cestou k přízni jeho božstva je sprostota atellanských gest anebo šašek v ženském oděvu. ... je dáno Jeho zákonem, že proklet bude muž, který se oblékne do ženských šatů; co potom musí soudit o pantomimovi, který je vycvičen, aby hrál ženu! ... Zajisté jsou v divadle i věci potěšitelné, samy o sobě příjemné a nevinné, i některé výtečné ... [aby dosáhl svého cíle] vkládá ďábel do svého smrtícího zátahu věci velmi příjemné a přijatelné, které ukradl Bohu ...

Tertullianus, De Spectaculis, asi 200 po Kr. Kompletní anglický překlad (S. Thelwella) je v knize The Writings of Septimius Florens Tertullianus, Edinburgh 1869.

Některá umění nám slibují zábavu, jiná užitek, jediný pantomimus nám poskytuje obojí...rád bych ukázal,

jaké psychické a fyzické vlastnosti má mít výborný herec pantomimu...musí mít dobrou paměť, vtip, rozvahu a vynalézavost a musí se umět rozhodnout v pravou chvíli...musí být schopen kritického uvažování, aby poznal dobrou báseň, píseň i melodii a dovedl poukázat na to, co je uděláno špatně...kdyby ten, kdo šílí láskou, navštívil divadlo a uviděl, jak mnohé lásky špatně končí, přišel by k rozumu.
Člověk, kterého tíží nějaké hoře, odejde z divadla veselejší - jako kdyby vypil kouzelný nápoj, po němž se zapomíná...Není možné, aby všichni umělci byli na takové výši, a tak se někteří z nich dopouštějí hrozných chyb...

Z tzv. Pseudolukiana přeložila Eva Stehlíková; dříve připisováno Lukianovi ze Samosaty, asi 125-180 po Kr. Kompletní anglický překlad (H. W. Fowlera a F. G. Fowlera) tohoto komentáře o pantomimu je v knize The Works of Lucian of Samosata, Oxford
1905, 249-263.

Jedna taková potíž, s níž se potýká každý, kdo se dnes pokouší představit si představení v římském či řeckém divadle, je měřítko. Většinou jsme zvyklí na poměrně malá divadla a máme sklon přikládat značný význam těsnému vztahu herce a publika.
Avšak abychom získali nějakou představu o řeckém či římském představení, měli bychom si představit performanční prostor blízký spíše otevřenému stadionu než interiérovým divadlům, která známe. Ani do velmi velkého interiérového divadla naší doby se obvykle nevejde víc než 3.500 diváků, kdežto řecká či římská divadla mohla být pětkrát větší. Tento rozdíl v měřítku je zásadní, poněvadž nezbytně musí ovlivňovat konvence a inscenační způsob.
Studenti se mohou mnoho dovědět o interpretaci historických důkazů, budou-li sami zkoumat některé primární prameny, na nichž jisté interpretace spočívají. V takovém případě často zjistí, že některé interpretace jsou dosti sporné. Jeden takový případ, jak lze pramenů použít k rozšíření závěrů za hranice těch, které jsou podloženy důkazy, je v interpretaci následující pasáže:

Rovněž dvacátého [července], kteréhož dne rozmarní Řekové slaví nanebevstoupení proroka Eliáše scénickými hrami, přikázal mi [císař], abych se k němu dostavil.

In: Legatio Luidprandi ad Nicephorum Phocam, angl. překlad Barbara Spear. (Luidprandus odkazuje na červenec roku 968.)

Tuto větu někteří badatelé interpretují jako důkaz, že dramata byla inscenována uvnitř byzantských chrámů (ačkoli o místu představení nepadne zmínka) a že bylo zapotřebí složitého zařízení, aby Eliáš mohl vzlétnout ke kupoli kostela (ačkoli předmětem líčení není ani obsah hry, ani jeho inscenace). Jediné, co lze z Luitprandovy zprávy rozumně odvodit, je, že v den, kdy byl slaven prorok Eliáš, se někde hrály hry.
Přesnější popis byzantské zábavy, který tudíž nemůže být tak snadno zkreslen, podává Luitprandus ve své zprávě o jiné návštěvě Konstantinopole roku 949:

[Během hostiny] vešel kdosi, kdo na hlavě nesl bez pomoci rukou dřevěnou tyč sedm či více metrů dlouhou, loket pod vrcholem překříženou jinou tyčí, dva lokty dlouhou. A dva chlapci byli uvedeni dovnitř, nazí, až na roušku obtočenou kolem beder, a vylezli na tyč, která stála tak pevně, jako by byla do země vrostlá; a poté, co jeden slezl, ten, který zůstal a dále cvičil, mě zanechal v úžasu.

In: Rerum Gestarum ab Europae Imperatoribus et Regibus, liber VI., cap. IV. Anglický překlad Barbara Spear.

Počátkem čtvrtého století se v Evropě stupňoval všeobecný chaos, provázející rozpad západní říše: postupně upadala města i jejich činnost a obchod se vzdálenými zeměmi byl sporadický. Války, hlad a nemoci vylidnily rozsáhlé oblasti a obrovské plochy obdělávané země se opět obrátily v les. Autorita světských úřadů poklesla a propast po ní začala vyplňovat církev s vlastní hierarchicky organizovanou byrokracií. Biskup římský, pokládaný za nástupce svatého Petra, prosadil - počínaje čtvrtým stoletím - své prvenství mezi ostatními církevními hodnostáři. Postupně byl primát Říma uznán jak v otázce církevní moci, tak ve věcech doktríny. V průběhu šestého a sedmého století však církevní moc značně oslabila v souvislosti s úpadkem školství a s tím, že církev pojala do svého středu pohanské skupiny, které zachovávaly některé své pověry a rituály. Evropská společnost se v tom čase skládala ze tří hlavních skupin: z početné masy rolníků, kteří obdělávali půdu, a ze dvou druhů panstva, světského a církevního.
V tomto nejistém světě byla pozice umění velmi vratká. Z kamene se téměř přestalo stavět a umělecké předměty se záměrně dělaly malé, aby se v převratných časech mohly snadno transportovat. Iluminované rukopisy, schránky na ostatky svatých či jiné devocionálie, předměty používané při církevních obřadech a různé druhy šperků - to byly základní projevy uměleckého výrazu.
Písemnictví této doby tvořily především texty církevních písní, kázání a jiná teologicky orientovaná díla. Z latiny se stalo výlučně literární médium, ve všedním životě nahrazované místními dialekty, předchůdci moderních evropských jazyků.
V tomto období udržovaly vzdělanost hlavně kláštery. (Od počátků křesťanství opouštěli ti, kteří hodlali vést obzvlášť ctnostný život, společnost, aby žili nejprostším možným způsobem. V Evropě se takoví lidé často sdružovali a nakonec pro ně byly postaveny klášterní budovy.) Poněvadž se na kláštery hledělo jako na obzvlášť svatá místa, byly relativně imunní vůči násilnostem doby. Jako oázy klidu v rozbouřeném světě se staly nejdůležitějšími uchovateli rukopisů a učenosti. Po několik staletí byly klášterní školy jediné významné v celé západní Evropě.
V osmém století se za karolinské dynastie Evropa opět více stabilizovala. Zakladatel této linie Karel Martel porazil roku
732 muslimy u Tours, to zejména proto, že použil obrněné jízdy jako základní vojenské síly (tak započal něco, co vedlo k tradici rytířství). Nejvýznamnějším panovníkem této dynastie byl Karel Veliký (vládl 768-814), který rozšířil své království na východ do slovanských území (obraceje cestou pohany násilím na křesťanskou víru) a na jih do Španělska a do Itálie. Na Vánoce roku 800 korunoval Karla Velikého papež v Římě a prohlásil ho legitimním nástupcem Konstantinovým. To byl první pokus o zřízení toho, co se později (od roku 962 do 1806) nazývalo Svatou říší římskou a co zjevně chtělo být pokračováním původního římského impéria. Papež jako ten, kdo korunuje císaře, prosadil svůj primát nad všemi světskými vladaři.
Za vlády Karla Velikého, který podporoval vzdělanost a snažil se mezi kněžstvem rozšířit gramotnost, umění poněkud ožilo. Škola na jeho dvoře byla jedním z prvních významných center vzdělanosti mimo kláštery. Za svého pobytu v Itálii navštívil byzantské chrámy postavené v Ravenně Justiniánem a po svém návratu do Cách (Aix-la-Chapelle) postavil podle vzoru jednoho z nich kapli; byla to jedna z prvních kamenných staveb postavených v západní Evropě po pádu Říma. Zahájila také období byzantského vlivu na západní náboženské umění.
Říše Karla Velikého se naneštěstí po jeho smrti roku 814 rychle rozpadla. Jeho nástupci bojovali mezi sebou a nebyli s to čelit novému ohrožení ze severu: dosud pohanským Vikingům. Stejně jako muslimové kontrolovali Středomoří, ovládli Vikingové severní moře, odkud pořádali ničivé nájezdy. Evropa se znovu rozpadla do malých, vzájemně a od světa jako celku odříznutých jednotek.
Postupně se vyvinul systém, kterému se obvykle říká feudalismus, tedy společenský vzorec tvořící podloží středověké kultury.
Historikové obvykle člení středověk do několika stadií. V tom nejstarším (asi 900-asi 1050) byl život stále ještě poměrně prostý, poněvadž města a výroba se dosud neobnovily. V těchto letech vznikly dva modely. V manorském systému bylo základní jednotkou manské panství (velký statek), jehož majitel vykonával absolutní kontrolu nad nevolníky či rolníky, kteří společně obdělávali jeho půdu. Ve feudálním systému byli majitelé panství obvykle vazaly (poddanými) nějakého vyššího šlechtice, který zas byl vazalem krále či jiného panovníka. Vazalové byli povinni dodat svým pánům na požádání určitý počet rytířů, a páni byli na oplátku povinni chránit svoje vazaly. Toto uspořádání vedlo k různým šlechtickým stupňům a titulům, z nichž mnohé přežívají až do našich časů.

Divadlo v letech 500 až 900

V raném středověku začalo ožívat i divadlo. Po rozpadu římského impéria organizovaná divadelní činnost v západní Evropě prakticky vymizela a situace se vrátila do stadia podobného tomu, které předcházelo vzniku dramatu v šestém století před Kristem.
Divadelní prvky však přežívaly nejméně ve čtyřech druzích činností: v pozůstatcích římského mimu, v působení germánských minstrelů, v lidových slavnostech a pohanských rituálech a v křesťanských obřadech. Z těchto zdrojů také v raném středověku znovu povstalo divadlo.
Když se západní říše zhroutila a stát přestal představení financovat, rozpadly se soubory mimů. Malé skupiny však zřejmě kočovaly dál a vystupovaly všude, kde našly publikum. Většinou je pravděpodobně tvořili vypravěči, žertéři, akrobaté, žongléři, provazochodci a drezéři divokých zvířat. Žádné dochované záznamy neukazují na to, že by dávali nějaké dramatické kusy, i když je stále možné, že předváděli hrubé skeče. Takoví aktéři byli nejčetnější v jižní Evropě, která byla nejvíce pořímštěná. Od samého počátku je církev odsuzovala, odepřela jim běžná práva a snažila se je vyvrhnout ze společnosti. V devátém století byla patrně zvláště aktivní, poněvadž počet církevních ediktů namířených proti osobám zvaným mimi, histriones a ioculatores (zaměnitelné pojmy označující světské "baviče" středověku) je z tohoto období nejpočetnější.
V severní Evropě (na germánských či teutonských územích), kde byl římský vliv slabý, kvetl mezi pátým a sedmým až osmým stoletím jiný typ aktéra: scop. Scop byl pěvec a vypravěč o skutcích germánských hrdinů. Jako uchovatel dějin kmene a jeho chronologie byl vážen a zaujímal čestné místo ve společnosti. Jeho písně a příběhy byly hlavní událostí při slavnostech a jiných významných příležitostech. Ale když se v sedmém a osmém století germánské kmeny obrátily na křesťanskou víru, církev scopa zavrhla. Od osmého století byl scop řazen mezi mimy a jako takový neměl běžná práva.
Po celé západní Evropě se také konaly četné slavnosti, na něž přicházeli i potulní baviči a podíleli se na jejich programu.
Většina těchto slavností vyrůstala ze staletých pohanských rituálů. Církev proti nim zasahovala jen zvolna, protože mnoho lidí, obrácených na víru buď násilím anebo mechanicky zapsaných, když se křesťany stali jejich páni, bylo ještě křesťany jen podle jména. Není divu, že se mnoho pohanských rituálů stále udržovalo a že některé jejich prvky vstoupily do křesťanských obřadů.
Velká část pohanských rituálů se vztahovala k zimnímu slunovratu a snažila se oživit ducha roku či slábnoucí slunce nošením stále zelených haluzí do příbytků, zapalováním hranic a pochodní nebo divokým, extatickým křepčením (často za účasti kostýmovaných postav probuzených démonů). Snad ještě běžnější byly jarní plodnostní rituály. Jejich součástí býval tanec kolem falické májky nebo objíždění polí s obřadními vozy, obsazenými symboly plodnosti, sochami bůžků či mladíky a dívkami ověnčenými květy.
Mnohé z těchto obřadů symbolizovaly zápas života se smrtí či léta se zimou a často měly podobu boje ozbrojenců s meči či holemi, zápasení, závodění či jiných atletických událostí. Slavností byl vysoký počet a mnohé byly pevně zavedeny.
Ve snaze obrátit západní Evropu na křesťanství si církev přivlastnila mnoho stávajících slavností. Například datum Kristova narození byla určeno na 25. prosinec až ve čtvrtém století. Někteří historici tvrdí, že toto datum bylo zvoleno proto, aby vytlačilo pohanské zimní slavnosti slunovratu, které se hojně konaly právě v tomto ročním čase. Podobně se tvrdí, že Velikonoce byly stanoveny tak, aby nahradily jarní plodnostní rituály. Jiné nově zavedené slavnosti mohly nahrazovat ty, které uctívaly místní pohanská božstva; církev často připsala slavnost světci-patronovi určité oblasti a kostel na jeho počest byl postaven na místě dříve zasvěceném nějakému pohanskému božstvu.
V dosavadních slavnostech se tak smělo pokračovat, pouze se změnila jejich orientace. Přesto se některé pohanské rituály uchovaly a nakonec se proměnily v zábavu, jejíž náboženský význam upadl v zapomenutí. Například mečový tanec a moriska, populární zábavy v šestnáctém a sedmnáctém století, jsou zjevně sekularizované rituály zasvěcené duchu roku.
Postupem času se obohacovaly i rituály křesťanské církve, až se v desátém století - dokonce uvnitř kostela - obohatily o drama.
Tímto konečným krokem ovšem vyvrcholily inovace postupně zaváděné v předchozích stoletích.

Liturgické drama

Počátkem středověku měla církev dva druhy denních bohoslužeb: mši a hodinky. Mše se dělila do dvou částí: introdukce a svátosti chleba a vína. Introdukce byla z valné části devocionální a zahrnovala čtení z bible, modlitby, kázání a žalmy; měnila se den ode dne podle církevního kalendáře. Druhá část, svátost chleba a vína, se obměňovala jen málo, poněvadž to bylo ústřední a neměnné ohnisko bohoslužby. Mše svým významem bránila zavádění novinek, proto se k ní připojilo jen málo dramatických epizod. Hodinky byly pro obnovu dramatu mnohem důležitější, protože jejich součástí nebyl žádný nepominutelný akt. Poněvadž se obsah hodinek den ode dne měnil, mohly přijmout drama snadněji než mše, a většina církevních dramatických textů se dávala při těchto službách božích. V devátém století bylo každý den osm hodinek: první kanonická hodinka, laudes, prima, tertia, sexta, nona, vesperae (nešpory) a completorium. Poněvadž laičtí křesťané nemohli navštěvovat osm bohoslužeb denně, byly hodinky spjaty především s kláštery.
Církevní kalendář dával také podnět k dramatizaci tím, že v konkrétní dny roku připomínal určité biblické události.
V desátém století vstoupila do těchto výročních oslav - ve snaze je oživit - celá řada divadelních prvků . Například Květná neděle se obvykle slavila slavnostním procesím, jehož součástí byla postava Krista jedoucího na oslu z okraje města ke kostelu. Na Velký pátek se často kříž ovinul pohřební látkou a umístil v symbolické hrobce, z níž byl o Velikonoční neděli vyzdvižen.
Podobné obřady připomínaly jiné události církevního roku.
Symbolické předměty a jednání - církevní roucha, oltáře, kadidlo a pantomimické úkony kněží - neustále připomínaly události celebrované křesťanským rituálem. S biblickými postavami se také začaly spojovat jisté atributy (jako "klíče od království nebeského" se svatým Petrem či holubice s Pannou Marií), pomocí nichž se postavy snadněji identifikovaly a které zároveň vytvářely základ pro konvencionalizované kostýmy ve hrách. Tak se tvořily obsáhlé sady vizuálních znaků, jichž bylo možné použít ke komunikaci s publikem, které bylo z větší části negramotné.
Kromě toho určitý typ dialogů existoval již v církevní antifonální písni, jejíž response byly rozděleny do dvou skupin nebo mezi jednotlivce a skupinu. Koncem šestého století uspořádal tyto sborové pasáže bohoslužby papež Řehoř Veliký do Antiphonaria tak, aby odpovídaly specifickým dnům církevního kalendáře.
V devátém století se hudební část bohoslužby rozšířila natolik, že motivovala zavedení tropů (interpolací do existujících textů).
Ty měly nejdřív podobu prodloužených hudebních pasáží, původně poslední slabiky Aleluja. Nakonec byly přidané melodie tak složité, že se přidala slova - jedna slabika na každou notu - pro snazší zapamatování. Ačkoli původ této praxe není znám, spojuje se zvláště s klášterem ve švýcarském Sankt-Gallenu za Notkera Balbula (asi 840-912). Počátkem desátého století se tropy užívaly v četných sborových pasážích.
Liturgické drama se tradičně sleduje ke tropům vloženým do velikonoční bohoslužby. Nejstarší dochovaný velikonoční tropus se datuje asi rokem 925. Celý zní takto:

Andělé: Koho hledáte v hrobce, ó křesťané?

Tři Marie: Ježíše Nazaretského, ukřižovaného, ó nebešťané.

Andělé: Není tu, vstal z mrtvých, jak předpověděl.
Jděte a zvěstujte, že vstal z hrobu.

Tento text, nalezený v introdukční části velikonoční mše, byl pravděpodobně pouze antifonální (to jest zpívaný responsoriálně dvěma skupinami) a zřejmě nezahrnoval herce ztělesňující dramatické postavy.
Není jasné, kde se církevní hudební drama objevilo poprvé. Jako pravděpodobná místa původu se často uvádějí Fleury a Limoges.
Nejstarší dochovaný text, kompletní včetně poznámek k provedení, se vyskytuje v Regularis Concordia (řádové dohodě), sestavené v letech 965-975 Ethelwoldem, biskupem winchesterským. Obvykle se předpokládá, že Ethelwold pouze přijal praktiky na kontinentě už zavedené, není to však zdaleka jisté. Za jeho časů se kláštery v Anglii obnovovaly po dlouhém období občanského rozvratu a Regularis Concordia měla zavést jednotnou praxi a podpořit v anglických klášterech jednotný cíl a řád. Je tedy dobře možné, že Ethelwold zavedl liturgické drama jako prostředek zainteresování a výchovy mnichů. V průběhu této klášterní obnovy umění a různé formy vzdělanosti v Anglii jen kvetly a měly značný vliv po celé Evropě. Ať už vzniklo liturgické drama kdekoli, koncem desátého století bylo již rozšířené.

Kromě liturgických dramat se z tohoto období dochovala jedna série neliturgických her. Zhruba v téže době, kdy se rodilo liturgické drama, Hrotsvita (asi 935-973), jeptiška kláštera z Gandersheimu v severním Německu, napsala šest her po vzoru Terentiových komedií, avšak na náboženská témata. Podle jejích vlastních slov ji na Terentiovi přitahoval jeho styl, ale z obavy před neblahým vlivem těchto pohanských děl se rozhodla pořídit jejich vhodnou alternativu. Značně se liší názory na to, zda její hry - Paphnutius, Dulcitius, Gallicanus, Abraham a Marie, Callimachus a Sapientia - se za jejích časů hrály. Poprvé byly publikovány roku 1501 a poté měly značný vliv na náboženské a didaktické hry šestnáctého století. V historii divadla mají zvláštní místo z několika důvodů: Hrotsvita je první známá dramatická autorka, zároveň je první v časové řadě identifikovatelných dramatických autorů poklasického období a zanechala po sobě drama nejstarší feministické perspektivy. Její následovnicí byla Hildegarda z Bingenu (zemřela r. 1179), abatyše benediktinského řádu, která napsala latinskou hru Ordo Virtutum (asi 1155), v níž personifikované ctnosti zápasí s pekelnými mocnostmi.

Bylo to nicméně liturgické drama, které udávalo tón následujícího vývoje. Zpočátku se liturgické hry hrály téměř výhradně v benediktinských klášterech. Dařilo se jim zvláště ve francouzských Limoges a Fleury, ve švýcarském Sankt-Gallenu, v německém Reichenau a španělském Ripollu.

K plnému rozvoji liturgického dramatu došlo však teprve ve druhé fázi středověké civilizace (asi 1050 - asi 1300). V polovině jedenáctého století byli Vikingové pokřesťanštěni a přestali s loupežnými nájezdy. Poměry se natolik ustálily, že mohl ožít městský život a začalo se dařit výrobě a obchodu. Tato obnova byla rychlá a znatelná po celé Evropě. Vznikla rozsáhlá města, četná z nich s nezávislou vládou, a čím mocnější byla, tím více upadal feudální vazalský systém. Díky rozvoji obchodu a desíti křížovým výpravám (v letech 1096 až 1292) se značně posílily kontakty s Byzantinci a Araby, které mocně rozšířily politické, intelektuální i umělecké obzory.

S růstem jistoty rostl i počet monumentálně koncipovaných budov.

Dosud se stavěly opevněné hrady a vzniklo jen několik málo chrámů větších rozměrů; velkoprostorové budovy byly běžným úkazem až v jedenáctém století. Chrámy postavené zhruba před rokem 1150 byly v románském stylu: jako základní formy užívaly římského oblouku. Snad nejslavnější kostel tohoto typu je ve Francii v Cluny; má půdorys 125 krát 36 metrů a byl dokončen byl kolem roku 1100. V polovině dvanáctého století vznikl gotický sloh se zašpičatělými oblouky a opěrným systémem: poprvé v chrámu Saint-Denis na okraji Paříže, roku 1144. Gotický sloh poté rychle nahradil sloh románský a kolem roku 1300 se monumentální chrámy s bohatou sochařskou výzdobou a malovanými okny stavěly po celé západní Evropě.

Při těchto katedrálách vyrostly školy, které společně s univerzitami, jež se začaly formovat ve dvanáctém století, brzy nahradily kláštery jako primární centra vzdělanosti.

V katedrálách se začalo také hrát liturgické drama, a tak se stávalo přístupnější laikům, než kdyby se uvádělo v klášterech.

Zhruba až do roku 1200, kdy se začalo příležitostně také hrát venku, se náboženské drama se nadále provozovalo výlučně v chrámech - ať už šlo o katedrály nebo o klášterní kostely.

Liturgické hry se sice v některých chrámech uváděly až do šestnáctého století, po roce 1200 však chrámy přestaly hrát v rozvoji divadla podstatnou roli.

Liturgické drama se rozšířilo až do Ruska a ovládlo Evropu od Skandinávie na severu po Itálii na jihu. Nejproduktivnějšími oblastmi byly Francie a Německo. Ve Španělsku (kromě severní části, která byla osvobozena už kolem roku 800) zabránila rozvoji dramatu muslimská okupace. Počet dochovaných liturgických her je vysoký, proto se občas zapomíná, že v jednom kostele se nehrálo častěji než jednou či dvakrát ročně a v mnoha kostelích se nehrálo vůbec. Ačkoli tedy byla obnova dramatu na postupu, takřka všude byly hry vzácností.

Délka a složitost liturgických her se v různých oblastech značně lišily. Některé nejjednodušší dochované hry se datují z patnáctého století, některé z nejsložitějších vznikly už ve století jedenáctém, takže nelze vysledovat jasný vývojový model.

Někteří historici soudí, že hry nabývaly na délce a složitosti postupným přidáváním nových epizod, ale nemusí tomu být nezbytně tak, složité hry mohly vznikat, sotva se idea dramatizace stala přijatelnou a žádoucí.

Nejstarší a nejpočetnější soubor dochovaných her (přes 400) pojednává o tom, jak tři Marie navštívily Kristův hrob.

Nejsložitější velikonoční dramata pocházejí ze třináctého století. Jedno z nich, nalezené v rakouském Klosterneuburgu, obsahuje tyto epizody: po pohřbu Krista vysocí židovští kněží žádají Piláta, aby k jeho hrobu postavil stráž; Pilát souhlasí, kněží odvádějí římské vojáky ke hrobu a dávají jim peníze; zatímco vojáci jsou na stráži, objeví se anděl a srazí je k zemi; tři Marie se zastavují u stánku mastičkáře, aby

nakoupily masti, a pak jdou ke hrobu, kde zjistí, že Kristus vstal z mrtvých; vojáci se vzpamatují a hlásí tyto novinky kněžím, kteří je uplácejí, aby prohlašovali, že tělo bylo ukradeno; Marie Magdaléna podává zprávu Petrovi a Janovi, kteří pospíchají ke hrobu; Marie Magdaléna se setká s Kristem převlečeným za zahradníka; dva andělé odvádějí Krista k bráně pekelné, kterou on otevře, aby odtud vysvobodil uvězněné duše; tři Marie a apoštolové rozhlašují, že Kristus vstal z mrtvých. Přes množství událostí má tato hra jen asi 200 řádek dialogu. V porovnání s většinou liturgických her je to však dlouhý text.
Ukřižování bylo dramatizováno jen málokdy. Nejstarší je asi z roku 1150 a pochází z italského Montecassina. Začíná Jidášovou zradou Krista a pokračuje ukřižováním. V dochované podobě obsahuje dvanáct scén (320 řádek dialogu), zjevně však několik dalších scén chybí. Jiné dvě hry o ukřižování jsou v Carmina Burana, rukopisném souboru her a básní ze třináctého století, objeveném v německém klášteru v Benediktbeuern. Ta nejdelší pojednává o několika událostech ze života Krista a končí po ukřižování: ve chvíli, kdy většina velikonočních her začíná.
Vedle Velikonoc inspirovalo k největšímu počtu her období Vánoc.
Jen málo z nich však zpracovává narození samotné; a ty, které tak činí, jsou velmi prosté. Na druhé straně je mnoho her o třech králích (uváděných 6. ledna), z nichž některé zahrnují Herodovo zuření a masakr dětí, který nařídil. Několik her se speciálně věnuje dramatizaci "vraždění neviňátek", připomínanému 28. prosince.
Jiná oblíbená hra vánočního období byla o prorocích. Na rozdíl od liturgických her nebyla odvozena z biblických pramenů, ale ze sermonu z pátého či šestého století. Tento sermon, ve středověku nepřesně připisovaný svatému Augustinovi, se snažil usvědčit Židy z chybného jednání s Kristem, dovolávaje se přitom jejich vlastních proroků. Ti byli předvoláni jeden po druhém jako svědkové a každý pronesl svoje proroctví o Kristovi.
V dochovaných hrách tohoto typu se počet figur různí od dvou do dvaceti osmi a v některých vystupují i takové pohanské postavy jako Vergilius nebo Sibyla. Tyto vánoční hry byly většinou krátké a většina z nich byla spjata s konkrétními dny křesťanského kalendáře. Pouze jedno dochované dílo, které je součástí souboru Carmina Burana, spojuje všecky epizody vánočního příběhu do jediného dramatu.
Hry velikonoční a vánoční jsou sice daleko nejpočetnější, jiné však dramatizovaly širokou škálu biblických námětů, jako je zmrtvýchvstání Lazara, obrácení svatého Pavla, podobenství o pannách moudrých a pošetilých, seslání Ducha svatého, Izák a Rebeka, Josef a bratří jeho, Daniel v jámě lvové a různé události ze života Panny Marie. Nejsložitější ze všech je Hra o Antikristovi (Ludus de Antichristo), pocházející z dvanáctého století. Je založena na předpovědi, že před druhým příchodem Krista se objeví šalebník, který se bude pokoušet zmařit Kristovo poslání. Odehrává se na nejrůznějších místech tehdy známého světa a bitvy a jiné náročné epizody jsou v ní tak početné, že někteří badatelé pochybují, zda byla vůbec prováděna.

Scénování liturgického dramatu

Řada inscenačních konvencí užívaných v kostelích zůstala po celý středověk ustálená. Prostor pro hru sestával ze dvou základních složek: z malých scénických staveb (mansionů nazývaných různě, např. sedes, loci či domi) a obecného hracího prostoru (platea, playne, Platz). Mansiony sloužily k lokalizaci scény a umisťoval se do nich potřebný mobiliář a rekvizity. Protože však jednání nemohlo probíhat v omezeném prostoru mansionů (charakteristicky malých), přivlastnili si herci z přilehlého podlaží (platea), kolik potřebovali. Mansiony byly uspořádány kolem tohoto neutrálního prostoru či podél něho a aktéři se pohybovali od jednoho mansionu ke druhému, jak to děj vyžadoval.
Nejstarší liturgické hry vystačily s jediným mansionem, složitější hry však používaly četných mansionů, porůznu rozestavených v kostele. Prostý oltář například někdy symbolizoval Kristův hrob, avšak v některých velkých katedrálách se užívalo napodobenin "pravé hrobky" jeruzalémské, tak velkých, že se do nich vešlo několik lidí najednou. Do některých mansionů se musely vměstnat složité a početné scénické náležitosti (zvláště pro Poslední večeři, Nebúkadnesarovu ohnivou pec, Danielovu jámu lvovou nebo kuchyň Izáka a Rebeky) a některé byly opatřeny závěsy, tak aby postavy či předměty mohly být v pravou chvíli odhaleny anebo na konci epizody skryty. Někdy se mohlo užít kůru ke znázornění výše situovaných míst či nebes, kdežto krypta (ležící obvykle pod hlavním podlažím) často sloužila pro místa položená nízko nebo jako peklo. Někdy se používalo visuté mašinérie k tažení hvězdy před třemi králi, ke spuštění holubice pro scénu zvěstování, anebo pro letniční ohnivé jazyky. Že se tato mašinérie vyvíjela ke značné složitosti, potvrzuje záznam ruského biskupa Abraháma ze Suzdalu o liturgických hrách, které viděl ve Florencii roku 1438. V jedné z nich, která znázorňovala Kristovo nanebevstoupení Krista, byl herec představující tuto postavu vytažen vzhůru pomocí kladek a lan, až jej zahalila simulovaná oblaka a konečně se shledal s Bohem a

anděly na nebesích - na pódiu postaveném nějakých patnáct metrů nad podlahou kostela.
Jako kostýmy pro tato dramata obvykle sloužila církevní roucha, opatřená realistickými či symbolickými doplňky. Ženské postavy nosily obvykle dalmatiku (druh zahalovacího oděvu) s kápí zakrývající hlavu. Andělé se vyznačovali křídly připjatými k církevnímu rouchu. Proroci a tři králové někdy nosili nákladný neklerický šat a k identifikaci postav často sloužily symbolické rekvizity.
Herci byli většinou příslušníci kněžského stavu či kůroví zpěváčci, i když ve třináctém století se mohli některých rolí ujmout potulní scholáři či žáci. Většina našich znalostí o scénování těchto her pochází z dosti detailních pokynů obsažených v dobových církevních manuálech. Scénické poznámky, týkající se zvláště pohybu, pantomimického jednání i tónu hlasu, v nich často zaujímají více místa než sám dialog. Pokud se hrálo v kostele, většina textu (vesměs latinského) se spíše zpívala než mluvila a herectví bylo obecně více schematické než realistické.

Svátek bláznů

Většina chrámových her měla vážný a devocionální ráz, do některých her spjatých s Vánocemi však pronikly prvky klauniády.
V tomto období bylo několik dnů věnováno nižšímu kléru, který vykonával bohoslužby, organizoval procesí městem a často vybíral dary nebo vymáhal poplatky. Svátek svatého Štěpána (26. prosince) byl vyhrazen jáhnům, svátek Neviňátek (28. prosince) kůrovým chlapcům a svátek Obřezání Páně (1. nebo 6. či 13. ledna) podjáhnům.
Jedna z těchto slavností - radovánky podjáhnů, obecně nazývané Svátek bláznů - byla obzvláště důležitá pro rozvoj komedie.
Přitažlivost tohoto svátku spočívala v inverzi stavů, která dovolovala nižšímu kléru zesměšňovat svoje nadřízené a rutinní církevní život. Svátek bláznů připomíná mnoha rysy starší pohanské slavnosti a četní badatelé jej spojují s pohanskými rituály. Po čas tohoto svátku celebranti nedbale vyzváněli, falešně zpívali, nosili podivné oděvy a masky a jako kadidla používali jelita, klobásy a staré škrpály - i když takové praktiky nemusely být typické. Svátek bláznů měl na povel "bláznovský biskup", který o svátečních dnech vystupoval jako církevní autorita. Není jasné, odkdy se tento svátek datuje, koncem dvanáctého století byl však už dobře zavedený a snahy potlačit jej nebyly až do šestnáctého století příliš úspěšné.
Slavnosti provázala řada někdy bezuzdných radovánek. Při této příležitosti se občas dávaly liturgické hry, do nichž tak pronikla jistá dávka burlesky a komedie. Ačkoli extenzivní rozvoj komických epizod musel ještě počkat, až se drama oddělí od liturgie, svátek bláznů bezpochyby ovlivnil vývoj komediálnosti jak v náboženském, tak ve světském dramatu.
Slavnost kůrových chlapců, obecně známá jako Svátek žákovského biskupa, obsahovala téměř stejnou inverzi stavů jako Svátek bláznů; byla však mnohem usedlejší a zdrženlivější. Snad proto se nesetkávala s větším odporem. Na druhé straně však zřejmě měla na vývoj dramatu malý vliv.
Kolem roku 1300 se liturgické divadlo podle všeho rozvinulo natolik, nakolik to bylo v rámci kostela možné, a tak se začalo hrát venku. Liturgické hry se v některých kostelích dávaly dalších tři sta let, žádnými výraznými změnami však už neprošly.
K inovacím došlo v neliturgickém dramatu.

Pozdní středověk

Mimo kostel se náboženské hry běžně předváděly až za pozdního středověku (asi 1300-1500). Jakmile se však sáhlo k této inovaci, začaly být inscenace neobyčejně výpravné, trvaly často řadu dnů a odčerpávaly prostředky z celé obce. Podobně jako v Římě se divadlo stalo výsledkem společného úsilí církve, státu a občanů.
Rozkvět dramatu v tomto období lze zčásti připsat ekonomickým a politickým změnám vrcholného středověku (asi 1050-1300), zejména formování cechů a růstu měst. Cechy vznikaly v jedenáctém a

dvanáctém století jako ochranné organizace před místním feudálním panstvem a pro obchodníky na cestách. Ve třináctém století četná řemesla - pekaři, sládci, zlatníci, krejčí apod. - vytvářela podobné organizace, které měly regulovat pracovních podmínky, mzdy, kvalitu produkce a další záležitosti, ovlivňující jejich prosperitu. Cechy byly organizovány hierarchicky. Každý spravovala rada mistrů (kteří měli svoje vlastní provozovny a dohlíželi na práci druhých); pod každým mistrem sloužil jeden či několik tovaryšů (vyučených v oboru, ale pracujících za mzdu); a ještě pod nimi byli učedníci (mladíci a chlapci, kteří dostávali byt a stravu po dobu výuky řemesla, obvykle sedm let).
Vznik cechů provázel růst měst. Města původně spadala pod jurisdikci feudálních pánů, ale s rozvojem obchodu a výroby posílila svou moc natolik, že si vynutila ústupky, takže nakonec byla většina z nich samosprávná. Tato samosprávná moc se pak opírala zejména o cechy, protože ty obvykle volily starostu a městskou radu z řad svých členů.
Rozkvět cechů a měst odpovídajícímu úpadku feudalismu. Králové a knížata nabývali větší kontroly nad podřízeným panstvem a s tím zároveň začalo utváření moderních evropských národů. Vladařům v tomto procesu napomáhali měšťané, kteří jim odváděli daně oplátkou za panovníkovu ochranu a udržování podmínek příznivých pro rozvoj výroby a obchodu.
Na formování společnosti pozdního středověku se významně podílely také univerzity, které začaly vznikat v průběhu dvanáctého století a záhy nahradily kláštery jako hlavní střediska vzdělanosti. Nestavěly se proti církvi, nicméně podnítily zájem o světská studia.
Kolem roku 1300 se objevily první námitky vůči dominantní společenské roli církve, která se pak v průběhu pozdního středověku musela o své místo dělit s dalšími institucemi.
Světské zájmy se prosazovaly postupně, ale vytrvale. Bylo to období přechodu a změny, v němž středověké ideje a praxe koexistovaly s těmi, které daly později vzniknout renesanci.
Jak vedle církevní hierarchie nabývaly na významu jiné společenské skupiny, začaly se, zřejmě nevyhnutelně, podílet také na divadelních inscenacích a nakonec je ovládly. Po dobu pozdního středověku však drama zůstalo primárně náboženskou záležitostí a základní divadelní konvence byly ty, které vznikly v církevním prostředí.

Představení mimo kostel

Uvádění náboženských her mimo kostel se zřejmě datuje od dvanáctého století. Před koncem čtrnáctého století vznikly rozsáhlé náboženské cykly v národních jazycích, složené z četných krátkých her či epizod. Proto se obvykle pokládají léta 1200-1350
za přechodné období, během něhož hry v národním jazyce převážily svým významem postavení, které dříve zaujímalo liturgické drama.
O tomto přechodu víme málo, poněvadž se o něm dochovaly jen sporé doklady. Dlouho se udržoval názor o postupném vzniku dramatu v národním jazyce; podle této teorie byly nejprve jednotlivé krátké liturgické hry vykázány z chrámu a pak spojeny do dlouhých her, přeloženy do mateřštiny a hrány laiky.
Základním důkazem pro tento názor byla - kromě předpokladů založených na kulturním darwinismu - Hra o Adamovi (Ordo representacionis Ade, též Jeu d'Adam), obvykle datovaná kolem roku 1150. Text je trojdílný: první část pojednává o Adamovi a Evě, druhá o Kainovi a Ábelovi a třetí je tradiční hra o prorocích, v níž řada postav ze Starého zákona předpovídá příchod Krista. V prvních dvou částech je dialog ve francouzštině, avšak poznámky a sborové písně jsou latinské; v závěrečné jsou biblické pasáže pronášeny proroky nejprve v latině a poté jsou parafrázovány v mateřském jazyce. Není jasné, zda herci byly osoby duchovní či světské, ani kde a kdy byla hra uvedena. Zdá se, že toto dílo je obráceno jak do minulosti k liturgickému dramatu, tak do budoucnosti k cyklům v národním jazyce, takže se citovalo na podporu teorie postupného vývoje. Dochovalo se pár dalších her a fragmentů (mezi jinými La Seinte Resurrection, anglo-normanská hra z konce dvanáctého století), skýtají však málo dokladů, na nichž by bylo možno založit přehled divadelní tradice v období delším sto padesáti let. Tento nedostatek informací lze patrně vysvětlit poměry, za kterých inscenace už nebyly integrální součástí bohoslužeb, aniž je ještě převzaly světské organizace.
Tradiční pojetí evolučního vývoje zpochybnili Glynne Wickham, V. A. Kolve a jiní, kteří soudí, že hry v národním jazyce se vyvíjely zcela nezávisle na liturgickém dramatu a že podobnost obou typů není důsledkem přímého původu, ale společného zdroje - bible a jiné náboženské a devocionální literatury.

Wickham je přesvědčen, že hry v národním jazyce měly zdůraznit Kristovo lidství na tomto světě.
Ať už byly důvody jakékoli, v letech 1200 - 1400 se odehrála řada významných změn. Za prvé, četné hry se uváděly pod širým nebem zejména v jarních a letních měsících, zčásti proto, že počasí bylo příznivé, ale zčásti také v důsledku nově zavedeného svátku Božího těla (Corpus Christi). Tento svátek, koncipovaný papežem Urbanem IV. roku 1264 a oficiálně schválený roku 1311, se kolem roku 1350 už držel téměř všude. Slavnost připadala na čtvrtek po první neděli po svatém Duchu, mezi 23. květnem a 24. červnem, a měla zvláště zdůraznit vykupitelskou moc požehnaného chleba a vína. Poněvadž oslavovala toto mystérium, které ve středověkém myšlení dávalo smysl celé existenci (spojení božského a lidského v osobě Krista a příslib vykoupení skrze jeho oběť), mohly se k ní bez anachronismu vztáhnout všecky biblické události. A co víc, měl-li se prostřednictvím dramatu objasnit význam Kristův, bylo nezbytné ukázat i četné události předcházející jeho narození, stejně jako ty, které se vztahovaly k jeho životu, smrti a zmrtvýchvstání. Často se předváděla i scéna Posledního soudu, v níž se demonstruje konečný úděl člověka. Kolem Božího těla tak vyrostlo kosmické drama, zahrnující události od stvoření až po konec světa.
Hry takového rozměru byly samozřejmě náročnější než ty, které vyplývají z textu liturgického dramatu. Ti, kdo připravovali hry mimo kostel, nebyli omezeni chrámovou architekturou ani církevní liturgií, a tak mohli experimentovat. Výsledkem byla velká inscenační rozmanitost v celém období 1350- 1550.
Svátek Božího těla byl také zčásti veden snahou přiblížit církev obyčejným lidem a jejich životu. Světské skupiny obyvatelstva dostaly v jeho oslavách svou roli. Vyvrcholení svátku Božího těla - procesí, ve kterém byla městem nesena posvěcená hostie - se zúčastnili zástupci všech stavů a profesí (šlechty, kupců, řemeslníků i kněží). Mnoho badatelů vidí v tomto souručenství počátek zaangažování laiků v inscenování exteriérových her, které posléze vedlo k jejich převaze.
Svátek Božího těla dal sice popud k uvádění biblických cyklů, ty s ním však později nebyly vždycky svázány. Cyklické hry se dávaly i jindy, možná nejčastěji o Velikonocích nebo o svatodušních svátcích (sedm neděl po Velikonocích). Navíc mohlo město uvádět hry na svátek svého patrona světce, a příležitostně pořádala města výpravné produkce z vděčnosti za osvobození od moru, sucha nebo jiných pohrom.
Jednou z nejdůležitějších novinek bylo zavedení národního jazyka místo latiny. A tato změna zase vedla k náhradě zpívaného dialogu mluveným, což ulehčilo přechod od kněžských k laickým hercům.
Přijetí mateřštiny znamenalo také výrazný krok k národnímu dramatu a ústup od dramatu mezinárodního, které latina podporovala.

Náboženské drama v mateřštině

Nelze určit, kdy se která změna dramatické praxe odehrála poprvé; je však jasné, že rozsáhlé cykly náboženských her v národním jazyce vznikaly už v polovině čtrnáctého století. V letech 1350-1550 dosáhlo středověké divadlo svého vrcholu. Nejvíce známe jeho podobu z konce patnáctého století a zejména ze století šestnáctého, poněvadž z tohoto období se datuje většina dochovaných svědectví. Náboženské drama v národním jazyce se hrálo po celé západní Evropě.
Na Britských ostrovech se hry ve středověku uváděly ve sto dvaceti pěti městech. Dochovalo se však jen málo textů. Většina jich jsou části čtyř cyklů: yorkského (48 her), chesterského (24), wakefieldského (někdy také nazývaného Towneleyův, 32) a cyklus her z města N (místo původu neznámé, 42). Posledně jmenovaný cyklus tvoří tři odlišné skupiny her, které snad ani nikdy společně provozovány nebyly. Často se soudí, že tyto čtyři cykly jsou typickými příklady anglické praxe, avšak existenci takových kosmických dramat lze jasně doložit jen ve dvanácti anglických městech.
Všecky dochované anglické cykly pocházejí zhruba z období kolem roku 1375 a hrály se až do poloviny šestnáctého století. Za těchto sto sedmdesát pět let se jednotlivé hry přepisovaly, přidávaly se nové a jiné se vypouštěly; značně se tedy liší jak datem vzniku, tak kvalitou. Dochované texty ukazují podobu blížící se konci produkčního života těchto cyklů. Kromě cyklických her se na Britských ostrovech dochovalo deset dalších her v angličtině a tři v cornwallštině.
Mnohem větší počet her máme z Francie, od krátkých po takové, které k provedení vyžadovaly pětadvacet i více dnů. Na rozdíl od většiny anglických cyklů, které pokrývají události od stvoření k Poslednímu soudu, jsou francouzské hry obvykle časově omezenější. Většina jich končí smrtí a zmrtvýchvstáním Krista.
V německé jazykové oblasti se většina her hrála ve Frankfurtu, Magdeburgu, Tergensee, Lucernu, Alsfeldu, Donaueschingenu, Villingenu a jinde. I Španělsko bylo velmi bohaté na náboženské hry v národním jazyce.

V Itálii se z hnutí kajícníků a flagelantů ze třináctého století vyvinul druh devocionálních dramatických skladeb nazývaných laudi. Jacopone da Todi (asi 1236-1306) jich napsal přes devadesát. Laudi byly původně narativní, ale staly se dramatickými, ačkoli obsahovaly sborové pasáže - prvek, jenž je odlišuje od jejich nástupců, od sacre rappresentazioni, které se podobaly jiným evropským náboženským hrám a kvetly zvláště ve Florencii. Nepravidelně bylo náboženské drama hráno i jinde než v Anglii, Francii, Německu, Itálii a Švýcarsku a sotva se najde některá evropská země, v níž by nebylo známo.
I když se dramata značně liší délkou a rozsahem, základní námětový okruh je všude stejný: uspořádání jsoucna, dané Bohem, tak jak vyplývá z bible, apokryfů, z legend o biblických postavách a světcích, ze spisů církevních otců a ze sbírek homilií. Bez ohledu na místo svého vzniku vycházejí tedy středověké hry z týchž námětů.
Tato dramata zřídkakdy dbají na jasný řetěz příčinných vazeb mezi událostmi. Jsou epizodická a příliš se nesnaží překlenout mezery mezi jednotlivými hrami, které dlouhé cykly vytvářejí. Volná kompozice patrně středověké publikum neurážela, neboť věřilo, že události se přihodily prostě proto, že Bůh tomu tak chtěl. Dramata vykazují malý smysl pro přesnou chronologii, jak je vidět na četných odkazech biblických postav na události, které se staly mnohem později, po jejich smrti. Ale pro středověké publikum byla existence v čase pouze krátkým úvodem k věčnosti. Zhuštěné podání minulých událostí sloužilo k tomu, aby dramatické postavy byly současnější a aby vyniklo poselství hry.
Náboženská dramata spojují stylizaci s realismem. Stylizace je patrná na veršovaném rýmovaném dialogu, schematickém jednání, minimální charakterizaci a mansionové lokalizaci. Tato stylizace však většinou ustupuje realismu, jde-li o události nadpřirozené, jež obyčejně závisejí na přesvědčivě iluzivních detailech. Tyto realistické scény slouží dvěma cílům: jednak má jejich přesvědčivě reálný ráz diváky posílit ve víře a jednak ustavují význam těchto událostí ve středověkém světě.
Mnohé hry obsahují - navzdory svému v podstatě náboženskému poslání - dlouhé komické scény, v nichž obvykle vystupují čerti, zloduchové či šprýmaři. Většina komických epizod ukazuje lidské slabosti na velkém pozadí božích přikázání, a tak spíše posilují didaktické záměry her, než aby od nich odváděly, a stejně tak přispívají k tomu, aby celá produkce byla vysoce účinnou divadelní zábavou.
Autoři těchto náboženských her jsou převážně anonymní - jako většina středověkých umělců. Většina těch, které můžeme identifikovat, jsou Francouzi: Jean Bodel, autor Hry o svatém Mikuláši (Le jeu de Saint Nicolas, asi 1200), Rutebeuf, autor Miráklu o Theofilovi (Le miracle de Théophile, asi 1270), Arnoul Gréban, autor tzv. Pařížské pašijové hry (La Passion de Paris, kolem 1450) a Jean Michel, autor jiné pašijové hry (asi 1486), která obsahovala části hry Grébanovy. (Pašijová hra uvedená v Monsu roku 1501 byla adaptace, spojující hru Grébanovu a Michelovu.) Michelova pašijová hra, publikovaná roku 1490, byla tak populární, že do roku 1542 vyšla v patnácti vydáních.
Grébanovi (a jeho bratru Simonovi) se někdy přisuzují Skutky apoštolské (Triumphant Mystere des Actes des Apostres, asi
1452-1478), jejichž provedení v Bourges roku 1536 údajně zabralo čtyřicet dnů.

Produkce

Produkce her přešla koncem čtrnáctého století ve většině míst z rukou církve, třebaže texty byly stále církevními hodnostáři schvalovány a hrály se o náboženských slavnostech. I když se církev většinou vzdala přímé účasti, obsah her i jejich prezentaci bedlivě sledovala.
Sdružení, pořádajících hry, byla v pozdním středověku celá řada.
Na kontinentě byly typickými producenty náboženské cechy a bratrstva. Členy těchto skupin, které začaly vznikat kolem roku
1300, byli většinou laikové, i když mezi nimi byli i kněží. Tyto cechy se věnovaly dobročinnosti a mnohé z nich uváděly hry jako skutky zbožnosti.
V Anglii sice také často uváděla hry bratrstva, v severní Anglii však převzaly značnou část jejich odpovědnosti živnostenské a řemeslnické cechy. Cechy byly zpočátku ustaveny proto, aby chránily zájmy řemeslníků, nicméně si podržely mnoho náboženských vazeb: každý cech pomáhal udržovat kapli, každý měl kaplana a svatého patrona. Podobně jako bratrstva se cechy věnovaly charitativní činnosti a někdy uváděly hry jako svůj příspěvek k náboženským slavnostem.
V jiných modelech divadelní produkce na sebe odpovědnost vzalo město, duchovenstvo či jednotlivec, nebo

město a duchovenstvo společně, nebo dočasná organizace, vytvořená výslovně za účelem uvedení hry. Rozdíly mezi jednotlivými modely byly značné, vždycky se však předpokládala spolupráce velkého množství lidí.
Církev se většinou spokojila s pasivní úlohou. Její právo schvalovat text hry se však pravděpodobně rozumělo samo sebou.
Motivace a způsob uspořádání her jsou souborně nejlépe patrné v Lucernu, kde se hrála jedna pašijová hra pravidelně více než sto let. Měla chválit Boha, povznášet člověka a přispívat ke slávě města. Dělení pravomoci v Lucernu probíhalo takto: návrh na inscenaci vzešel od Bratrstva trnové koruny; když byl schválen městskou radou, odezněla z kazatelny veřejná proklamace; na inscenaci pak dohlížel výbor společně jmenovaný bratrstvem a městskou radou, kdežto církev si podržela právo schválit text.
Přidělování odpovědností a způsoby financování závisely na typu organizace. V severní Anglii se o odpovědnost dělila městská rada s řemeslnickými cechy. Rada rozhodla, zda se v daném roce představení budou konat, přidělila hry jednotlivým cechům a ponechala si schválený exemplář textu v očekávání, že se ho inscenace bude věrně držet; stanovila pokuty těm cechům, které hru nenastudovaly nebo ji nenastudovaly dobře, a určila místo, kde se bude hrát. Hry se přidělovaly podle příhodnosti: hru o Noemovi mohli inscenovat lodní tesaři, převozníci a rybáři, kdežto hru o třech králích zlatníci, Poslední večeři Páně pekaři apod. Odpovědností každého cechu bylo zajistit výpravný vůz (pageant), výpravu, kostýmy, rekvizity, herce a dohlížitele. Dva menší či chudé cechy mohly dostat společné pověření. Poněvadž každá hra představovala jednu uzavřenou jednotku a protože jednotlivé hry se provozovaly v posloupnosti, nebyly s koordinací celého cyklu potíže.
Pokud se všecky epizody hrály na jediném pódiu a všecky je uvádělo jediné sdružení, řídil často celý cyklus jednotlivec nebo malý výbor. Obsazení několika rolí jedním hercem, davové scény, výpravná dekorace či zvláštní efekty - to všecko bylo při jednom pevném jevišti snazší. Důsledkem takového soustředění však často bylo složité finanční řešení. Někdy přidělila dotaci městská korporace; často museli účinkující zaplatit poplatek a opatřit si vlastní kostýmy a rekvizity; část peněz mohlo poskytnout místní duchovenstvo. V některých případech se vybíralo vstupné a použitý materiál se po představeních rozprodal, aby se výdaje vrátily. Ve Valenciennes (1547) se k provozování her vytvořilo družstvo, jehož členové se na výdaje složili a poté se o výrazný zisk rozdělili.

Režisér

Složitá produkce vyžadovala pečlivou organizaci, poněvadž zvládnutí inscenace, v níž někdy bylo až 300 herců, zvláštní složité efekty a velké peníze, nešlo ponechat náhodě. Funkce toho, kdo představení připravoval a řídil, byla tudíž neobyčejně důležitá.
Působení takového producenta, režiséra a inspicienta v jedné osobě se ovšem v jednotlivých místech značně lišila.
V severoanglických ceších odpovídali městské radě za náležitou inscenaci jednotlivých her cechmistři, kteří také kontrolovali finance a vypláceli účty. Práci spojenou s přípravou her však jen zřídka skutečně sami vykonávali: každý cech si na ni běžně někoho zjednal nebo jí někoho pověřil. Často takovou funkci zastával člen cechu, ale někdy se uzavírala smlouva na několik let za pravidelný roční plat s nějakým "mistrem podívané". Například kováři v Coventry uzavřeli roku 1454 smlouvu na dvanáct let s jistým Thomasem Colclowem, který měl opatřit vše potřebné, s výjimkou vozu a kostýmů. Mistr podívané zajišťoval herce, organizoval zkoušky a řídil všechny fáze produkce. Kromě toho opatřil muže, kteří tahali vůz s dekorací z jednoho místa na druhé, a jiné, kteří při procesí i během představení dozírali na dav.
Pokud celý cyklus řídil jeden člověk, musel být obzvlášť všestranný. Teoreticky byly hry provozované bratrstvy obvykle řízeny dozorčím výborem (často až dvanáctičlenným), ten však běžně své pravomoci postoupil jedné osobě nebo malé skupině.
V Lucernu svěřil roku 1583 výbor všechny detaily městskému písaři Renwardu Cysatovi. Podobné řešení přijali zřejmě roku 1505 ve Vídni, protože tam všecko připravoval Wilhelm Rollinger.
V belgickém Monsu byli roku 1501 k inscenaci zjednáni čtyři herci-manažeři, každý s jedním asistentem. Někteří režiséři se tak proslavili, že je vyhledávala četná města. Po Jeanu Bouchetovi, který inscenoval cyklus v Poitiers roku 1508, byla poptávka ještě roku 1532. Ve Španělsku uzavřelo město Valladolid roku 1552 smlouvu s Lopem de Ruedou, profesionálním hercem-manažerem, aby plnil funkci pořadatele

podívané o slavnostech Božího těla. V tyrolské oblasti Rakouska a Švýcarska inscenoval hry počátkem šestnáctého století v několika městech Vigil Raber.
Povinnosti takového režiséra vytyčil Jean Bouchet: musí dohlížet na stavbu jeviště, umístění dekorace a jevištní mašinérie; musí najít osoby, které dekoraci postaví a namalují a vyrobí sedadla pro publikum; musí zajistit, aby všechen materiál byl dodán v náležitém množství i jakosti; musí obsadit herce a zkoušet s nimi; musí vést herce k pořádku a zavést škálu pokut pro ty, kteří pravidla poruší; může některé role sám hrát; musí určit osoby, které budou vybírat peníze u vchodů; musí oslovit publikum na počátku hry a po každé přestávce musí shrnout, co se událo dosud, a slíbit ještě větší zázraky v té části, která teprve přijde. Ne všichni režiséři se museli vyrovnat s tolika problémy, někteří však ano. Lidé v takovém postavení museli být tudíž zběhlí v každé oblasti divadelní produkce.
Někteří historici soudí, že režisér byl během představení vždycky přítomen na jevišti, že obcházel herce, našeptával jim jejich repliky a dával pokyny. Tato teorie se zdá velmi nepravděpodobná a je téměř celá založena na jedné anekdotě pochybné autenticity a na jedné kresbě, zřejmě zobrazující hru o svaté Apollonii, na níž uprostřed jeviště stojí postava s knihou a ukazovátkem v ruce.
Někteří badatelé tuto postavu prohlašují za inspicienta, ačkoli snad ani není pádného důvodu nepovažovat ji za postavu hry.
Uvážíme-li důraz, který se kladl na znalost role, a pokuty, jimiž byli postiženi ti, kteří toho nedbali, je nepravděpodobné, že by herci spoléhali na inspicienta, který by jim házel každou repliku. Na druhé straně byl režisér nebo jeho asistent patrně s to říkat hercům a strojníkům narážky a v případě nouze napovědět.
Pár záznamů, které si ve středověku pořizovali tito režiséři, se dochovalo. Ze hry inscenované ve Frankfurtu nad Mohanem kolem roku 1350 máme režisérský svitek (dlouhý skoro čtyři a půl metru) se všemi narážkami herců i kompletními jevištními poznámkami.
Kromě toho máme několik podrobných inspicientských knih. Nic není v těchto knihách ponecháno náhodě; každý detail je připraven a zaznamenán. Jsou to díla mužů, kteří byli režiséry v moderním slova smyslu.

Herci a herectví

Počet herců potřebných pro inscenaci se značně lišil.
V severoanglických cechovních cyklech nemají četné jednotlivé hry víc než pět až deset postav. Každý cech tedy potřeboval jen pár herců, ale jejich celkový počet v úplném cyklu byl vysoký. Když se hry inscenovaly na pevných jevištích pod dohledem jediné organizace, bylo obsazování komplikovanější. Pro Skutky apoštolské, uvedené v Bourges roku 1536, bylo 494 rolí rozděleno mezi 300 herců. Většina her tohoto rozsahu pochází ze šestnáctého století a v porovnání se staršími díly se zjevně vyznačuje podstatným nárůstem počtu rolí.
Většina herců pocházela z řad místního obyvatelstva. Jen v několika málo případech se dovídáme, jak byli vybíráni. V Yorku roku 1476 městská rada vyhlásila, že čtyři z "nejobratnějších, nejrozvážnějších a nejschopnějších herců v tomto městě" si vyposlechnou všechny osoby, které si přejí hrát. Nikdo pak neměl vystoupit ve více než dvou hrách. Tato opatření zřejmě naznačují, že obsazování nebylo výsadou členů cechu a že herci mohli vystupovat pro dva různé cechy. V Seurre roku 1496 obsazoval hru starosta za asistence dalších tří osob. Roku 1540 projížděl pařížskými ulicemi herold a vyzýval, aby se hlásili dobrovolníci.
V Lucernu roku 1583 se vyzývalo z kazatelny, aby všichni, kdo mají zájem účinkovat, se dali zapsat u městského písaře, který pak za asistence dozorčího výboru vybíral obsazení. V takových případech, kdy se hry obnovovaly, mohl herec hrát jednu roli v průběhu let mnohokrát.
Herci se většinou vybírali mezi řemeslníky a manuálně pracujícími, někdy se účastnili též příslušníci duchovenstva a šlechty. Většinou to byli muži či chlapci, ve Francii se občas objevily i ženy a dívky.
Vystupovat ve více rolích bylo běžné. Ve Valenciennes roku 1547 si přes 100 rolí rozdělilo 72 herců a v Monsu roku 1501 bylo asi do 350 rolí obsazeno zhruba 150 herců.
Ale na druhé straně si někdy jediná role vyžadovala víc než jednoho herce - třeba když nějaká postava vyrostla z dětství až do dospělosti. Pro scény násilí - jako stětí či upálení na hranici - nahrazovaly živé herce realistické figuríny.
Dobrou vůli a kázeň herců pojišťovala řada prostředků. V Lucernu roku 1583 měli herci čtrnáct dnů na rozmyšlenou, přijmou-li roli nebo ne; jakmile se však jednou zavázali, pokračovali pod přísahou. Ve

Valenciennes roku 1547 museli herci složit před notářem přísahu, v níž se zavázali vystoupit ve dnech představení. I jiná opatření valencienneské dohody jsou výmluvná: všichni herci se zavázali přijmout role, které jim byly určeny a ve stanovenou dobu se účastnit zkoušek a všichni rovněž museli slíbit, že se nebudou vměšovat do záležitostí dozorčího výboru ani reptat proti jeho rozhodnutím. Byl také stanoven seznam pokut za zanedbané zkoušky nebo za jiná porušení pravidel. Dohody z jiných měst dokládají, že řevnivost, hašteření i rezignace byly běžné úkazy a že v šestnáctém století se producenti už naučili jak jim čelit.
Čas věnovaný zkouškám nebyl podle moderních měřítek dlouhý.
Například provedení cyklu v Monsu roku 1501 zabralo čtyři dny, zkoušek však bylo pouze osmačtyřicet. Dvě až pět zkoušek na jednotlivou hru v rámci anglického cyklu platilo za dostatečný počet.
Některé poznatky o celkovém procesu příprav lze odvodit z detailních záznamů zachovaných v Lucernu o hře, jejíž provedení roku 1583 zabralo dvacet čtyři hodiny. Před první zkouškou se sešlo celé obsazení; to bylo pro potřeby zkoušek rozděleno do dvanácti jednotek; kromě pravidelně plánovaných zkoušek se hercům naléhavě doporučilo, aby si vytvořili další příležitosti ke společné práci v soukromí; jakmile vyvstaly nečekané problémy, svolaly se mimořádné zkoušky; v přípravném období se často měnil dialog, jednání i rekvizity. Představení se konala pod širým nebem, ale zkoušelo se ve velké síni. Od první zkoušky k prvnímu představení uplynulo asi osmdesát dnů, avšak celkový počet zkoušek není jasný.
Pořádající organizace zásobovala herce na zkouškách stravou a pitím. Pokud museli zameškat práci, byl placen někdo, kdo je v ní nahradil. Tyto výdaje šly obvykle na účet herců, pokud však byli příliš chudí, hradila je opět pořadatelská skupina.
Není jisté, konala-li se běžně generální zkouška. Každá epizoda se pravděpodobně připravovala zvlášť; některé hry byly však tak dlouhé (například v Bourges roku 1536, kde představení trvalo čtyřicet dnů), že generální zkouška v moderním smyslu slova nebyla možná. Na druhé straně, když se v Romans roku 1509 na generální zkoušce ukázalo, že hrací čas je příliš dlouhý, hra se drasticky seškrtala. Ve Valenciennes roku 1547 se v představení, které se po odpoledních táhlo pětadvacet dnů, museli herci hlásit každý den v sedm ráno - zřejmě ke zkoušce na epizodu, která se uváděla toho dne.
U dlouhých her uváděných na fixním jevišti se celý soubor herců shromáždil a pak se všichni v průvodu odebrali na místo, kde se konalo představení. Po příchodu pochodovali po hrací ploše kolem dokola, než zaujali místa uvnitř mansionů nebo poblíž nich. Často bylo na herce vidět po celé představení; jenom předstoupili, když jich bylo zapotřebí, a potom se zas uchýlili na svá místa.
V Lucernu vypracovali hercům složité plány, jak se v průběhu dvou dvanáctihodinových představení vytratit na převlek kostýmu nebo něco pojíst. Ve Valenciennes museli herci vyslovit souhlas s tím, že během představení neodejdou z jeviště bez dovolení a že přijmou jakoukoli potravu a nápoje, které jim budou podány. Po skončení představení se herci každý den vrátili v průvodu na shromaždiště, kde se často konala hostina.
Rozdíly v úrovni herectví byly bezpochyby značné. Četné dobové záznamy nešetří chválou na adresu herců, jiné však aktéry odsuzují. V hereckém projevu byl zřejmě nejvýše ceněn hlas.
Vyzpěvování, které bylo typické pro liturgické drama, nahradil ve hrách psaných v národním jazyce přednes blízký každodenní řeči.
Poněvadž se postavy v dochovaných hrách nevyznačují nuancemi, nevyžadovaly ani všestranné herce. Většina postav je stereotypních, vybavených několika málo liniemi jednání a emocí (jako obdiv, radost, hněv či žal). Vážné postavy jsou obvykle zdrženlivé, zato komické role skýtají mnoho prostoru pro improvizaci a pantomimu.
Pokusy o realismus byly občas pro aktéry velmi nebezpečné. Ve francouzských Metách roku 1437 herec hrající Jidáše málem umřel, když se věšel, a v Seurre roku 1496 Satanův kostým chytl plamenem. Herci v pekelných scénách často utrpěli zranění od kanónů a jiných prostředků vyrábějících hluk, oheň a dým.
V šestnáctém století bylo už mnoho herců natolik vyškoleno, že mohli sami vychovávat jiné. Míra dosažené profesionality je ovšem sporná. Většina herců byli jasní amatéři, něco málo jich však dostalo za účinkování dobře zaplaceno, i když obvykle i oni měli svoje řádné řemeslo. Koncem středověku se však už začínal objevovat profesionální herec.

Kostýmy

Většina postav nosila stejný oděv jako jejich protějšky ve středověkém životě. Například římští vojáci byli ve středověké zbroji a židovští velekněží nosili roucha katolických prelátů.
Četné biblické postavy, těsně spjaté s ortodoxním křesťanstvím, ačkoli historicky židovské, nosily oděv katolických kleriků, ale většina ostatních Židů nosila šat typický pro středověké Židy.
Bůh byl oblečen jako císař nebo papež a andělé nosili církevní roucha, k nimž byla připjata křídla. Každá důležitá postava, ať lidská nebo božská, mohla nosit identifikační emblém (například archanděl Michael vždycky třímal plamenný meč). Zvlášť imaginativně byli pojati čerti - jako velcí draví ptáci, jako monstra se zvířecí hlavou či tvorové se šupinami, ocasem, rohy či drápy.
Kostýmy si herci většinou museli opatřit sami, pokud se výrazně nelišily od těch, které byly dostupné v běžném životě. Proto jsou v záznamech produkčních organizací uváděny pouze platby za tak výjimečné oděvy, jako byly kostýmy ďábelské, nebo za figuríny, za kostýmní doplňky a emblémy. Často měli herci značné výdaje, zvláště když hráli postavy bohatých lidí. Obsazení do několika rolí vydání ještě zvýšilo, zvláště v šestnáctém století, kdy se kostýmy šily z drahých látek i pro postavy z nižších vrstev.
Někdy - jako v Chalons-sur-Marne roku 1507 - se od bohatých měšťanů, kteří se sami her aktivně neúčastnili, žádalo, aby zaplatili kostýmy hercům, kteří nebyli s to si je pořídit sami.
Jiné zdroje poskytovalo duchovenstvo (které oděvy půjčovalo či pronajímalo) nebo skupiny pravidelně produkující hry či jednotlivci (někdy smluvně zavázaní k tomu, že vybaví celou inscenaci).
Poněvadž si obvykle herci obstarávali kostýmy sami, bylo zapotřebí kontroly a koordinace. V Lucernu dával hercům režisér detailní popisy náležitého kostýmu pro jejich roli. Tak se pravděpodobně postupovalo i jinde.
Mnohé z těchto praktik se vztahovaly i na rekvizity. Pokud nebyl nějaký předmět snadno dostupný, dodal jej herec, který jej používal. Neobvyklé předměty se vyráběly na účet producentů.

Jeviště

Jeviště, na nichž se hry psané v mateřštině hrály, byla buď pevná nebo pohyblivá. Pevné jeviště byl nejběžnější, ale v Anglii, ve Španělsku a na několika málo dalších místech se někdy používala jeviště pohyblivá. Protože se však většina dochovaných anglických her vztahuje k božítělovému procesí, v němž se užívalo výpravných vozů, často se pohyblivé jeviště pokládá za typické pro anglický inscenační způsob.
Tradiční pohled je takový, že každá jednotlivá hra byla usazena na jednom z vozů, které se ve dnech představení postupně zastavovaly na různých místech města.
Tento názor zpochybnili badatelé, kteří zastávají názor, že hry se nepředváděly na různých místech, ale že vozy v božítělovém procesí sloužily pouze jako něco na způsob moderních televizních upoutávek; to jest že na voze jely kostýmované postavy, které se na zastávkách zřízených porůznu pro publikum snažily v krátké pantomimě divákům sdělit podstatu každé hry. Tito badatelé dále soudí, že po procesí byly hry v úplnosti prováděny na jediném místě, a vozy pak sloužily jako mansiony pro jednotlivé epizody.
Nově zjištěné doklady o yorkském cyklu dosti přesvědčivě potvrzují průvodový inscenační způsob. Je však možné, že jinde se cyklické hry inscenovaly na pevném jevišti.
Nikdo nezpochybňuje, že v některých anglických městech měly v oslavách Božího těla (nebo někde o svatodušních svátcích) svou roli výpravné vozy. Přesto je podoba anglického výpravného vozu předmětem četných dohadů. Většina moderních diskusí je založena na záznamu Davida Rogerse v jeho Breviáři, aneb Několika málo vzpomínkách na město Chester (rukopis z konce šestnáctého či počátku sedmnáctého století). Rogers uvádí, že výpravný vůz měl dvě místnosti, horní a dolní, že byl opatřen šesti koly a že v dolní místnosti se herci oblékali, zatímco v horní hráli. (V jiné dochované verzi jeho záznamu stojí, že vůz měl čtyři kola.) Rogersův záznam, dlouho pokládaný za přesný, se nyní zpochybňuje ze dvou základních důvodů. Za prvé není jisté, zda Rogers vůbec představení těchto her viděl. Za druhé vozy, tak jak je líčí, by byly mimořádně nemotorné. Byly by nejméně čtyři a půl metru vysoké (uvážíme-li výšku kol, šatny a scény v horním patře), ale relativně úzké, protože se musely pohybovat v těsných uličkách.
Pokud se v horním patře musela hrací plocha ještě dělit o prostor s mansionem, pak hráli herci na úzké římse přes dva a půl metru nad úrovní ulice. Vezmeme-li v úvahu, že hra jako "Poslední soud" z chesterského cyklu zobrazuje nebe, zemi a peklo a vystupuje v ní více než dvacet postav, zdá se toto řešení neproveditelné.
Z těchto a jiných důvodů dokazoval Glynne Wickham v Raných anglických scénách, že výpravný vůz byl jednopodlažní struktura, celá osazená mansiony a "zákulisními" prostorami. Vůz podle něho sloužil pouze k

tomu, aby poskytl pozadí scény a šatnu, zatímco veškerá akce se odehrávala na valníkovém voze, který byl k výpravnému vozu přistaven. Ze scénických poznámek také víme, že se někdy hrálo i na úrovni ulice. Ačkoli Wickhamovu teorii nelze dokázat, zdá se, že nabízí praktičtější řešení inscenačního problému než starý záznam. Pokud se hry na určitém stanovišti hrály jen jednou - jak někteří současné badatelé soudí - mohly všecky používat jako hrací plochu jedno velké pódium, s pozadím scenérie transportované na vozech anebo ještě s dalšími přídavnými scénografickými prvky.
Výpravné vozy nemusely být velikostí ani tvarem uniformní.
Poněvadž jeden cech vždycky inscenoval stejnou hru, mohl být vůz postaven tak, aby vyhovoval jejím zvláštním nárokům. V těch řídkých případech, kdy téhož vozu užívalo více cechů, musely být scénické nároky jejich her velmi podobné.
"Procesní" inscenační způsob nebyl výsadou Anglie; zřejmě se ho používalo v Belgii, v Nizozemí a zvláště ve Španělsku. Výpravných vozů se patrně používalo už v polovině patnáctého století a ještě po celé sedmnácté století stále patřily k atrakcím slavností Božího těla. Ve Španělsku byla na všech místech, kde se ve městě hrálo, k dispozici pódia, která sloužila jako hrací plocha: vozy neboli carros se přitáhly až k nim. Scénická výbava těchto her byla dosti složitá, takže pro každou hru bylo zapotřebí dvou až čtyř vozů. (O španělské praxi se bude pojednávat zevrubněji v kapitole 7.) Vcelku byla v Evropě rozhodně běžnější pevná jeviště než vozy.
Situována byla na nejrůznějších místech. V Bourges a v Římě se používalo starých římských amfiteátrů, v Cornwallu - v jihozápadní Anglii - skýtala podobné uspořádáni "cornwallská kola". (Jejich kruhové náspy, uzavírající prostor o průměru přibližně šestatřiceti metrů, jsou velmi podobné vikingským opevněním ve Skandinávii. Původně zřejmě nebyly pro inscenace her zamýšleny.) Někdy byla jeviště postavena i na hřbitovech přiléhajících ke kostelu. Užívalo se rovněž dvorů soukromých sídel (jako ve Valenciennes roku 1547) nebo klášterů (jako v Romans roku 1509). Nejtypičtější však byla jeviště rozestavená na velkých náměstích, jako ve Frankfurtu nad Mohanem kolem roku
135O, v Monsu roku 1501 a v Lucernu roku 1583. Podle těchto variant bylo na jevišti vidět ze všech stran, ze dvou nebo ze tří stran, anebo pouze z jedné strany.
Nejtypičtějším pevným jevištěm bylo pravděpodobně široké obdélníkové pódium přistavené k nějaké budově nebo k řadě budov, ačkoli někdy zasahovalo až do poloviny náměstí. Někdy dokonce nebylo vůbec žádné pódium a mansiony byly postaveny přímo na zemi. Rozměry jeviště se rovněž různily. Ve francouzském Autunu bylo roku 1516 pódium 60 metrů široké a 18 metrů hluboké.
V Lucernu byl tvar hracího prostoru nepravidelný - široký byl 38
metrů, ale jeho hloubka se pohybovala mezi čtyřiadvaceti a osmnácti metry.
Kromě exteriérových pódií se občas užívalo pódií interiérových.
Například pařížská Confrérie de la Passion hrála přes sto let v sále Hopital de la Trinité, v němž bylo jeviště široké jenom dvanáct metrů.

Výprava

Hrací prostor tvořily stejně jako v kostele dva základní prvky, mansiony a platea, a stejně jako v liturgickém dramatu se lokalizace scény určovala vztahem k mansionu, který se poté rozšířil, až zabral tolik prostoru, kolik bylo pro jednání zapotřebí. Tato konvence platila bez ohledu na typ jeviště.
Většina výpravných vozů vezla pouze jeden mansion, i když občas mohly být až tři. Ale ačkoli scénické vybavení jednotlivých vozů bylo omezené, celý cyklus vyžadoval značnou rozmanitost, protože všechny vozy dohromady vezly i přes stovku mansionů.
Pro diváky bylo pevné jeviště bezpochyby efektnější než pojízdné, poněvadž na něm byla celá výprava vidět zároveň. Tuto konvenci však poněkud pozměňovaly jiné postupy. Vzhledem ke svému rozsahu byly četné hry rozděleny do částí (journées), oddělených pauzami o délce jedné až čtyřiadvaceti hodin. O těchto pauzách se mansiony podle potřeby vyměnily; kromě toho bylo možné změnit určenítotožnost mansionu, takže v průběhu inscenace představoval více než jednu lokalitu. Lze tedy těžko zjistit, kolika mansionů se skutečně k zobrazení míst uvedených v textu používalo. Ve hře uvedené v Lucernu roku 1583 se naznačuje na sedmdesát různých lokalit, mansionů však bylo asi jen dvaatřicet.
Výpravná složitost inscenace se mohla den ode dne různit. Pro pašijovou hru v Arrasu počátkem patnáctého století se počet mansionů potřebných o každé ze čtyř journées pohyboval v rozpětí od osmi do patnácti. Jiné

hry vyžadovaly třeba pro jednu jedinou journée dvacet a více mansionů. Nepočítalo se s tím, že totožnost mansionů bude zcela srozumitelná, proto na počátku každé journée obyčejně vystoupil režisér a kromě jiných podstatných informací uvedl, co která stavba znázorňuje. Někdy se nad mansiony spustily popisné nápisy. Jeviště nebylo zarámované a jeden prostor přecházel do druhého. Středověké jeviště zahrnovalo nebe, zem i peklo a symbolizovalo celý vesmír.
Dvě místa představovaná na pevném jevišti nejčastěji byla Nebe a Peklo. Nebe bylo příznačně umístěno na jednom konci pódia a Peklo na druhém. Tvrdí se, že pokud se hrálo v aréně, bylo Nebe na východě a Peklo na západní straně této osy. Pozemské scény byly situovány mezi Nebem a Peklem, což symbolizovalo dvojí přirozenost člověka a volby, před nimiž stojí. Poněvadž Nebe a Peklo byly nejdůležitější a nejstálejší stavby, které se denně nenahrazovaly jinými, byly také nejsložitější.
Ze všech mansionů se na základě dostupných dokladů nejobtížněji rekonstruuje Nebe, poněvadž zřejmě publikum oslňovalo svou nádherou a velkolepostí - vlastnostmi, které v dochovaných ilustracích nejsou obvykle znát. V patnáctém a šestnáctém století bylo nebe obvykle vyvýšené nad úroveň jiných mansionů. Zpravidla je stavebně podepíral "pozemský ráj" (zahrada Eden), anebo místnost na úrovni jeviště. Nebe bylo pravděpodobně dost rozměrné, poněvadž se do něho často vešla řada postav. V Rouenu roku 1474 byly ve společnosti Boha Mír, Milost, Spravedlnost, Pravda a devět kůrů andělských. Někdy byla součástí nebe série umně provedených otočných sfér, a celek byl často pozlacen a jasně nasvícen pomocí skrytých pochodní, skýtajících efekt, že z něho vychází zlatá záře. V některých případech se nebesa otevírala a zase zavírala. Pomocí jevištních strojů mohli andělé často "létat" mezi Nebem a Zemí, i když v méně nákladných inscenacích se užívalo schodů. Hlavně musela nebesa tak přitahovat či vzbuzovat bázeň, jak jen bylo možné.
Peklo naopak muselo být co nejděsivější. Jestliže Nebe bylo vyvýšeno nad úroveň jeviště, některé části Pekla byly pod ním.
Někdy bylo Peklo pojednáno jako opevněné město - zvlášť efektní řešení v inscenacích, kde Kristus násilím otevřel bránu pekelnou, aby osvobodil zajaté duše. Často bylo Peklo rozděleno na čtyři části: na Předpeklí biblických proroků a jiných, kteří tam podle středověké doktríny museli prodlévat tak dlouho, dokud je Kristova vykupitelská síla nevysvobodila; na Předpeklí robátek; na Očistec; a Jámu pekelnou, obvykle pod úrovní jeviště. Vstup do pekla někdy znázorňovala hlava netvora ("tlama pekelná"), která jako by polykala ty, kteří do ní vstoupili. Z Pekla vycházel oheň a dým, hluk a křik zatracenců a ďáblové odtud vyráželi k útoku, aby se zmocnili hříšníků a uvrhli je do věčného zatracení.
Mansiony představující pozemská místa byly vyzdobeny méně okázale, i když jejich složitost se různila podle dramatické potřeby. Mnohé byly opatřeny závěsy, které se daly zatahovat či roztahovat, aby skryly či zase odhalily interiérové scény. Stavby byly rozmanité velikostí i tvarem. Některé byly šestihranné, jiné čtvercové či obdélníkové, jiné byly pár schodů vyvýšeny nad podlahu pódia. Často byly uvnitř postele, stoly, lavičky, oltáře a trůny. Někdy, jako v Monsu roku 1501, byly bohatě dekorovány čalouny vypůjčenými od bohatých rodin či z kostela. Vzadu za jevištěm často visel závěs znázorňující nebe (někdy kompletní, se sluncem, měsícem a hvězdami). Malované látky představující oblaka často skrývaly horní mechanimus k létání a jiné prostředky ke zvláštním efektům.
Ke stavbě a malbě scény bylo zapotřebí velkého množství lidí, ale záznamů se o nich dochovalo jen málo. Někdy byli k této příležitosti zjednáni mistři umělci, jako v Monsu roku 1501.
V Romans roku 1509 začali tesaři pracovat asi čtyři a půl měsíce před představením. V Lucernu dozíral režisér na práci řemeslníků najatých městem, kteří stavěli mansiony, a zkušených výtvarníků, kteří malovali mansiony, závěsy a figuríny. Mnoho dalších lidí bylo třeba k vyrábění scénických efektů během představení.

Zvláštní efekty a mašinérie

Většiny realistických prvků ve středověkých inscenacích se dosahovalo pomocí zvláštních efektů. Jejich počet i složitost se v průběhu patnáctého a šestnáctého století zvyšovaly se vzrůstající schopností strojníků vytvářet zdánlivě zázračné úkazy.
Mnoho zvláštních efektů zahrnovalo "létání". Pevná jeviště byla často postavena u zdí budov, takže kladky a rumpály mohly být instalovány na střeše a zakryty malovanými oblaky či nebesy.
Další létací stroje byly ukryty v mansionu Nebes. Díky takovým prostředkům se andělé mohli pohybovat mezi Nebem a Zemí, Lucifer vyzvedl Krista na vrchol chrámu (do výše až dvanácti metrů); duše vyproštěné

z předpeklí se vznesly k Nebesům; a čerti a netvorové chrlící oheň poletovali po jevišti. V některých případech stoupali na nebesa či sestupovali z nich na pódiích maskovaných jako oblaka.
Jiné efekty se vytvářely pomocí prostředků skrytých pod jevištěm.
Propadla umožňovala náhlé objevení a zmizení a rychlou záměnu živých herců za figuríny ve scénách násilí. V takových epizodách, jako bylo nasycení zástupů zázrakem chleba a ryb, mohly být koše znovu naplněny pod jevištěm. Skrytými mechanismy se dosáhlo toho, že fíkovník prokletý Kristem uschnul a pod zázračným dotekem vytryskl pramen.
V četných hrách měla důležitou roli voda. Jedním z nejvýraznějších příkladů je scénování potopy světa. Pro tuto scénu si občané Monsu roku 1501 nashromáždili ve vinných sudech na střechách přilehlých domů tolik vody, aby mohlo pět minut nepřetržitě pršet. Jinou takovou vodní scénou byla scéna s Kristem chodícím po moři či s apoštoly vytahujícími sítě plné ryb.
V častých scénách mučení a poprav se živí herci obvykle nahrazovali figurínami. V jedné inscenaci, v níž se předvádělo upálení Barnabáše na hranici, byla figurína vycpána kostmi a zvířecími vnitřnostmi, aby vydávala náležitě realistický zápach.
V jiné inscenaci, předvádějící stětí svatého Pavla, useknutá hlava třikrát poskočila, a na každém místě vyrazil pramen - nejprve mléka, podruhé krve, potřetí vody.
Užívalo se mnoha zvířat. Některá mohla být živá, jiná však představovali herci nebo figuríny. Před svatým Denisem klečeli lvi a před svatým Ondřejem tygři. V jedné hře vyskočili ze země tygři, pronásledovali apoštoly, a nakonec se proměnili v ovce.
V rajské zahradě se objevil had a pokoušel Evu. V jiných hrách se vyskytovali draci, vlci, divá a exotická zvěř.
Populární byly scény proměny. Mojžíšova hůl se proměnila v hada, Lotova žena v solný sloup, voda ve víno.
I se světlem se zacházelo jako se zvláštním efektem. Obklopovalo někdy Boha, Krista i světce jako nimbus či svatozář. Toho se běžně dosahovalo odrazem paprsků skrytých pochodní na pozlacené či pečlivě vyleštěné plochy. Změna světla v tmu se naznačovala výměnou látky, na níž bylo namalované slunce, za jinou látku s měsícem a hvězdami. V několika málo hrách došlo k požáru budov. V takových případech byly stavby z proutí a plátna skutečně zapáleny .
Mnohé z těchto zvláštních efektů vyžadovaly obrovskou technickou zdatnost a vynalézavost. A tak nepřekvapuje, že v šestnáctém století byla po zkušených strojnících velká poptávka. Do Monsu byli roku 1501 dovezeni dva režiséři "tajů" (jak se zvláštní efekty někdy nazývaly) z Chauny a osm strojmistrů byly zaměstnáno na pašijové hře ve Vídni počátkem šestnáctého století. Tito lidé měli četné pomocníky, kteří vytvářeli efekty během představení; v Monsu jich bylo jen pro pekelné scény zapotřebí sedmnáct.
V šestnáctém století byli strojmistři co do důležitosti hned po režisérech; vypracovávali detailní synoptické listy postupů po narážkách a plánovali činnost efektů stejně pečlivě jako režiséři jiné stránky inscenace. Na jejich umu do značné míry záležel konečný úspěch her.

Hudba

Ve většině středověkých produkcí měla hudba významnou funkci.
Často se vyhrávalo před představením, až do příchodu herců. Během představení zpíval hymny andělský sbor, složený z kůrových zpěváčků a obvykle viditelný v nebeském mansionu. Boží prohlášení uváděli andělé vytrubováním fanfár a pauzy mezi scénami překlenovala instrumentální či vokální hudba. Většina her obsahovala řadu písní - od populárních světských popěvků, které zpívali jednotliví herci, k náboženským hymnům, zpívaným sborově.
Názvy a obsah písní jsou však v textech jen zřídka vyznačeny.
Zpívali zpravidla kůroví zpěváčci nebo herci, kdežto instrumentální hudbu provozovali profesionální hudebníci.
V Anglii najali v Chelmsfordu roku 1562 nejméně čtyřicet minstrelů a v Lucernu roku 1571 bylo zaměstnáno 156 hudebníků.
Muzikanti také bavili veřejnost o přestávkách a večer po představení.

Publikum a hlediště

Ve většině míst se nehrálo každoročně. I tam, kde se zavedly cykly, obnášel interval mezi produkcemi dva roky až deset let.
Některá nejsložitější představení se neopakovala nikdy. V těch letech, kdy se divadlo hrálo, trvaly přípravy několik měsíců a hrací dny byly dny sváteční.
Před představeními bylo publikum různými prostředky seznámeno s chystanou událostí. Do všech okolních měst se rozesílaly pozvánky, plakáty se vyvěšovaly na městské brány, a několik dnů před představením se konal průvod městem, obvykle za účasti kostýmovaných herců. V den představení projel městem herold, který vytrubloval a zval obyvatelstvo na hru. Publikum se rekrutovalo ze všech vrstev, jak z místa, tak ze sousedství.
Někde se v době, kdy se hrálo, nesmělo pracovat a byly ustanoveny zvláštní stráže k ochraně domovů a pracovišť před zloději.
O diváky bylo postaráno různým způsobem. V těch částech Anglie, kde se používalo výpravných vozů, zřizovali řadu různých diváckých stanovišť. V Yorku jich bylo dvanáct až patnáct, v Beverley šest. Ve většině měst trvala představení několik dnů.
V Chesteru bylo zapotřebí tří, zatímco v Yorku vystačili s jediným, ale představení začínalo už v půl páté ráno. Je však třeba připomenout, že podle některých moderních badatelů se rozptýlená divácká stanoviště používala jen pro průvodovou část Božího těla a že hry se vesměs uváděly na jediném místě. Pak by bylo řešení podobné tomu pro pevná jeviště, jak je popsáno níže.
Vstup na představení anglických her byl pravděpodobně volný, protože jediný jistý případ vybírání vstupného je doložen z Leedsu roku 1477. Někteří však soudí, že v Yorku možná vybíraly poplatek osoby, které kontrolovaly divácká stanoviště na cestě průvodu, protože tato místa se určovala podle výše došlých nabídek. Je tedy možné, že úspěšní dražitelé pořídili jakési bariéry a vybírali vstupné. Významní měšťané patrně přihlíželi z oken okolních domů, pódiová sedadla mohla sloužit osobám menšího významu, a lid obecný pravděpodobně stál. Tyto detaily jsou však čistě hypotetické: žádné konkrétní důkazy, jak se s publikem anglických průvodových her zacházelo, neexistují.
Pokud se užívalo pevného jeviště, museli se všichni diváci soustředit na jednom místě. Taková zařízení jako římské amfiteátry či cornwallská kola měla už sezení hotová; ale ve dvorech či na městských ryncích se muselo provizorní hlediště improvizovat. V některých případech se sáhlo k řešení ne nepodobnému těm, která jsou charakteristická v pozdějším profesionálním divadle. Například v Romans roku 1509 byla místa k stání u jeviště a za nimi bylo stupňovité sezení, korunované sérií osmdesáti čtyř lóží. Ve Vídni roku 1560 bylo možné pronajmout si soukromé lóže pro představení, která probíhala několik dnů. V Lucernu obklopovalo stupňovité hlediště hrací prostor ze tří stran a majitelé přilehlých domů patrně pronajímali divákům místa u oken nebo na střechách svých domů.
U četných produkcí financovaných městem se žádné vstupné nevybíralo. Na druhé straně však bylo (částečným) cílem některých produkcí peníze vydělat. Ve Valenciennes se roku 1547 členové sdružení, které hru produkovalo, o zisk dělili. I městské rady někdy stanovily vstupné, aby pokryly svoje výdaje. Vyjma případů, kdy se vstupné vybíralo, je těžké odhadnout návštěvnost. V Remeši zaplatilo roku 1490 vstupné 5.616 osob; roku 1509 v Romans se
4.780 osob zúčastnilo prvního dne, 4.420 druhého a 4.947 třetího dne.
Čas představení se různil. Někde se začínalo v sedm ráno, pokračovalo do jedenácti a po hodinové přestávce až zhruba do šesti večer. Jinde se hry uváděly v sérii odpoledních představení a jinde zase mohlo představení probíhat nepřetržitě až po dobu dvanácti hodin. Diváci často začali obsazovat svoje místa už ve čtyři ráno, poněvadž sedadla obvykle nebyla rezervovaná - až na ta, která byla určena vrchnosti, duchovenstvu a významným hostům.
Zřizovaly se bariéry různého druhu (příkop, plot, voda nebo stráže), které měly zabránit publiku, aby neproniklo příliš blízko jevišti. V noci byly k ostraze jeviště a jeho zařízení postaveny stráže.
Jasné je, že v šestnáctém století se producenti her naučili vyrovnat se s četnými problémy. Dosáhli vysoké úrovně technického mistrovství a značné vynalézavosti v organizaci a produkci her velkého rozsahu.

Světské dramatické žánry

Vedle náboženského divadla existovalo a postupně se rozrůstalo i méně náročné divadlo světské. Jeho zdroje byly četné: mimové a baviči nejrůznějšího druhu, jongleurs se svými příběhy a písněmi a pohanské rituály. Takoví předchůdci se podle všeho vyskytovali po celé Evropě, ale světské drama se neobjevilo dřív než ve třináctém století, přibližně v době, kdy se náboženské hry začaly poprvé hrát venku.
Nejstarší dochované středověké světské drama, Hru pod loubím (Le Jeu de la Feuillée), napsal Adam de la Halle (1240-1288) z Arrasu v letech 1276-77. Mísí satirické scénky o obyvatelích Arrasu s takovým folklorním materiálem, jako jsou víly a nadpřirozené jevy. Folklorní materiál je ještě výraznější v Adamově dalším dramatu, ve Hře o Robinovi a Marion (Le jeu de Robin et Marion, asi 1283), pastorálním příběhu o rytíři dvořícím se pastýřce, námitkách pastýřčina partnera a konečném rozuzlení konfliktu, po němž následuje tanec a hry.
Od třináctého století počet světských dramat postupně rostl, avšak podobně jako u náboženských her vznikla většina dochovaných děl až po roce 1400. Světské zábavy pozdního středověku zahrnují mnoho typů: frašky, morality, hry řečnických akademií, interludia, mumraje a kuklení, turnaje a královské vjezdy.

Fraška

Jestliže náboženské hry pojednávaly o triumfu ctnosti a potrestání neřesti v rámci věčného řádu, pak frašky ukazují nedokonalé lidstvo v rámci společenského řádu. Jejich obvyklými náměty jsou manželská nevěra, hádavost, šejdířství, pokrytectví a jiné lidské slabosti. Hrdina je zpravidla chytrý, třebaže hříšný; hejlové si svůj úděl zaslouží, protože jsou hloupí a lehkověrní.
Sentiment se nevyskytuje skoro vůbec.
Frašku nacházíme poprvé ve třináctém století. Nejstarší dochovaná fraška, Sluha a slepec (Le Garcon et l'Aveugle), předvádí darebáka, který oklame slepce břichomluvectvím, potom ho okrade a zbije. Cynický tón, typický pro středověkou frašku, je v tomto díle plně rozvinut.
Většina dochovaných frašek pochází z Francie a z Německa; svým laděním i formou si bývají podobné. Typická fraška je krátká (ne delší než pár set řádek), veršovaná a oplývá sexem a vyměšováním.
Rychlý a jednoduchý děj zaměstnává několik málo postav a obejde se bez složité expozice. Dochované francouzské frašky jsou z větší části pouhé dramatizované anekdoty, jedna však - Mistr Pleticha (Maistre Pierre Pathelin, asi mezi lety 1460-1465) - se nyní pokládá za malé arcidílo. Vypráví o advokátovi, který ošidí kupce o štůček látky, a naopak je ošizen o své palmáre sedlákem, jehož hájil proti obvinění z krádeže ovcí. Hra byla tak oblíbená, že se do roku 1600 dočkala třiceti vydání.
Ve Francii byly také populární dvě varianty frašky: sotties a sermons joyeux. Obě možná vznikly v důsledku toho, že se církev snažila potlačit Svátek bláznů, a mnoho jeho rysů v patnáctém století převzaly světské cechy či "bratrstva bláznů", zvané sociétés joyeuses. V některých místech pořádaly tyto slavnosti společenství právníků, basoches, jako jednu ze svých společenských aktivit. V jiné době zase pořádali studenti "slavnost bláznů", ale posunuli ji z Vánoc do masopustu, anebo na den prvního máje, či do letních měsíců. Formy těchto dramatických produkcí byly různé, ale nejcharakterističtější z nich byly sottie a sermon joyeux. To první byla fraška, kde všecky postavy byli blázni, druhé bylo groteskní kázání. Často byly sotties jen průhledně zahalené politické, společenské či náboženské satiry.
Postavy byly oblečeny ve varianty tradičního bláznovského strakatého šatu, včetně kápí s oslíma ušima či s kohoutím hřebínkem. V Paříži proslavily sotties dvě skupiny: Basoche du Palais a les Enfants sans Souci. Nejslavnější sotties napsal Pierre Gringoire (1475-asi 1539), mimo jiné Knížete bláznů (Le Jeu du Prince des Sots et de la Mere Sotte, 1512), satiru na spor francouzského krále Ludvíka XII. s papežem Juliem II.
V Německu fraška zřejmě vyrostla z lidových slavností, zvláště z radovánek předcházejících půstu (a tak se rané německé frašky často nazývají masopustní hry). Takové hry se vyskytují v jižním Německu, v Rakousku, Švýcarsku a v Holandsku. Většina dochovaných frašek je však z Norimberku. Tam se hry spojovaly s radovánkami tovaryšů (Schembartlaufen) během předpostní karnevalové sezóny.
Asi kolem roku 1450 se tyto radovánky, jejichž těžištěm byl výpravný a často rozpustilý průvod, staly běžnou součástí norimberského života. Jako součást průvodu hráli tovaryši krátké hry, vyžadující tak málo scénického prostředí, že mohly být uvedeny všude a cestou na různých místech reprizovány. Mezi rané autory masopustních her patří Hans Rosenplüt a Hans Folz. Daleko nejznámější z pozdějších autorů je Hans

Sachs (1494-1576).
Sachs byl švec, ale také mistr pěvec - druh umělecké činnosti, kterou pěstovaly německé řemeslnické cechy. Jako pěvec Sachs hodně cestoval a poučil se o poezii a dramatu v jiných krajích.
Napsal 198 dramatických děl, z nichž jen 64 označil za hry masopustní. Jeho současná pověst je však založena na jeho fraškách. Jedna z nejlepších je Potulný scholár a zaklínač ďábla.
Student, který přesvědčí jiného muže, že dokáže vyvolat ďábla, donutí pak kněze, aby ďábla hrál, on že za to neprozradí jeho poměr s mužovou ženou. Nakonec student shrábne peníze ode všech: muž ho odmění za jeho schopnost zaklínat ďábla a kněz a žena ho uplatí, aby mlčel o jejich cizoložství.
Sachs také dokázal zvýšit kvalitu představení tím, že hry přesunul ze Schembartlaufen: uváděl je se souborem amatérských herců každoročně dvakrát týdně v období mezi svátkem Tří králů a půstem. Jeho dílo představuje vrchol německého středověkého světského dramatu a tvoří základy, na nichž - nebýt politických a náboženských válek - mohla být postavena silná národní tradice.
V Anglii se fraška vyvinula v rámci náboženských her. Například Druhá pastýřská hra (Secunda Pastorum) z wakefieldského cyklu obsahuje plně rozvinutou frašku v rámci hry o narození Krista.
Jako nezávislý žánr však fraška v Anglii vznikla až v šestnáctém století v díle Johna Heywooda (asi 1497 - asi 1580). Jeho nejslavnější hra Johan Johan (1533) vypráví příběh manžela pod pantoflem, který je zesměšňován svou ženou a jejím milencem - knězem, až je oba vyžene z domu, jen aby si nakonec dělal starosti, co asi dělají jinde.
Konvence používané v inscenování frašek se v žádných zemích podstatně nelišily od inscenačních konvencí náboženských her.
Nejnápadnější rozdíl je patrně ve skromnosti prostředků, s nimiž frašky vystačí: zřídka potřebují víc než dva mansiony a nevyžadují žádné složité efekty.

Moralita

Moralita je světský žánr, svým laděním nejbližší cyklickým hrám.
Tato didaktická dramata se prvně objevila ve čtrnáctém století jako hry náboženské, později však zesvětštěla a stala se jedním ze základních pojítek náboženského a světského divadla.
Původ morality lze odvozovat z četných zdrojů. Za prvé, z růžencových modliteb, rozdělených do sedmi proseb, z nichž každá se vztahovala k sedmi hlavním ctnostem (rozvážnost, spravedlnost, střídmost, statečnost, víra, naděje a milosrdenství) a sedmi smrtelným hříchům (pýcha, chamtivost, chtíč, hněv, obžerství, závist a lenost), které tak vytvořily rámec nepřetržitého zápasu mezi dobrem a zlem o duši člověka. Za druhé, populární potulní kazatelé přijali při aplikaci biblického učení na problémy denního života rovněž systém sedmi ctností a sedmi hříchů, aby demonstrovali volbu, která před lidstvem stojí.
Za třetí, literatura - ať náboženská nebo světská - popularizovala alegorii. Jedním z nejvlivnějších středověkých děl byl Román o růži (Roman de la Rose) ze třináctého století - milostný příběh, který zahrnoval alegorické postavy jako Pomluvu, Nebezpečí a Krásné přijetí. Za čtvrté, křesťanství se čím dále tím více zabývalo smrtí a posmrtným životem a neustále nabádalo lidi, aby "pomýšleli na konec života vezdejšího". Ve výtvarném umění se nápadně uplatňovaly obrazy lebky a kostlivců, v dramatu byl pro toto téma příznačný "Tanec smrti", v němž Smrt si předvolává zástupce všech stavů a profesí, od papeže po nejobyčejnějšího rolníka, a tak se demonstruje, že smrt je údělem všeho lidstva a jedinou nadějí je spasení.
Bezprostředními dramatickými předchůdci moralit jsou patrně růžencové hry, v Anglii provozované v Yorku, Lincolnu, Beverley a jinde, které se však hrály ještě dlouho poté, co se moralita zdárně rozvinula. Mnohé růžencové hry uváděly městské správy a řemeslnické cechy stejným způsobem jako náboženské cykly.
V Beverley roku 1469 měli osm výpravných vozů, z nichž sedm transportovalo hry o sedmi smrtelných hříších. Bohužel však se žádná růžencová hra nedochovala, takže jejich vztah k moralitám nelze přesně vymezit.
Rozkvět morality jako výrazného žánru spadá přibližně do let
1400-1550. Většinou je moralita fenomén anglický a francouzský, i když některé její příklady lze nalézt i jinde. Nejstarší dochovanou moralitou je fragment Pýchy života (The Pride of Life, asi 1400), v níž Král života projevuje nezkrotnou pýchu, kterou mu nikdo nedokáže vymluvit. Poslední ztracené části bezpochyby předváděly jeho pokoření a pokání.
V inscenačním ohledu je nejzajímavější moralitou Hrad vytrvalosti (The Castle of Perseverance, asi 1425),

který předvádí cestu Lidstva od zrození ke smrti a soud nad jeho duší. Hra je dlouhá (má přes 3.600 řádek) a vystupuje v ní třicet šest postav.
Rukopis skýtá trochu informací o jejím inscenování. V prologu dva heroldi načrtnou děj a prohlásí, že hra bude uvedena "na pažitu" o deváté ráno týden po tomto oznámení. V textu je dokonce nákres prostorového řešení. Je na něm kruhový prostor, po jehož obvodu je pět mansionů; hrad Lidstva je v jeho středu. V obvodovém kruhu je nápis, který praví: "Toto je voda kolem placu, vykope-li se příkop kolem místa, kde se bude hrát, anebo nechať je pevně ohrazeno." Obvykle se přepokládá, že voda či plot, o nichž je tady zmínka, měly obklopovat mansiony a prostor pro návštěvníky, aby bylo možné kontrolovat platící diváky na představení hraném profesionálními herci. Nedávno však se začalo dokazovat, že voda či plot měly obklopovat pouze hrad Lidstva a že je to spíše scénografický prvek než nástroj kontroly davu.
Jiná hra, Lidstvo (Mankind, asi 1470), z níž se dochovala jenom část, byla možná původně zcela vážné dílo. Pokud ano, byla později upravena, takže obsáhla i komická interludia a množství písní a tanců. V dochované verzi je děj přerušen také proto, aby herci mohli mezi publikem vybrat peníze. Rolí je pouze sedm a dekorace není vůbec složitá. Lidstvo dokládá, jak se moralita přizpůsobovala potřebám profesionálních herců a jak se původní didaktický záměr měnil, aby zahrnul různé druhy populární zábavy ve snaze přivábit platící publikum.
Ve Francii morality zřejmě zůstaly bližší náboženským cyklům psaným v mateřštině, a to jak pokud jde o délku, tak pokud jde o ráz inscenace. Například moralita Rozuma a nerozuma (Bien avisé, mal avisé), uvedená v Rennes roku 1439, má nějakých osm tisíc řádek (zhruba třikrát tolik než běžná Shakespearova hra), šedesát postav a výpravné scény. Jak titul naznačuje, staví proti sobě chování rozumného a nerozumného člověka. V efektním závěru odnášejí toho Rozumného andělé do nebe, zatímco Nerozuma propadne peklu.
Na podobném kontrastu je založena moralita Člověk spravedlivý a člověk světský (L'Homme juste et l'homme mondain), kterou napsal Simon Bougoin (dvořan Ludvíka XII.) a která byla inscenována v Tarasconu roku 1476. Člověk hříšný (L'Homme pécheur), hra uvedená v Tours roku 1494, rozvíjí na rozdíl od většiny francouzských moralit příběh jediné ústřední postavy v poměrně prosté zápletce, ukazující lidskou křehkost vůči pokušení a konečné poznání, že pravé štěstí je být poslušen Boha.
Patrně nejznámější ze všech moralit je Kdokoli (Everyman, asi
1500), anglická hra, v tématu zdrženlivější než většina dobových dramatických alegorií. Ve hře je Kdokoli předvolán Smrtí, snaží se uniknout a konečně se podrobí nutnosti. Když hledá průvodce na své cestě, rychle ho opustí takoví jeho dosavadní společníci jako Příbuzenstvo, Jmění a Přátelství. Nakonec ho provázejí ke hrobu jen Dobré skutky.
V šestnáctém století prošla moralita četnými změnami. V některých případech pojednávala o čistě světských záležitostech, jako Velkomyslnost (Magnificence, asi 1516) Johna Skeltona, popisující životní styl vhodný pro vladaře, nebo Odsouzení hostiny (La Condamnation de Banquet, 1507) Nicolase de la Chesnaye, které jednalo o duševním i fyzickém zdraví a varovalo zejména před nebezpečím obžerství. V jiných případech se moralita používala jako zbraň v náboženských sporech, které zmítaly Evropou v šestnáctém století. Nejlepší z těchto her je patrně Král Jan (King Johan, 1538) Johna Balea (1495-1563), v němž anglický panovník vzdoruje zlým silám papeže. Historické postavy a události jsou zde spojeny s postavami alegorickými a se zápasy příznačnými pro původní morality. Baleovo drama se často považuje za výrazný krok k vážnému světskému dramatu a k anglické kronikářské hře.
S růstem náboženských sporů se doktrinářské hry začaly psát i v severní Evropě. První velký podnět k této tendenci přišel roku
1501 s publikací dosud neznámých her Hrotsvity, německé jeptišky z desátého století, která se pokoušela psát dramata na terentiovský způsob, ale zároveň vyprávět příběhy o "cudnosti křesťanských panen". Její dílo mělo po celé šestnácté století značný vliv na hnutí, nejlépe shrnuté v souborném názvu her Cornelia Schonaea Křesťanský Terentius aneb Svaté komedie (1592).
V šestnáctém století byli tito severoevropští autoři rozděleni na ty, kteří podporovali protestantismus, a na ty, kteří zůstali věrni katolicismu. Mezi protestantskými dramatiky měl patrně největší vliv Gulielmus Gnapheus (1493-1568), jehož hra o marnotratném synovi Acolastus (1529) inspirovala mnoho dalších her na toto téma: znovuzískání těch, kteří sešli z cesty ctnosti.
Četné protestantské hry napadaly katolicismus. Z nich patrně nejbojovnější byl Pammachius (1538) Thomase Kirchmayera, (řečeného Naogeorgus), pojednávající o zápase s Antikristem po dobu téměř jednoho tisíce let. Hra končí oslavou Luthera, nejvýznamnějšího terče protikřesťanských sil, jejichž vtělením je biskup Pammachius.
Jiné proměny v moralitách lze připsat zavádění klasických látek, když se obnovoval zájem o Řecko a Řím a o vzdělání pro vzdělanost samu. Výsledkem byly hry primárně filozofické, informativní a výchovné, jejichž

nejlepším příkladem je v Anglii Příroda (Nature, asi 1500) Henryho Medwalla a Čtyři živly (The Four Elements, asi 1518) Johna Rastella.
Počátkem šestnáctého století se tedy moralita nesmírně rozrůznila a všecky její rozmanité druhy pak pokračovaly až do Shakespearových časů. Jak se moralita stále více zesvětšťovala, mizely rozdíly mezi ní a druhem dramatu obecně nazývaným "interludium".
Moralitu hráli zprvu pravděpodobně amatéři, ale jejich místo postupně zaujali profesionálové, zvláště v Anglii. V inscenačním způsobu se dbalo základní konvence náboženského dramatu, ačkoli s rozvojem profesionalismu klesal počet herců i scénografická náročnost. Důraz na alegorii odráželo kostýmování takových postav, jako bylo Milosrdenství, Příbuzenstvo či Dobré skutky - abstrakce, jaké v cyklických hrách byly k vidění jen zřídka.
Oblečení alegorických postav bylo často velmi imaginativní. Na kostýmu Fámy byly namalované oči, uši a jazyky, kdežto Marnivost byla pokryta pestrými péry a Bohatství zdobily zlaté a stříbrné mince. Ve hrách pojednávajících náboženské spory vycházela každá strana z alegorických konvencí a oblékla svoje přívržence jako Ctnosti, a své odpůrce jako Smrtelné hříchy; takové postavy jako Pochlebnictví a Nevědomost byly často kostýmovány jako kněží protivné sekty.
Jako dramata se morality vyznačují odklonem od biblických postav a událostí k obyčejným lidem a jejich všednímu prostředí; tak razily cestu velkým světským hrám následujícího období.

Řečnické komory

V těsném vztahu k moralitám jsou hry inscenované řečnickými komorami v Nizozemí. Počátek těchto spolků, zabývajících se poezií, hudbou a dramatem, sahá do čtrnáctého století.
V šestnáctém století mělo prakticky každé nizozemské město nejméně jednu takovou komoru; Gent jich měl pět. Komory mezi sebou pořádaly asi od roku 1413 soutěže, obzvláště populární v letech 1493-1570. Obvykle byla zadána otázka, na niž různé komory složily a provedly odpověď formou alegorických dramat. Hra, jež byla prohlášena za nejlepší, dostala cenu. Tyto hry představují nejvýraznější dramatický projev v Nizozemí, poněvadž náboženskému dramatu se tu nedařilo.
I když byly některé hry uváděny pod širým nebem, většina se jich hrála na jevišti předjímajícím v mnoha rysech alžbětinské veřejné divadlo. V pozadí velkého pódia bylo postaveno velké průčelí.
V něm byly běžně na úrovni jeviště tři otvory, které mohly být zastřeny závěsy, anebo otevřeny, tak aby se v nich předvedla interiérová scéna. Podobné otvory byly v prvním poschodí, zatímco ve druhém byl trůn pro postavu (například Moudrosti, Paní Rétoriky či Panny), na jejíž počest se slavnost konala. Na konci soutěže byla tato postava často spuštěna na jeviště, aby rozdala ceny.
Inscenace postupně nabývaly na výpravnosti. Vrcholu se patrně dosáhlo roku 1561 na soutěži v Antverpách, která trvala celý měsíc. Devět soutěžících spolků se účastnilo okázalého vjezdu do města, s použitím třiadvaceti triumfálních a sto devadesáti sedmi výpravných vozů. Hry se hrály patnáct dnů. Na tuto slavnost utratilo město obrovskou sumu 100.000 zlatých, kromě částek, které poskytly soutěžící spolky.
Až do šestnáctého století nesly hry těchto komor často nějaké teologické poselství. Roku 1516 se však Nizozemí dostalo pod nadvládu Španělska, právě když sílilo protestantské hnutí. Ve snaze kontrolovat obsah her uváděných řečnickými komorami byl roku 1539 vydán edikt, nařizující, aby všecky hry byly předkládány ke schválení katolickým hodnostářům. Proto se dramatici čím dále tím častěji obraceli ke světským látkám.
Po roce 1625, kdy rostla popularita profesionálního divadla, komory rychle upadaly.

Interludia

Interludium je nepřesný termín, poněvadž v různých dobách se jím ve středověku označoval téměř každý dramatický žánr. Dnes se ho běžně používá k označení her zprvu uváděných v interiéru pro pobavení panovníků, šlechty a zámožných kupců. Pojem se patrně odvozuje od zvyku uvádět hry mezi částmi nějaké jiné události, například v průběhu hostiny. Interludium může být jakéhokoli typu: náboženské, morální,

fraškovité, historické. Často sáhlo i ke zpěvu a tanci. Protože se nezřídka dávalo v přeplněných hodovních síních, byla jeho výprava skrovná a mělo jen několik postav.
Podobně jako moralita je i interludium spjato s počátky profesionálního herectví. Od jedenáctého století se většina profesionálních bavičů zahrnovala pod obecný název "minstrelové"; o jejich popularitě mezi šlechtou a duchovenstvem po celé Evropě vypovídají různé záznamy. Ve čtrnáctém století, kdy bohatí obchodníci začali dohánět šlechtu, se poptávka po službách minstrelů zvýšila a někteří se usadili ve větších městech natrvalo. Kolem roku 1350 si už četní šlechtici vydržovali vlastní skupiny. Už ve třináctém století byly pokusy rozlišovat minstrely podle jejich specializace, ale teprve koncem patnáctého století se začalo herectví rozpoznávat jako zvláštní aktivita odlišná od minstrelství - kterýžto termín byl nadále téměř výhradně spojován s činností hudební.
Pokud se herci mohli připojit k urozené domácnosti, bylo jejich živobytí snazší, a tak se mnoho skupin stalo služebníky králů a vysoké šlechty. V Anglii si vydržoval hereckou společnost jak Richard III. (vládl 1483-1485), tak Jindřich VII. (vládl
1485-1509). Kolem roku 1500 bylo pravděpodobně víc takových skupin. Mnozí měli povolení kočovat pod jménem svého patrona, pokud nebylo jejich služeb zapotřebí doma. Na cestách předkládaly skupiny svoje doklady starostovi města, uspořádaly představení pro něho a pro obecní radní, a pokud bylo schváleno, konaly další představení pro platící publikum v městské síni, v krčmě nebo "na pažitu". Přesto, že význam profesionálních aktérů rostl, zůstávali v pořadí za amatérskými herci až do druhé poloviny šestnáctého století, kdy došlo k úpadku náboženského dramatu.
Profesionální herci se začínají objevovat teprve koncem patnáctého století, což může vysvětlovat, proč se do roku 1500
vyskytuje tak málo interludií. Nejstarší dochovaná anglická hra tohoto typu, Fulgencius a Lukrécie (Fulgens and Lucres) od Henryho Medwalla, je asi z roku 1497. Příklady z šestnáctého století jsou ovšem četné.
Typickým místem provedení interludií byla "velká síň" vznešeného sídla. Tyto velké místnosti se stavěly podle ustáleného schématu: na jedné straně bylo vyvýšené pódium pro stůl, kolem něhož seděl šlechtic se svou rodinou, svými přáteli a oblíbenci; na protější straně byla "zástěna" - zeď oddělující hodovní síň od kuchyně; v této stěně byly obvykle dvoje či troje dveře a nad ní balkón pro hudebníky; podél dvou postranních stěn a někdy také uprostřed byly stoly pro méně favorizované členy dvorské domácnosti a pro hosty. Takové uspořádání bylo typické, i když se při hostině konalo představení. Při jiných příležitostech mohly stoly ustoupit stupňovitému sezení či místům k stání.
Pro inscenace interludií u dvora se někdy stavěly složité mansiony, častěji však se žádné dekorace nepoužívaly. Jako scénické pozadí mohla někdy posloužit čelní stěna, jejíž jednotlivé dveře mohly reprezentovat zvláštní mansiony nebo sloužit jako vchod. Do hry bylo možno vzít i balkon pro hudebníky, pokud byl k dispozici. Většina her se však zřejmě hrála uprostřed publika, kde byl hrací prostor malý, a jak texty některých her dosvědčují, ještě do něj zasahovalo publikum. Proto dnes badatelé význam čelní "zástěny" pro inscenace interludií snižují.
Většina interludií byla psána pro malé soubory. V Anglii prozrazuje titulní list Phillipovy Trpělivé Griseldy (Patient Grisell), že ji může sehrát osm osob. Tištěné verze Maří Magdalény (Mary Magdalene) a Bohatství a zdraví (Wealth and Health) Lewise Wagera jsou údajně vhodné pro čtyřčlenný soubor a titulní stránka Prestonova Kambýsa (Cambises) ukazuje, jak osmatřicet rolí rozdělit mezi osm herců.

Turnaje, mumraje a kuklení

Souběžně s interludii se jiná pobavení vyvinula kolem turnajů, mumrajů a kuklení. Turnaje začaly v desátém století jako způsob výcviku válečnického umění. Ve třináctém století, když už v nich množství soutěžících zahynulo, byly zavedeny reformy v jejich vedení a kolem roku 1300 do nich začaly pronikat divadelní prvky. Namísto pouhého úsilí vyhodit protivníka ze sedla bojovali spolu rytíři o to, kdo se zmocní mansionu reprezentujícího takovou alegorickou představu, jako je Hrad lásky obydlený vhodně kostýmovanými dámami a jejich doprovodem.
Na nejvypracovanějších turnajích (pas d'armes) byli diváci pečlivě rozděleni podle pohlaví a stavu na galériích obklopujících kolbiště. Na různých místech kolem tohoto pole byly rozestaveny složité mansiony vyznačující alegorický kontext turnaje. Mezi oblíbené emblematické prostředky patřily hory, hrady, stromy, prameny, lodě a kaple. Turnaje většinou používaly stejné vizuální symboliky, jakou nalezneme v

náboženských hrách, ale často ji obrátily ke světskému významu.
Turnaje byly z podstaty zábavou králů a urozených. Některé byly mezinárodní, a to se královští heroldi vypravili na cizí dvory, aby tam vyhlásili výzvy. Kromě soubojů se pořádaly nádherné průvody a večer pak různé formy zábavy, včetně interludií.

Četné interiérové slavnosti měly také blízko k maškarám, k mumraji a kuklení. I když mumraje a kuklení z let kolem roku
1500 byly primárně dvorská zábava, pocházely z takových pohanských slavnostních her, jako je mečový tanec a moriska.
Mečový tanec má snad vojenský původ, ale už ve čtrnáctém století jej minstrelové prováděli o svatbách a při jiných slavnostních příležitostech. Někdy se nazýval "bláznovským tancem", protože v něm obvykle vystupovala jedna nebo několik komických postav.
V podobném tanci zvaném moriska nosili účastníci rolničky a někteří si začerňovali tvář ("moriska" může pocházet od "maurského"). Do skupiny tančící morisku často patřil klaun, blázen, maškara koně a muž převlečený za pannu Mariannu. Občas se objevil i drak a nakonec do ní vstoupil i svatý Jiří drakobijce.
Z těchto prvků vznikla mumrajová hra - pojem odvozený z francouzského slova momer, značícího hrát v němohře, v masce či v zakuklení. V těchto hrách, které se dávaly o Vánocích a v nichž Otec Vánoc vystupoval jako pořadatel zábav či "opovědník", byla vždy v souboji zabita nejméně jedna postava, načež se dostavil lékař a nějakým groteskním prostředkem ji oživil. Většinou byly součástí představení tance a písně. Herci často chodili dům od domu a uváděli svoje krátké kousky.
Kromě mečového tance, morisky a mumrajových her existovala ještě řada dalších typů kuklení. O Vánocích a o karnevalové sezóně předcházející půst vyráželi do ulic rozjaření lidé v maskách.
Někteří chodili dům od domu a předváděli hry a pantomimy. Většina vybírala peníze a dary, ale někteří naopak, třeba na důkaz vděčnosti nebo úcty vůči panovníkovi či jinému hodnostáři, této příležitosti používali, aby dary dávali. Protože takové maskování sloužilo také jako zástěrka kriminální činnosti, byly v Anglii ve čtrnáctém a patnáctém století pouliční maškarády potlačeny a staly se výsadou vznešených domů. Jinde maškarády různého druhu pokračovaly i mezi lidem obecným a na mnoha místech se dochovaly až do dnešních dnů, zvláště v předpostních karnevalových slavnostech (jako je dnešní spjatá s mardi gras v New Orleans).
V divadle ovšem jsou nejdůležitějšími výhonky mumrajů a kuklení takové dvorské zábavy jako anglické masks, italské intermezzi a francouzské ballets de cour.
Kuklení se u dvora mohlo pořádat ke každé zvláštní příležitosti: na hostinách po turnajích, při příležitosti královských návštěv, o svatbách atd. Nakonec se rozvinulo v komplexní podívanou. První záznam o této dvorské zábavě se složitou scénografickou strukturou je z roku 1377, kdy francouzský král Karel V. hostil císaře Karla IV. V Anglii byla kuklení zvláště populární za Jindřicha VII. (vládl 1485-1509) a Jindřicha VIII. (vládl
1509-1547). Scénografické jednotky byly obvykle instalovány na vozech, aby mohly být přivezeny do síně mezi jednotlivými chody hostiny a pro následný tanec opět odstraněny; tak poněkud připomínají výpravné vozy z náboženských cyklů. Hry byly převážně pantomimické a koncipované především jako vynalézavý alegorický hold osobám, na jejichž počest se hrály.
Charakteristické bylo, že tato pobavení vrcholila tancem.
V Anglii se zprvu účinkující s publikem nemísili, ale počínaje rokem 1512 si tanečníci vybírali partnery mezi diváky. Poněvadž si tuto praxi vypůjčili z italských dvorů, nazývaly se poté tyto produkce "maskami na italský způsob". V anglických maskách účinkovali dvořané jako herci a tanečníci a profesionální hudebníci dodali hudbu a písně. Protože vyžadovaly rafinovanou dekoraci a kostýmy, byly masky produkčně mnohem nákladnější než interludia a výdaje na ně postupem času dále rostly. Jindřich VIII. si na dvorské zábavy obzvlášť potrpěl, a tak nechal roku
1527 postavit Palác radovánek (House of Revels), aby bylo kde je pořádat. Aby centralizoval kontrolu nad dvorskými zábavami, vytvořil také roku 1545 Úřad radovánek (Office of Revels). Za Alžběty se pravomoc tohoto úřadu rozšířila na všecky profesionální herecké skupiny v Anglii.
Takové dvorské zábavy vyvrcholily v Itálii v šestnáctém a sedmnáctém století a v Anglii v letech 1603-1640. O tomto potomstvu středověkých žánrů, které je integrální součástí renesančního divadla, se bude zevrubněji pojednávat v následujících kapitolách.

Královské vjezdy a pouliční podívané

Divadelní produkce se staly rovněž součástí pouličních podívaných, které pořádala města na počest korunovace, královské svatby, válečného vítězství či panovnické návštěvy. Tyto slavnosti měly ustálený pořádek: hodnostáři města a zástupci duchovenstva a řemeslnických cechů pozdravili vzácného hosta na předem připraveném místě za městskými branami a pak návštěvníka doprovázeli po pečlivě naplánované trase městem ke katedrále, kde se konala bohoslužba, po níž hosta doprovodili na místo jeho pobytu. Byla to příležitost, při které město mohlo dát najevo svou věrnost, úctu či vděčnost.
Zprvu se organizoval pouze průvod, ale postupně se přidávaly výjevy. Ty se snad objevily už v roce 1236, určitě se však vyskytovaly roku 1298, kdy město Londýn slavilo vítězství Edwarda I. nad Skoty. V Paříži je první jasný záznam o výjevech jako součásti královských vjezdů z roku 1313, kdy Francii navštívil Edward II. Postupně se takové slavnosti rozšířily po celé Evropě.
V pozměněné podobě existují dosud, po sedmnáctém století však přestaly být příležitostí pro divadelní prezentaci.
Výjevy se přidávaly ke vjezdům přibližně v téže době, kdy se náboženské drama začalo hrát mimo kostel, a v těchto počátečních letech byly jejich náměty téměř totožné s těmi, které se hrály o náboženských slavnostech. Od patnáctého století nabývaly výjevy výrazně historického či alegorického rázu. Tato pozdější díla mohla mít ráz důmyslné lekce panovníkovi stran jeho povinností vůči poddaným. Poněvadž výjevy čerpaly z bible, z dějin, z mytologie a alegorie, podobaly se jiným hlavním žánrům středověkého dramatu, jako byla náboženská hra, moralita, turnajová hra, kuklení či vážné interludium. Přes tyto podobnosti je tu však jeden výrazný rozdíl: většinou jsou to výjevy pantomimické. Proto se často nazývají tableaux vivants (živé obrazy).
Zpočátku se pro vjezd inscenoval pouze jediný obraz, ale v polovině patnáctého století jich už bylo pět i víc a semtam se k nim přidalo trochu dialogu či vyprávění, aby se alegorie ujasnila. Každá taková hra byla uzavřený celek, všechny však spojovalo společné téma. V Anglii šestnáctého a sedmnáctého století koncipovali tyto výjevy na zakázku významní autoři - mezi jinými Nicholas Udall, John Lyly, Ben Jonson, Thomas Dekker a John Webster.
Každá hra byla inscenována na zvláštním jevišti a průvod se u každého zastavil, zhlédl výjev a pokračoval k dalšímu. Jeviště postavená pro tyto obrazy byla různě velká i různě složitá; mnoho jich mělo několik pater. Zařízením a konvencemi se ve všech podstatných ohledech podobala těm, jichž používaly jiné dobové dramatické žánry. Primárním publikem těchto výjevů byl urozený návštěvník a jeho společnost. Na druhé straně, pro městské obyvatelstvo, které trasu lemovalo, stálo na střechách či přihlíželo z oken, byl atrakcí průvod a osoba návštěvníka.
V celé Evropě bylo plánování i financování těchto podívaných společnou věcí městské rady a řemeslnických cechů. Například při vjezdu Kateřiny Aragonské do Londýna roku 1501 měl každý živý obraz na starosti jeden radní, který najal dělníky, angažoval herce a na všecko dohlížel. Peníze se získaly výběrem daní od občanů města. Tato metoda, nebo některé její varianty, byla zřejmě typická.

Konec středověkého divadla

Za šest set let své existence nabylo středověké divadlo na rozmanitosti a složitosti. Z prostých liturgických her a populární zábavy desátého století rozkvetlo do velkých cyklů, městských a dvorských podívaných i světských her století šestnáctého. Navzdory své očividné popularitě i široce založené podpoře však v šestnáctém století náboženské divadlo, které bylo pro středověk charakteristické, takřka zcela vymizelo. Příčiny této změny byly četné, některé jsou však zvlášť důležité.
Nejpodstatnější snad bylo, že církev byla oslabena vnitřními konflikty. Vrcholu moci dosáhla kolem roku 1200, kdy byla papežova svrchovanost v náboženských i světských otázkách téměř všeobecně uznávána. Jakmile se však začaly formovat jednotlivé národy, vladaři se snažili získat na svém území kontrolu i nad náboženskými záležitostmi. Brzy se ukázalo, že nejúčinnějším způsobem kontroly je volba papeže; panovníci se snažili volbu ovlivnit, a ti, kdo byli zvoleni, nebyli vždycky imunní vůči korupci. V letech 1305-1377 se sídlo církve přestěhovalo z Říma do Avignonu, a papež se tak ve skutečnosti stal francouzským zajatcem. V letech 1378 až 1417, kdy nastalo tzv. Velké schisma, existovali vedle sebe papežové v Římě a Avignonu, a jednu dobu si dokonce papežský úřad pro sebe reklamovali tři. V patnáctém století byla tudíž církev značně

oslabena a řada jejích praktik, z nichž asi nejpověstnější byl prodej odpustků, vedla k požadavkům reformy. A co víc, se vznikem univerzit se oživila vzdělanost a s ní se po celé Evropě šířil pochybovačný duch. Prvky tohoto kvasu se konečně spojily v reformačním hnutí šestnáctého století, když skupiny odpadlíků zpochybnily autoritu katolické církve a rozhodly se náboženskou praxi reformovat. Do konfliktu byli zataženi panovníci, poněvadž církev od nich žádala, aby prosazovali její dekrety. Někteří papežovým požadavkům vyhověli, jiní však odmítli nebo už byli předvojem rozkolu. Občanské války a výsledná politická a náboženská přeskupení výrazně přispěly k utváření moderní Evropy.
Divadlo ovšem nemohlo zůstat stranou těchto událostí. V Anglii vedl rozchod Jindřicha VIII. s římskokatolickou církví roku 1534
k hořkým kontroverzím, v nichž se dramatu používalo jako nástroje k obraně či napadání konkrétních dogmat. Když roku 1558 usedla na trůn Alžběta I., zakázala - ve snaze konflikt utišit - všecky náboženské hry. Její výnos sice neměl okamžitý úspěch, ale v sedmdesátých letech cykly, až na řídké případy, umlčel. K podobným událostem docházelo i v jiných zemích. V Nizozemí bylo uvádění náboženských her bez předchozího souhlasu církevních úřadů zakázáno roku 1539 s tím výsledkem, že náboženská tematika vcelku vymizela. Co důležitějšího: četnost protestantských odpadlíků vedla katolickou církev ke svolání tridentského koncilu (1545-1563), který se měl těmito problémy zabývat a utužit kontrolu nad všemi projevy církevní doktríny. Na středověké náboženské hry, které byly tehdy na vrcholu popularity, se začalo pohlížet nepříznivě, protože údajně vyvolávaly spory, takže ztrácely takřka všude podporu. V Itálii se prakticky upustilo od jejich uvádění po roce 1547 a roku 1548 byly zakázány v Paříži.
V některých německých oblastech pokračovaly do sedmnáctého století, ale ve většině Evropy se s náboženským dramatem skoncovalo do roku 1600. Dále se rozvíjelo pouze ve Španělsku, kde inkvizice spolehlivě kontrolovala teologii i drama.
Opuštění náboženských námětů vedlo k dalším změnám. Za prvé se autoři obrátili ke světským látkám. Přitom využili obnoveného zájmu o řecká a římská díla a dobrali se nového pojetí dramatické formy. Výsledná syntéza klasického a středověkého dědictví značně přispěla k tvorbě velkého světského dramatu za renesance. Za druhé, opuštění náboženských námětů zlikvidovalo poslední zbytek základu internacionálního dramatu. Od této chvíle každá země rozvíjela své vlastní národní zájmy a charakteristický styl. Za třetí, se zákazem náboženských cyklů skončila aktivní podpora ze strany duchovenstva, městských rad a měšťanské třídy, které dříve sankcionovaly a financovaly i mimořádně nákladná divadelní představení. Tyto skupiny jasně rozlišovaly mezi produkcemi motivovanými náboženskou a občanskou hrdostí, a prací profesionálních herců, usilujících pobavit za úplatu. Církev nikdy neodvolala zatracení profesionálních herců vyřčené za časů Říma, a nyní se odsudek zopakoval.
Nejdůležitější ze všeho však bylo, že v této době se drasticky změnil vztah divadla a společnosti. V Římě i ve středověké Evropě se divadlo ve své nejcharakterističtější podobě těšilo aktivní podpoře ze strany vládních i náboženských institucí. Divadlo bylo ceremoniální a příležitostné, poněvadž ve své podstatě bylo obětinou celé komunity u příležitosti celebrace událostí, pokládaných za významné pro všecky. Od počátku šestnáctého století však pozbývalo náboženských a občanských funkcí a muselo se pustit do zápasu za uznání na základě čistě komerčních nebo uměleckých kvalit. Na počátku je podporovala šlechta a panovníci, udržoval se tedy systém soukromých patronů, který se vyvinul za středověku. S touto pomocí se profesionální divadlo postupně uchytilo po celé Evropě, ačkoli v některých zemích nebyl tento proces ukončen ani po dalších dvou stovkách let.

Pohled do divadelních dějin

V historické práci má klíčový význam definice, poněvadž musíme umět předmět vymezit, dříve než určíme, jaké materiály jsou jeho náležitým důkazem. Někdy se k definicím dochází poměrně snadno, ale jindy se tak děje za cenu základních konfliktů. Nikde to není tak zřejmé, jako u závěrů o počátcích liturgického dramatu. Budou následovat dvě vědecká hlediska. Jedno vylučuje, že by mše byla liturgickým dramatem, druhé ji pokládá za archetypální hru.

Musíme být podle nějakého kritéria schopni rozlišovat mezi tím, co je pouze dramatické či divadelní, protože je to podobné něčemu známému z jeviště, a tím, co je autentická hra. Nikomu nemohlo uniknout, že

vnějšími podobnostmi s jevištní inscenací je římská liturgie značně dramatická ... Nicméně dramatické vnějškovosti tohoto druhu nelze zaměňovat se skutečným dramatem, v němž podstatným prvkem nejsou formy řeči a pohybu, nýbrž ztělesňování ... (79-80) Mše tudíž nikdy nebyla dramatem, aniž kdy byla bezprostředním popudem k dramatu. Dramatické rysy bohoslužby ... mohly přispět k možnosti drama vynalézt a nepřímo je mohly podporovat; avšak liturgie sama, v běžném obřadním úkonu, vždycky zůstala pouze pobožností. (85)

Karl Young, The Drama of the Medieval Church, I, Oxford, Clarendon Press, 1933.

Nelze se vyhnout závěru, že "dramatický instinkt" Evropana za raného středověku "neodumřel", jak prohlašovali historikové divadla. Ve skutečnosti nalezl výraz v ústředním obřadu křesťanské pobožnosti, ve mši. (41) Tak jako je mše posvátné drama zahrnující celé dějiny a naplňující svou strukturou centrální model křesťanského života, z něhož musí všechno křesťanské drama čerpat, celebrování mše obsahuje všechny prvky potřebné ke světskému představení. (79)

O. B. Hardison, Jr., Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages, Baltimore, The John Hopkins Press, 1965.

Scénické poznámky bývají pro historika často jedním z nejužitečnějších pramenů. Poznámky uvedené v některých církevních manuálech z doby, kdy se se začaly v západních kostelích hrát dramatické epizody, jsou velmi přesné. Vlastně jde o pokyny, umožňující rekonstruovat mnohé liturgické hry přesněji, než bylo možno u kterýchkoli starších divadelních kusů. Následuje výňatek z nejstarší dochované instrukce k uvádění liturgické hry:

Zatímco se bude číst třetí čtení, čtyři bratři se převléknou, jeden z nich si oblékne albu, jako kdyby chtěl dělat něco jiného, a nepozorovaně vstoupí na místo, kde je Hrob, tam bude klidně sedět a držet v ruce palmovou ratolest. Za zpěvu třetího responsoria nastoupí zbylí tři, všichni oblečeni do kápí a se zapálenými kaditelnicemi, budou zvolna přecházet před hrobem jako ti, kdo něco hledají. To se dělá proto, aby se napodobil Anděl sedící na hrobě a Ženy, které přicházejí s vonnými látkami, aby pomazaly Ježíšovo tělo. Když ten, který tam sedí, spatří, že se k němu ti tři blíží, jako kdyby bloudili a něco hledali, zazpívá středně silně sladkým hlasem: Quem Quaeritis? Když dozpívá, ti tři mu odpovědí jednohlasně: Ihesum Nazarenum. On jim odpoví: Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis. Na tento rozkaz se ti tři obrátí k chóru se slovy:
Alleluia. Resurrexit Dominus. Řeknou to ještě jednou a ten, který sedí na hrobě, zazpívá antifonu, jako kdyby je volal zpátky:
Venite et videte locum. Při těchto slovech vstane a zdvihne oponu a ukáže jim místo, kde už není Kříž, ale odložená rouška, kterou byl Kříž ovinut. Když to uvidí, odloží kaditelnice, které nesli, z hrobu vezmou plátna a roztáhnou je směrem ke kněžím, jako kdyby ukazovali, že Pán vstal z mrtvých a už tím není ovinut. Zpívají tuto antifonu: Surrexit Dominus de sepulcro. Pak ať položí plátno na oltář.

Český překlad části Regularis Concordia Ethelwolda, biskupa winchesterského in Eva Stehlíková, A co když je to divadlo?, Divadelní ústav a KLP Praha 1998, 93.

Scénické poznámky ve Hře o Adamovi (asi 1150) jsou naším nejpádnějším dokladem, že hry se tenkrát už hrály pod širým nebem. Zde je jedno z klíčových míst:

Pak Bůh ať odejde do kostela a Adam s Evou ať obcházejí kolem, nevinně se radující v rajské zahradě. Mezitím ať démoni pobíhají po rynku sem a tam, dělajíce vhodná gesta ...

Jiným významným pramenem historika středověkého divadla jsou protokoly radnic ve městech, která byla přímo angažována v produkci her. Jeden z nejúplnějších záznamů lze vyčíst z protokolů belgického města Mons, které financovalo pašijovou hru roku 1501. Zde jsou dva výňatky z těchto záznamů. Z prvního se dovídáme, kolik se konalo zkoušek, kde se konaly a jak byli herci o nich vyrozuměni:

Jehanu Billetovi, za to že osmačtyřicet dnů svolával herce, tak aby byli přítomni na všech zkouškách od počátku řečené hry v městské síni, jak dohodnuto, 6 l (livrů).

Z další pasáže vyplývá, jak náročná byla role Boha. Kněz do ní obsazený zanedbával svoje povinnosti natolik, že jeho honorář byl vyplacen klášteru:

Mistru Jehanu de Neelovi, bakaláři theologie a knězi konventu svatého Františka v tomto městě Monsu, dvaadvacátého dne řečeného měsíce dubna, náhradou za to, co se po něm požadovalo a čeho se ujal, totiž úlohy postavy Boha v řečené hře mystériu, kteréžto řečené roli věnoval tolik času, aby se jí naučil, že zanedbával svoje poslání kazatele a jiné povinnosti při provádění řečené role, v důsledku čehož byl jich zbaven, a tudíž platba se vkládá do rukou Jehana de Francquea (jiného kněze v konventu), jemuž byla vyplacena smluvená částka 12 l (livrů).

Z anglického překladu Lenythe Brocketta. Všecky záznamy o této inscenaci se najdou v knize Gustava Cohena, Le livre de Conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystere de la Passion joué a Mons en 1501, Strasbourg et Paris 1925.

Středověcí baviči byli zřejmě všelijací a obdobné bylo i jejich morální hodnocení. Zde je záznam psaný anglickým biskupem ze Salisbury v první polovině čtrnáctého století:

Histriónů jsou tři druhy. Někteří přeměnují a proměňují svoje těla neslušným poskakováním a ošklivými posunky, hanebně se přitom vystavujíce, nebo nasazujíce si strašlivé masky, a ti všichni budou dozajista zatraceni, pokud nezanechají svého zaměstnání. Podobně jsou další, kteří nedělají ničeho ... jen vyhledávají shromáždění velkých mužů a vyprávějí o potupách a ostudách, aby jiné potěšili. Ti také budou dozajista zatraceni, neboť apoštol nám zakazuje stolovat s takovými lidmi. Je také třetí druh histriónů, kteří mají hudební nástroje k potěše lidí, a těch jsou dva druhy. Někteří vyhledávají veřejné pitky a bezuzdnou společnost a zpívají různé písně, podněcujíce lidi k nemravnostem; ti budou zatraceni jako ostatní. Jsou však také jiní, nazývaní žertéři, kteří zpívají o činech panovníků a životech světců a nabízejí útěchu lidem, kteří jsou nemocni či zádumčivi, a nevymýšlejí nesčetné ohavnosti jako činí tanečníci a tanečnice a jiní, co vystupují v hanebných reprezentacích a způsobují, že pomocí čar a jiných způsobů jsou vidět zjevení. Tito však ... přinášejí lidem útěchu ...

Thomas de Cabham, Penetential. Z překladu Barbary Spearové.

Jedno ze stále přítomných nebezpečí historiografie je v tom, že jediný případ může vést ke generalizaci, bez péče o další důkazy.
Toto nebezpečí vhodně ilustruje způsob, jakým posloužila některým historikům následující pasáž. Na základě tohoto záznamu a vyobrazení Mučednictví svaté Apollonie (viz obr. 4.10) dospěli někteří historikové k názoru, že režisér byl vždycky přítomen na jevišti, že sledoval herce a našeptával jim každou řádku dialogu. (K tomu srv. str. 96-97)

(V jednom miráklu v Cornwallu) herci neznali svou roli bez textu, a napovídal jim jeden, zvaný Ordinář, který jim chodil v patách s knihou v ruce a říkal jim tiše, co mají povědět nahlas. Kterýžto způsob zavdal jednou příčinu rozmarně založenému pánovi, aby vyvedl veselý kousek ... Řada přišla na něj. Praví Ordinář, "Předstup, člověče, a ukaž se." Pán vystoupí na jeviště /.../ a věren spíše liteře než smyslu pronese ta slova nahlas. "Ach,"
(vece mu tiše onen chlapík do ouška), "kazíš hru." A s tímto jeho rozhorlením Herec také Publikum seznámí. Tu počne nápověda láteřit a spílat nejhrubším způsobem, jakého je schopen, což Pán všecko s nepohnutým výrazem a posunky střízlivě tlumočí, až Ordinář, rozzuřený k nepříčetnosti, raději všeho nechá ...

Richard Carew, Survey of Cornwall (1811), str. 192.

Mnohem větší spor se rozpoutal kolem záznamu, jejž o inscenování chesterského cyklu pořídil David Rogers. Jeho záznam je klíčový nejen pro diskusi o konstrukci výpravných vozů, ale také proto, jak roste zájem o otázku, zda se vskutku hrálo na vozech, nebo zda tyto vozy jenom převážely herce, kteří v průvodu stručně charakterizovali dlouhé kusy, hrané později na pevných stanovištích:

Rozděleny byly do dvaceti čtyř podívaných či částí, a každý cech přivezl svoji podívanou, což byl povoz či plac, na kterém hráli ... začali u bran opatství a když se první podívaná u bran opatství odehrála, tak byl vůz odtažen ke kapličce u vysokého kříže před starostu, a než to bylo hotovo, přijel druhý a první odjel na Watergate Street a odtud na Bridge Street a tak jeden za druhým, až se všecky podívané odehrály ... Tyto podívané či vozy jsou místa vysoká a udělaná jako dům s dvěma místnostmi nahoře otevřený. [V] dolní místnosti se oblékali a strojili a v horní místnosti se hrálo; a stály na šesti kolech.

David Rogers, A Breviarye, or Some Few Recollections of the City of Chester, Harley Manuscripts 1944, fol. 21-22.
5

Italské divadlo a drama v letech 1400-1700

Ideje i postupy spjaté s renesancí se formovaly dlouho předtím, než středověké drama na sklonku šestnáctého století dospělo ke svému konci. Pozdně středověká a renesanční kultura vlastně koexistovaly: historikové obvykle datují počátek obojí zhruba rokem 1300 a zároveň připouštějí, že středověké prvky dominovaly až do počátku šestnáctého století. Kromě toho tytéž síly, které podlomily středověkou kulturu, byly klíčové ve tvorbě kultury renesanční, neboť jak sklonek středověku, tak vznik renesance lze zčásti připsat úpadku feudalismu, růstu měst, zvýšené moci vladařů a zpochybnění církevní nadvlády nad vzdělaností i životem.
Renesance je patrně nejvíce spojována s obnoveným zájmem o humanistické ideály klasického světa. Humanismus, jak samo jméno naznačuje, znamenal návrat k hodnotám lidství a pozemského života:

takového, který není jen přípravou na věčnost, ale je cenný sám o sobě. Humanisté však nebyli žádní ateisté, protože vyznávali lidské ctnosti a ideály založené na křesťanském stejně jako na klasickém učení: spravedlnost, laskavost, velkorysost, poctivost, věrnost, odvahu a povinnost vůči sobě samému i vůči jiným, včetně plného rozvoje vlastních možností. Vlastnosti, k nimž se lidstvo podle jejich soudu může vzepnout, vytyčili jako ideální, a tyto ideály pak ovládaly západní myšlení až do dvacátého století. Humanisté přitom nebyli asketičtí. Uznávali radosti těla i lidskou náchylnost k pokušení a omylu, ale také, výslovně či nevýslovně, poměřovali veškeré jednání tímto humanistickým ideálem. Klasický svět Řecka a Říma byl, jakožto první vyznavač humanismu, pro západní Evropu inspirací, povzbuzující její vlastní humanistické zájmy.
S růstem těchto zájmů rostla i zvídavost a dobrodružný duch.
Renesance byla érou expanze - výzkumnými cestami, vědeckým experimentem, filozofickým uvažováním i uměleckou tvorbou. Ve výchově se stal cílem rozvoj univerzální lidské bytosti, vzdělané a vyučené v mnoha disciplinách: ve vědě, politice, sportu i v umění.
Renesance se rozvinula nejprve v Itálii, a to z mnoha důvodů.
Strategická poloha Itálie, hlavního východiska obchodních cest do Asie a Afriky, byla - pokud jde o vstřebávání idejí z Byzance, islámských a jiných kultur - výhodnější než v ostatních evropských zemích. Obchod s východním Středomořím Itálii obohatil mírou potřebnou k podpoře umění a vzdělanosti. Kromě toho byla Itálie jako sídlo římskokatolické církve silně zasažena spory zmítajícími papežstvím od konce třináctého století. Přesun papežského stolce do Avignonu v roce 1303 (do Říma se vrátil roku 1377) a vzájemné intriky papežských rivalů v letech 1378-1417 vedly k pochybnostem o integritě církve. Úpadek papežství také vystavil církev mnoha světským vlivům. Od čtvrtého století církev tvrdila, že papež je legitimním nástupcem římských císařů, takže za rané renesance nebylo obtížné oživit zájem o římské impérium a o to, co světského se v něm dosáhlo. Léta papežského exilu poskytla vládcům četných italských států záminku k hledání náhražky za papežskou nepřítomnost, a tak se vzájemně předháněli v boji o prestiž a moc. Jednou ze známek panovníkovy osvícenosti byla podpora učenců, spisovatelů a výtvarníků, a se zvyšující se podporou kvetla renesance. S růstem individuálních možností ustupovali středověcí anonymní řemeslníci a spisovatelé umělcům, jejichž díla byla uznávána jako osobní. Biblické a teologické náměty nahrazovaly v tomto novém umění často klasické mýty, historické i fiktivní příběhy. Renesanční umění počíná v Itálii kolem roku 1300 u Danta (1265-1321), který - ačkoli zpracovával teologický námět - si vzal ve své Božské komedii, prvním významném literárním díle, napsaném v moderním národním jazyce, za průvodce římského básníka Vergilia. Giotto (1266-1337) se rozešel se strnulým dekorativním stylem středověkého malířství a vydal se po nových cestách. Ještě zřejmější byl renesanční duch v literární tvorbě Franceska Petrarky (1304-1374), který sbíral staré rukopisy, nabádal učence, aby studovali Řecko, založil svůj styl na vzoru Cicerona a Seneky a dával přednost lidským námětům před teologickými; a v díle Boccacciově (1313-1375), který podněcoval studium klasiků, napsal temperamentní obhajobu světských autorů a oslavil lidskou žízeň po životě ve své sbírce košilatých povídek - v Dekameronu.

Renesanční drama

V dramatu bylo první známkou změny nové vědomí dramatické formy, které bylo výsledkem studia římských her. Ačkoli studium latinských her nebylo nikdy zcela v nemilosti, Senekovy tragédie se četly především jako ilustrace mravních lekcí či jako řečnická cvičení a komedie Terentiovy a Plautovy jako vzory orálního stylu. Ve čtrnáctém století však začali někteří autoři tyto hry oceňovat a napodobovat pro jejich dramatické kvality. Nejstarší tragédie, Ecerinis (asi 1315) Albertina Mussata, použila modifikované senekovské formy, ale námět čerpala z nedávné domácí historie. Počínaje Achillem (asi 1390) Antonia Loschiho byly však klasická forma a námět sjednoceny. Proto bývá Achilles často označován za první renesanční tragédii.
Komedie v klasickém duchu se rovněž začala objevovat ve čtrnáctém století. Nejstarší známý příklad je Paulus (1390) Piera Paola Vergeria, satira na současný studentský život. V patnáctém století psala komedie celá řada předních humanistů, žádné však nejsou trvale zajímavé.
Všechny tyto rané komedie a tragédie byly psány latinsky a žádná zřejmě nebyla uvedena. Drama psané v mateřštině se objevilo až počátkem šestnáctého století. V té době urychlily klasický vliv jiné události: roku 1429 bylo objeveno dvanáct ztracených Plautových her, roku 1453 přivedl pád Konstantinopole do Itálie mnoho učenců i s rukopisy řeckých her a v letech 1472 až 1518 byly publikovány všechny do této doby známé řecké a římské hry.

V tomto období se zájem o klasické drama, který se až do konce patnáctého století prakticky omezoval na učence, rozšířil do šlechtických dvorů mnoha malých států, na něž byla Itálie rozdělena. Kolem roku 1485 začali italští vládci financovat inscenace římských her nebo jejich napodobeniny. Touha zpřístupnit hry dvorským čtenářům a divákům byla patrně hlavním důvodem, proč se římské hry překládaly do italštiny i proč se psaly nové hry v mateřském jazyce.
Dramatiku v národním jazyce zahájila roku 1508 dvorská inscenace hry Ludovika Ariosta (1474-1533) Komedie o truhle (La Cassaria).
Tato komedie, založená na římské zápletce (v níž milenci dojdou spojení, když se zjistí, že dívka je dávno pohřešované dítko bohatého otce), byla zasazena do současného italského prostředí.
Rozvoj původní komedie ovlivnil rovněž Bernardo Dovizi da Bibbiena svou komedií Calandria (1513), která úspěšně smísila římské a současné prvky. V Bibbienově hře, zčásti založené na Plautových Menaechmech, vystupují dvojčata různého pohlaví, která dá autor dohromady až poté, co je vystaví komplikované zápletce založené na převlecích a nedovolených milostných pletkách. Tato kombinace tradičního a moderního materiálu posloužila jako vzor pro ty, kteří přišli po ní. Jiný charakteristický komediální proud reprezentuje Mandragora (la Mandragola, asi 1513-1520) Niccola Machiavelliho (1469-1527), v níž námět je smyšlený, ale forma vypůjčená z římské komedie. Zápletkou, v níž mladá žena a její milenec nasadí parohy důvěřivému manželovi, je blízká středověké frašce. Kolem roku 1540 se už původní komedie v Itálii pevně uchytila. Ačkoli se dnes připomíná jen málo jmen jejích autorů, byli v Evropě první, kdo zvládli techniku latinské komedie a přizpůsobili ji soudobému vkusu. Ve druhé polovině šestnáctého století se italské hry četly stále častěji ve Francii a v Anglii a posléze značně ovlivnily drama rodící se v těchto zemích.
První významnou tragédií v národním jazyce byla Sofonisba (1515) Giangiorgia Trissina (1478-1550). Po vzoru řeckých tragiků použil Trissino patnáctičlenný sbor a vystříhal se dělení do aktů.
Trissino se záměrně pokoušel odvrátit pronikavý vliv Senekův a odstartoval dlouholetý spor o relativních přednostech řeckého a římského dramatu jakožto vhodných vzorů pro italské autory. Že tento spor nakonec vyhráli přívrženci starého Říma, bylo z větší části dílem popularity jednoho autora - Giovana Battisty Giraldiho Cinthia (1504-1574), jehož Rebeka (Orbecche, 1541), příběh pomsty v senekovském stylu, byla první italsky psaná tragédie, která byla inscenována. Cinthio napsal ještě dvě další tragédie, Didonu a Kleopatru, a poté se věnoval vážným dramatům se šťastným koncem, poněvadž zjistil, že publikum má takové zápletky rádo. Jeho pozdní hry jsou tedy v podstatě melodramata.
Cinthio ovlivnil téměř všecky svoje nástupce, včetně těch, kteří se šťastnému rozuzlení vyhýbali. S jeho popularitou nemohl soupeřit žádný jiný vážný dramatik, někteří však získali obdiv doma i v zahraničí a vykonali mnoho pro obnovu tragického žánru, který se od římských časů vytratil.
Kromě komedie a tragédie kvetla v renesanční Itálii také pastorála. Tento žánr se patrně rozvinul ze zájmu o antickou satyrskou hru; za renesance však bujný a nevázaný svět řeckých satyrů ustoupil idylické společnosti pastýřů, nymf a uhlazených satyrů. Základním námětem byla láska, obvykle triumfující nad mnoha překážkami, které jí stojí v cestě. První pastorála se objevila roku 1471 a vrcholu popularity dosáhl tento žánr koncem šestnáctého století, s Amintou (1573) Torquata Tassa a Věrným pastýřem (Pastor fido, 1590) Giovana Battisty Guariniho; obě hry byly obdivovány a napodobovány po celé Evropě.
V průběhu dvou set let, od sklonku čtrnáctého po závěr šestnáctého století, se tedy v Itálii rozvinulo renesanční drama.
Dnes bývají tyto italské hry pokládány za umělecky podřadné a zřídka se čtou či uvádějí. Cení se především proto, že se jako první rozešly se středověkou praxí a že posloužily jako vzory pro dramatiky jiných zemích (zvláště Anglie a Francie), kde se pak psala dramata trvalejší hodnoty. Je však třeba mít na paměti, že tyto hry byly jen částí, často velmi malou částí, širšího uměleckého a politického kontextu. Inscenace dramatu byla jen jednou z mnoha událostí nabízených na slavnostech pořádaných k nějaké zvláštní příležitosti. A tak hry i poměry, za nichž byly inscenovány, měly mnohem více společného s římskou praxí než s praxí moderní doby.

Počátky barokní epochy

Asi v polovině šestnáctého století vstoupila italská renesance do nové fáze, když její původní vitalita ochabovala pod náporem týchž sil, které přivodily konec středověkého divadla. Pro katolickou církev vzešel nový pocit smyslu z tridentského koncilu, který zasedal v letech 1545 až 1563, aby se vyrovnal s protestantskou opozicí, a během něhož církev schválila postupy k potlačení odlišných názorů a k prosazení ortodoxního postoje.

Mezi jiným byla znovu zavedena inkvizice a sestaven Index Expurgatorius (seznam děl, které církev hodlala potlačit tím, že prohlásila za hříšné je tisknout, rozšiřovat i vlastnit). Tak byla svoboda myšlení a svědomí zkrácena. Itálie musela rovněž přehodnotit své ekonomické postavení. Pád Konstantinopole uzavřel mnoho obchodních cest na Východ, a zeměpisné výzkumy podnikané od konce patnáctého století Španělskem, Portugalskem a jinými národy, čím dál víc ohrožovaly obchodní primát Itálie i její blahobyt. Z těchto i dalších důvodů byla druhá polovina šestnáctého století pro Itálii časem úzkosti. Historikové umění nyní používají pojmu manýrismus, aby vystihli ten sebestředný, umělý vizuální styl tohoto období. Rovněž používají pojmu barokní k vystižení stylu, který se objevil kolem roku 1600 a pokračoval až do poloviny osmnáctého století. Pokládají barok zčásti za výraz nové sebedůvěry církve, která na sebe vzala podobu monumentální architektury a nákladné dekorace. Vztahují tyto změny stylu také k růstu vladařské moci, jejímž výrazem se staly velkolepé paláce a jiné ozdoby autority. Klasické architektonické formy, které oživila renesance, ztratily své čisté linie a statickou kvalitu pod náporem složitých barokních esovitých křivek a nekonečných dekorativních prvků, vytvářejících dojem nepokoje a pohybu. V hudbě byla melodická linie vyšperkována složitými detaily a nápadnými kontrasty. Ve všech druzích umění byla patrná tendence ke grandioznosti, k bohatství, k pohybu a monumentalitě. Většinu těchto rysů lze nalézt i v divadle, i když jejich dosah byl zřejmý až kolem roku 1700.

Klasicistický ideál

V dramatu se nový zřetel k autoritě nejprve projevil ve formulaci klasicistického ideálu. Ten byl v Itálii naplno vyjádřen kolem roku 1570 a odtud se rozšířil po celé Evropě, kde ovládl teorii a kritiku umění od poloviny sedmnáctého až do sklonku osmnáctého století.
Do roku 1550 se zájem o literární teorii rozvíjel zvolna a především v souvislosti se dvěma klasickými pojednáními: s Horatiovým dílem O umění básnickém a s Aristotelovou Poetikou.
Zatímco Horatiovo dílo se od prvního století, kdy bylo napsáno, nikdy neztratilo ze zřetele, Aristotelés byl málo znám před rokem
1498, kdy byl v Itálii konečně publikován v latinském překladu; v šestnáctém století však došel uznání jako svrchovaná autorita v literárních otázkách. Roku 1548 vyšel první (Robertellův) komentář Aristotelovy Poetiky a roku 1549 její italský překlad.
Aristotelova autorita značně vzrostla, když tridentský koncil přijal učení svatého Tomáše Akvinského (který z Aristotela značně čerpal) jako oficiální stanovisko církve. Poté většina komentátorů projevovala tendenci brát Aristotela jako primární autoritu ve všech literárních otázkách. Z četných pojednání o dramatu napsaných po roce 1550 byly nejvlivnější práce tří autorů: Antonia Minturna (?-1574), Julia Caesara Scaligera (1494-1558) a Lodovika Castelvetra (1501-1571). Třebaže se tito i jiní spisovatelé v detailech lišili, byli zajedno v základních poučkách, které konstituovaly klasicistický ideál.
Základním požadavkem v klasicistické doktríně je pravděpodobnost, čili zdání pravdy. Pravděpodobnost jako komplexní pojem lze rozdělit do tří pomocných cílů, jimiž jsou reálnost, morálka a univerzálnost. Pokud jde o reálnost, teoretici naléhali na dramatiky, aby omezili svoje náměty na takové události, které se mohou v reálném životě přihodit. Klasicistické hry se proto obvykle vyhýbají fantastickým a nadpřirozeným událostem, pokud nejsou integrální součástí nějakého převzatého příběhu z mytologie, historie či z bible, a i v těchto případech tyto motivy co možná minimalizují. Takové prostředky jako monolog či sbor se nedoporučovaly, a to proto, že je nepřirozené, aby postava hovořila nahlas, když je sama, anebo aby přetřásala soukromé záležitosti za přítomnosti tak velké skupiny, jako je sbor. Tyto prostředky byly nahrazeny jinými, z nichž nejcharakterističtější byli důvěrníci (společníci požívající důvěry), kterým hlavní postavy mohly v souladu s pravděpodobností svěřovat svá nejniternější tajemství. Požadavek reálnosti vedl také dramatiky k tomu, aby bitvy, davové scény, scény násilí a smrti ponechávali za scénou, poněvadž prý je příliš obtížné takové události na jevišti předvádět.
Věrnost realitě byla značně modifikována jiným požadavkem - aby drama bylo morální lekcí. Od dramatika se tedy čekalo nejen aby kopíroval život, ale také aby ukazoval ideální vzorec morálky.
Poněvadž Bůh platil za všemohoucího a spravedlivého, připadalo jenom logické, aby svět, nad nímž Bůh vládne, byl v dramatu zobrazen takovým způsobem, který bude odhalovat Jeho moc a spravedlnost. To zase znamenalo předvádět, jak zlo je potrestáno a dobro odměněno. Ty případy v životě, kdy spravedlnost zjevně nezvítězila, se vysvětlovaly jako součást jakéhosi božího dlouhodobého plánu, jemuž lidská bytost nemůže zcela porozumět, ale podle kterého spravedlnost nakonec stejně zvítězí. Zjevná vybočení z náležitého výkonu spravedlnosti byla proto pokládána za nevhodná pro drama, které má zobrazovat

výsostnou pravdu, jež je od morálky a spravedlnosti neoddělitelná.
Jak reálnost tak morálnost byly dále modifikovány dalším požadavkem - univerzality jako klíče k pravdě. Místo aby pravdu hledal ve změti povrchních detailů, klasicista pravdu raději lokalizoval do atributů, které jsou všem jevům jisté kategorie společné. Charakteristiky, které se případ od případu liší, se pokládaly za nahodilé a tudíž za ty, jež nejsou podstatnou součástí pravdy. A tak se pravda definovala jako soubor typických a normativních rysů, které jsou zjistitelné racionálním a systematickým výzkumem určitého jevu, ať už jsou dílem přírody nebo člověka. Poněvadž se usoudilo, že tyto normy ztělesňují pravdu v její nejbytostnější podobě - to jest takové, která zůstává neměnná, bez ohledu na historické období či zeměpisnou lokalitu - byly prohlášeny za základy, na nichž musí spočívat veškerá literární tvorba i kritika. Pojem pravděpodobnosti tedy představuje pokus definovat realitu, kterou dramatici mají ve svých dílech odrážet. Z tohoto základního hlediska se odvodila řada podružných principů, poněvadž idea, že pravdu lze najít v univerzálních normách, se aplikovala téměř na všecky aspekty dramatické kompozice. Veškerá dramatika byla redukována na dva základní žánry, na komedii a tragédii, ostatní žánry byly pokládány za méněcenné, protože byly "smíšené"; žádala se proto čistota dramatického žánru, která vylučovala míšení vážných a komických prvků.
Předpokládalo se, že komedie a tragédie mají svá vlastní normativní schémata. O komedii se prohlašovalo, že si volí postavy ze středních či nižších vrstev, že zakládá svoje příběhy na domácích a soukromých problémech, že šťastně končí a že napodobuje styl všední řeči. O tragédii se prohlašovalo, že si vybírá postavy z vládnoucí vrstvy, že svoje příběhy čerpá z historie či mytologie, že končí nešťastně a že užívá vzneseného a poetického slohu. Tyto normy se s řeckou praxí rozcházejí v několika ohledech, z nichž patrně nejvýmluvnější je náhrada morálních kvalit společenským postavením v charakteristice dramatické postavy. Normy se vztahovaly také na charakterizaci, poněvadž od dramatika se očekávalo, že bude psát o trvalých aspektech lidské povahy spíš než o takových, které jsou specifické pro jeden čas a místo.
Ve stanovení norem (čili řádného dekora dramatických postav) bylo celé lidstvo kategorizováno podle věku, postavení, pohlaví, profese a dispozic, a popsány byly atributy každého. Výsledkem pak bylo, že klasicistické drama mělo sklon zobrazovat typy, které prosperují, pokud dbají náležitého dekora, a které jsou potrestány, pokud se od něho odchýlí.
Prohlašovalo se, že hlavní funkcí veškeré dramatiky je "poučit a potěšit". V klasickém věku se sice didaktický ideál často připomínal, nebyl však na něm primární důraz, dokud renesanční humanisté nepokládali za potřebné ospravedlnit studium i literární tvorbu v době, kdy se vzdělanost odchylovala od čistě teologických zájmů. Protože chtěli vylíčit drama jako užitečný nástroj, měli sklon zdůrazňovat instruktivní možnosti literatury před jejími možnostmi potěšujícími. O komedii se říkalo, že učí tím, jak zesměšňuje takové chování, jehož je třeba se vyvarovat, a tragédie že ukazuje děsivé důsledky chybných a zlých činů. Tyto představy o funkcích dramatu ovládaly kritické myšlení až do konce osmnáctého století.
V šestnáctém století byly také formulovány "tři jednoty" - děje, času a místa. Jednotný děj deklarovali jako ideál Řekové, ale jednota času byla poprvé zastávána kolem roku 1543 a jednota místa roku 1570. První, kdo prohlásil všecky tři jednoty za základní pravidla, byl Castelvetro roku 1570. Argumentoval tím, že obecenstvo přece ví, že v divadle strávilo jen pár hodin, a tak se nedá přesvědčit, že uběhla delší doba. Podobně, protože publikum ví, že setrvává na jednom místě, nemůže přijmout žádnou změnu lokality. Od sedmdesátých let většina kritiků vyžadovala, aby hra měla jedinou zápletku, děj aby se odehrál v průběhu čtyřiadvaceti hodin či méně a omezoval se na jediné místo - i když poslední pravidlo bylo často rozšířeno tak, aby zahrnovalo ještě další místa, pokud jsou snadno dosažitelná, aniž se poruší pravidlo čtyřiadvaceti hodin. I rozdělení do pěti aktů se pokládalo za podstatné pro pravidelné drama. Horatius byl první, kdo toto pravidlo formuloval za římských dob, a za renesance bylo přijato jako norma pro všechna pravidelná dramata.
Třebaže nám dnes připadají mnohé klasicistické principy svévolné a omezující, zhruba od roku 1570 až do druhé poloviny osmnáctého století byly přijímány jako rozumné a žádoucí. Tak jak se klasicistický ideál v Itálii formoval, nabývalo tamní drama na pravidelnosti. I když se některé hry od pravidel odchylovaly, byly obvykle prohlášeny za méněcenné a nehodné seriózních úvah.
V šestnáctém století byla klasicistická pravidla málo známa mimo okruh vzdělanců a hry, které byly podle nich napsané, nenašly početné publikum. Přijetí tragédie bylo smíšené i mezi vzdělanci a komedie, uváděná především u dvora, byla populární zčásti proto, že mezi její akty byly vloženy intermezzi.

Intermezza a opera

Mascherata karnevalového období a zábavy pořádané u dvora při zvláštních příležitostech (o jejich rané historii viz kapitolu čtvrtou) byly základem druhu zvaného intermezzo. S komedií se intermezzo poprvé spojilo koncem patnáctého století. Intermezzo bylo přitažlivé díky výpravě, kostýmům, osvětlení, zvláštním efektům, hudbě a tanci. Dialogu se používalo jen tehdy, bylo-li zapotřebí vysvětlit alegorický děj. Poněvadž zábavy se na dvoře konaly téměř výlučně jen při takových příležitostech, jako byly zásnuby, svatby, narození a královské návštěvy, sloužila intermezza k vypracování složitých komplimentů tím, že se vytvořily paralely mezi mytologickými postavami a současnou osobou, jež měla být poctěna. Byly to proto nejen ohromující podívané, ale také nástroje moci, politiky a diplomacie.
Typická byla čtyři intermezza, která vyplňovala přestávky mezi pěti akty pravidelného dramatu. Zprvu se toto přerušování dramatického děje alegorickou podívanou setkávalo se značným odporem, ale už v sedmdesátých letech šestnáctého století byly mezihry populárnější než hry, které doprovázely. Původně neměly jednotlivé mezihry ani žádnou vzájemnou souvislost, ani souvislost s tématem hlavní hry, postupně však získaly obojí.
Koncem šestnáctého století se někdy podobaly volně komponovaným čtyřaktovým dílům, uváděným o přestávkách pětiaktové hry, k níž měly vztah společným tématem. Kritikové pak s oblibou intermezza přirovnávali ke sborovým interludiím v řeckém dramatu. Někdy jedno intermezzo dramatu předcházelo a jiné po něm následovalo, takže jich představení mohlo mít až šest. Poněvadž intermezza závisela na výpravnosti, podnítila četné scénografické experimenty. Kromě toho potřeba scénu rychle proměnit pro střídající se části dramatu a jednotlivá intermezza vyvolávala rozvoj nových prostředků pro změnu scény. V sedmnáctém století intermezza postupně pohltila opera, ačkoli nějaký čas byla ještě provozována mezi akty tohoto nového divadelního druhu, tak jak tomu bylo u komedie. V polovině sedmnáctého století prakticky vymizela.
Opeře bylo dáno, aby se v Itálii stala nejpopulárnějším druhem divadla. Za renesance měla Itálie mnoho "akademií", sdružujících muže společných intelektuálních či uměleckých zájmů, a právě z jedné z nich, z florentské Cameraty, povstala opera, ačkoli byla založena na zájmech a experimentech starších skupin. Členové Cameraty, kteří se zabývali řeckou hudbou a jejím vztahem k dramatu, se snažili tvořit hry podobné řeckým tragédiím. Jejich první celovečerní dílo - a první "opera" zároveň - byla La Dafne (1597/98), jejíž text napsal Ottavio Rinuccini a hudbu složil Jacopo Peri. Dialogy a sborové pasáže byly deklamovány nebo zpívány za doprovodu hudby, která sloužila pouze ke zvýšení dramatického účinu dialogu. Z těchto skromných počátku vyrostla opera do jednoho z největších uměleckých žánrů barokní epochy.
Až do roku 1637 opera zůstala především zábavou dvorů a akademií.
Toho roku však otevření operního domu v Benátkách poprvé zpřístupnilo tento žánr širokému publiku. Byl to podnik tak zdařilý, že v letech 1640-1700 pravidelně působily v Benátkách, ve městě zhruba o 140.000 obyvatelích, čtyři operní domy.
Z Benátek se opera rozšířila po celé Itálii a odtud do celé Evropy.
Prvním velkým operním skladatelem byl Claudio Monteverdi (1567-1643), jehož Orfeo (1607) rozšířil roli instrumentální hudby a začal posun zájmu od dramatických hodnot k hudebním.
Další skladatelé pokračovali v tomto směru. Počet melodických písní - árií - stoupal na úkor recitativních a sborových pasáží.
Dramatik však zůstal dominantní zhruba do roku 1675, kdy skladatel nabyl vrchu. Tak jak se pěvci stávali hvězdami, dožadovali se od skladatelů, aby do již existujících oper vložili árie, jimiž by mohli demonstrovat svou virtuozitu. Také proto býval pak operní děj tak popletený, že se v divadle prodávala tištěná libreta, aby se v něm publikum orientovalo. Šťastné konce se staly příznačnými a do opery byla zahrnuta dvorská intermezza, jejichž scénická kouzla se v ní rozvinula. Když pak byla opera importována do jiných zemích, vyvážely se s ní i italské scénické postupy.

Rozvoj nových scénických postupů

Ačkoli se zájem o klasické drama ve čtrnáctém století obnovil, nehrála se žádná antická hra až do roku 1486, kdy se svými experimenty začala Římská akademie. Přibližně v téže době se začaly hry uvádět také na ferrarském dvoře a záhy soutěžily i další dvory a akademie o nejlepší inscenace. Počátkem šestnáctého století se hry považovaly za vhodnou zábavu téměř při všech dvorských slavnostech, jakož i při těch, které pořádala akademie pro své členy a hosty.
Uvádění her zčásti motivoval zájem o Vitruviovo pojednání o římské architektuře. Vitruviův spis De Architectura, objevený roku 1414 a publikovaný roku 1486, zaujal kolem roku 1500 ve všech otázkách týkajících se architektury a scénování postavení stejně autoritativní jako Aristotelova Poetika v literatuře.

Poněvadž první producenti a režiséři chtěli rekonstruovat autentické římské postupy, hledali ve Vitruviovi informace o hledišti i jevišti, o vhodné scéně pro tragédii, komedii a satyrské (či pastorální) drama, i pro opodstatnění inscenací a jejich financování ze strany panovníků a bohatých občanů. Avšak Vitruviovy poněkud kryptické poznámky se snadno interpretovaly mylně, zvláště když jeho verbální popisy nebyly doprovázeny obrazovými plány. Svou mnohoznačností vyprovokovala De Architectura řadu komentářů a kritických vydání, z nichž nejdůležitější pořídil Jocundus (1511) a Philander (1544). První překlad do italštiny je z roku 1521.
Když kolem roku 1486 začali uvádět hry členové Římské akademie, byl jim vodítkem právě Vitruvius. Pod vedením Pomponia Laeta (1424-1498) se snažili rekonstruovat pro svou inscenaci rysy římského divadla. K Laetovi přicházeli studovat mladí lidé z celé Evropy a odváželi si do vlasti četné jeho představy. Od studia Vitruvia mohl Laetus dospět k jevišti podobnému tomu, které je vyobrazeno v ilustrovaných edicích Terentiových her ze sklonku patnáctého století. Na těchto ilustracích je vzadu za pódiem souvislá fasáda, buď rovná nebo lomená a členěná do série výklenků opatřených závěsy, z nichž každý reprezentuje mansion odlišného druhu. První vydání Terentiových komedií, které toto jeviště znázorňuje, bylo vytištěno v Lyonu roku 1493 u Johannesa Treschela. Na ilustrace pro toto vydání dohlížel tiskař Jodius Bodius Ascensius (Josse Bade, 1462-1535), který se účastnil inscenování Terentiových her ve Ferraře v osmdesátých letech patnáctého století. Tyto ilustrace byly napodobeny v benátském vydání Terentiových her ve Ferraře roku 1497 a poté se rozšířily po celé Evropě. Někteří badatelé tvrdí, že v šestnáctém století se tohoto "terentiovského jeviště" používalo skorem všude, zvláště ve školách. Proti tomu jiní popírají, že by se ho kdy hojněji používalo.
Pokud Pomponius a jiní používali jeviště tohoto typu, pak jejich praxi záhy modifikovalo přidání perspektivní malby, jejíž vliv nakonec zastínil Vitruviův. Perspektiva se sice vyvíjela v dlouhém časovém období, ale její systemizace se obvykle přičítá architektu Filippovi Brunelleschimu (1377-1446) a malíři Masacciovi (1401-1428) kolem roku 1425. Byl to však spis Leona Battisty Albertiho Della Pittura (1435), první pojednání na toto téma, které rozšířilo praktické pokyny k perspektivní kresbě.
Albertiho chápání perspektivy bylo však omezené, protože podle jeho metody se všecky předměty musely kreslit jakoby rovnoběžně s rovinou obrazu. Až v době Leonarda da Vinciho (1452-1519) byl prostor chápán jako sférický, zaoblený směrem od pozorovatele do všech stran. Ale ani tak nebyla ještě vypracována technika přenosu takto vnímaných předmětů na různé plochy jevištní dekorace, a řada dalších scénografických inovací se uskutečnila až po mnoha experimentech.
Dnes je obtížné docenit, jak perspektivní kresba fascinovala renesančního ducha, poněvadž pro svou schopnost zacházet s iluzí působila téměř jako magická. Nepřekvapí proto, že si perspektiva našla cestu do divadla, zvláště když scénu obvykle navrhovali tehdejší přední výtvarníci a architekti. Ačkoli se na divadle perspektivy používalo snad už někdy v osmdesátých letech patnáctého století, první jistý případ je dekorace Pellegrina da San Daniele pro Ariostovu Komedii o truhle ve Ferraře roku 1508, kde jednotlivé domy byly situovány před malovaným prospektem.
Toto uspořádání, po mnoho let typické, bylo značně poplatné Vitruviovu popisu divadelní výpravy: "Na dekoracích tragických jsou zobrazeny sloupy, štíty střech, sochy a jiné věci, hodící se pro krále. Komické dekorace mají vzhled soukromých domů a balkónů a jsou na nich rozvrženy napodobené průhledy okny. Jsou tedy rázu obyčejných budov. Satyrské dekorace zdobí se stromy, jeskyněmi, horami a jinými venkovskými náměty a jsou upraveny na způsob maleb venkovských krajin." Tato dekorace rovněž ztělesňovala jiný renesanční zájem odvozený od Vitruvia: "ideální město." Obecným Vitruviovým záměrem bylo poskytnout vodítko pro navrhování měst.
Renesanční umělci byli fascinováni představou ideálního města a snažili se ve svých jevištních dekoracích ztělesnit jeho různé aspekty tím, že v tragické scéně zobrazovali jeho královské a ceremoniální části, a v komické scéně ty, které jsou obydleny obyčejnými občany.
Divadelní postupy na počátku šestnáctého století nejlépe shrnuje druhá ze Sedmi knih o architektuře ((Sette libri dell'Architettura) Sebastiana Serlia (1475-1554), která vyšla roku 1545. Bylo to první renesanční dílo a architektuře, které věnovalo jeden oddíl divadlu. Obsahovalo také ilustrace tragické, komické a satyrské scény, založené na Vitruviových popisech.
Serlio byl značně zavázán jiným umělcům, zvláště Baldassarovi Peruzzimu (1481-1537), s nímž studoval a který byl významným architektem perspektivní dekorace. Ve své knize Serlio zřejmě popisuje postupy typické pro jeho dobu a protože jeho spis byl rozšířen po celé Evropě, byl prvním šiřitelem italských představ v zahraničí. Po roce 1547 byly pak Serliovy perspektivní kresby tragické, komické a satyrské scény často přetiskovány ve vydáních Vitruviovy knihy De Architectura - praxe, která čtenáře naváděla, aby Vitruviovy popisy převáděl do perspektivní scény.
Serlio vycházel ve své knize z toho, že divadla se budou stavět v již existujících prostorách, protože za jeho

časů byly obvyklým místem, kde se divadlo hrálo, slavnostní palácové síně.
Přizpůsobil tedy Vitruviovo polokruhové hlediště obdélníkovému prostoru tím, že vybudoval stadiónové sezení kolem orchéstry, která však sloužila téměř výhradně k usazení panovníka a jeho družiny. Jeviště bylo zvýšené na úroveň očí panovníka a perspektivní scéna byla navržena tak, aby ideální pohled byl z jeho křesla. Přední část jevištní podlahy byla vodorovná, poněvadž měla sloužit hercům, ale zadní část se pod ostrým úhlem zvedala, aby vytvořila iluzi dálky. Na této zešikmené části byla postavena celá dekorace.
Serlio považoval svou verzi trojí vitruviovské scény za vyhovující nárokům všech dramat. Každá z těchto tří dekorací pracovala s týmž půdorysem, poněvadž všechny vyžadovaly čtyři sady kulis (první tři rohové a čtvrtou listovou) a zadní prospekt. Kulisy nejblíže publiku byly opatřeny největším počtem trojrozměrných detailů a v některých byly dokonce otevřené arkády a galerie. Ačkoli Serlio nezmiňoval žádný prostředek, který by jeho scénický obraz rámoval, přední kulisy patrně dosahovaly až ke stěnám síně a nahoře asi podhled omezovala krátká drapérie, aby iluze nebyla rušena.
Proměny se nejprve řešily pomocí periaktoi - tak jak je popsal Vitruvius a Pollux. Nejstarších známých renesančních periaktoi použil Aristotele da Sangallo (1481-1551) v Castru roku 1543.
Používaly se ve Florencii už kolem roku 1569 a Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) doporučil roku 1583 ve svých Dvou pravidlech perspektivní praxe dvou - až šestiboké konstrukce jako prostředky ke změně scény.
Příručka pro konstrukci divadelních scén a strojů (Pratica di fabricar scene e macchine ne'Teatri, 1638) Niccoly Sabbattiniho (1574-1654), významný zdroj informací o praxi sedmnáctého století, uvádí tři základní metody proměny scény. Jedna vyžaduje periaktoi, druhé dvě jsou však prostředky k výměně rohových kulis. Podle první se nové kulisy zasunou před ty, které už stojí na místě, a podle druhé metody se nová malovaná plátna rychle navléknou na kulisy, aby zakryly dosud viditelnou scénu.
Sabbattini nadto vysvětlil, jak vyměnit ploché kulisy používané v pozadí scény tím, že se posunují v drážkách, nebo jak jich rovnou instalovat několik tak, že se obracejí jako listy v knize.
Všecky tyto prostředky ukazují, že ve století, které dělí Sabbattiniho pojednání od Serliova, byly kulisy značně zjednodušeny, poněvadž trojrozměrné detaily, jichž používal Serlio, roku 1638 už téměř zcela nahradily detaily malované.
Konečné řešení proměn scény vyžadovalo, aby všechny rohové kulisy byly nahrazeny listovými, ale tato změna musela čekat na nový vývoj perspektivní malby. Po celé šestnácté století se rohové kulisy malovaly na místě: na zadní stěně byl vytyčen úběžník, tam byl upevněn provaz, který se pak natáhl dopředu jeviště; jím se určovala relativní výška a rozměr všech detailů malovaných na rohových kulisách. Kresba tedy byla poměrně jednoduchá, protože s oběma plochami každé kulisy se zacházelo jako s různými stranami téže konstrukce - jedné paralelní a druhé svírající úhel s rovinou obrazu. U listových kulis se však všechny detaily musely zobrazovat na sérii ploch rovnoběžných s rovinou obrazu. Problém přenosu perspektivního obrazu na sérii listových kulis byl uspokojivě vyřešen až roku 1600, kdy vyšlo Šest knih o perspektivě Guida Ubalduse.
První aplikace Ubaldových principů na jevištní dekoraci sestávající výhradně z listových kulis se přisuzuje Giovanovi Battistovi Aleottimu (1546-1636) ve Ferraře roku 1606, i když dekorace z listových kulis se mohla používat ve Florencii již před tímto datem. V polovině sedmnáctého století se rohové kulisy už pokládaly za zastaralé.
Při použití listových kulis se mohl snadno měnit jakýkoli počet dekorací. Na každé kulisové pozici bylo instalováno tolik kulis, kolik bylo proměn, jedna za druhou. Proměny se prováděly prostým odstraněním jedné sady viditelných kulis, které odhalilo další sadu. K ukotvení kulis a k jejich snadnému pohybu na jeviště a z jeviště se pořídily vodící drážky v podlaze a nad jevištěm.
Pozadí scény bylo běžně namalované na dvou plochých kulisách, které se uprostřed scény setkávaly, a někdy se používalo látky, která se mohla svinout.
Až do poloviny sedmnáctého století ukazovala scéna v duchu klasické praxe většinou exteriéry. Podhled se proto obvykle maskoval malovaným nebem či oblaky. Někdy se nad celou dekorací klenulo jedno celistvé plátno, ale protože se běžně používalo různých létacích strojů, byla nad každou sadou kulis zavěšena jedna oblouková sufita. Po zavedení interiérových dekorací byly sufity malované a znázorňovaly strop, trámy, klenby a jiné vhodné detaily.
Počátkem sedmnáctého století sestávala tedy každá dekorace ze tří základních prvků: z postranních kulis, ze zadního půleného prospektu a z horních sufit, což všecko bylo možné vyměnit současně. Zprvu bylo k rychlým výměnám zapotřebí mnoha jevištních dělníků, a výsledky přesto nebyly zcela uspokojivé, poněvadž bylo obtížné přesně synchronizovat pohyby tolika osob.
Další významný krok se obvykle připisuje Giacomu Torellimu (1608-1678), který zdokonalil výměnný systém pomocí podvozků a rámů v benátském Teatro Novissimo v letech 1641-1645. Torelli vyřezal v podlaze štěrbiny, jimiž procházely stojaté rámy. Tyto rámy, na něž byly nad úrovní podlahy upevněny kulisy, byly

pod jevištěm připevněny k podvozkům, které pojížděly v kolejích souběžných s okrajem jeviště. Pohybem vozů směrem ke středu jeviště se kulisy vystavovaly zrakům diváka; opačný pohyb je odvážel z jeho dohledu. Pomocí složitého systému lan a kladek mohla být každá součást dekorace upevněna ke společnému rumpálu, a když se jím otočilo, vyměnily se všecky prvky zároveň. Tato novinka, která svou schopností proměnit scénu zprvu působila magicky, se brzy v Evropě ujala téměř univerzálně a stala se standardní metodou pro změny dekorace až do sklonku devatenáctého století. Starší a jednodušší systém drážek se udržel hlavně v Anglii, v Holandsku a v Americe.
Nástup listové dekorace časově souvisel s nástupem barokního vizuálního slohu, který se začal formovat kolem roku 1600, a patrně jej usnadnil. Pokud převládaly rohové kulisy, každý roh obvykle reprezentoval jednu budovu - tato tradice se po nějakou dobu udržela i u listových kulis. Neumožnila však grandiózní efekty, a jak se v sedmnáctém století rozmáhala záliba v monumentalitě, ustoupila někdejší řada budov řadě sloupů, portikům a jiným architektonickým prvkům pojednaným jako součásti jediné stavby. Tato změna posílila jak jednotu, tak zdánlivý rozměr scénické výpravy. Tendence k monumentalitě vyvrcholily až v osmnáctém století, kdy barokní styl v jevištní výpravě dosáhl vrcholného výrazu.
Koncem sedmnáctého století se v Itálii zřejmě už vyvinula krabicová scéna (uzavřená na třech stranách a opatřená stropem).
Orville Larson upozornil na rukopis Stavba divadel a divadelní mašinérie (1668) od Fabrizia Cariniho Motty (1627-1699), který řídil divadelní činnost v Mantově téměř třicet let. Motta líčí, jak se vytvoří krabicová scéna tím, že se na každý vůz instaluje dvoudílná listová kulisa, jeden díl upevněný na vodícím rámu a druhý na stěžejích, takže se dá vyklopit, aby vyplnil prostor mezi kulisami. Motta rovněž podrobně popisuje celé zákulisí, jeho vybavení a techniku (včetně vozů a tahů) i jevištní osvětlení.
Zřejmě shrnuje scénické postupy, k nimž se do této doby dospělo, i když krabicové scény se ve velké míře používalo až v devatenáctém století.
Poněvadž jevištní výtvarnictví bylo dlouho doplňkem architektury či malby, v letech 1475-1650 navrhovala scénu řada nejpřednějších italských výtvarných umělců. Prestiž, kterou lze získat nákladnými inscenacemi, vedla mnoho panovníků - zvláště ve Ferraře, Mantově, Urbinu, Milánu a v Římě - k tomu, že se stali divadelními mecenáši. Velkolepá scénická podívaná se obzvlášť rozvinula za vlády Medicejských ve Florencii, kde patrně dosáhla vrcholu v díle Bernarda Buontalentiho (1536-1608), který sloužil u medicejského dvora jako architekt a dohlížel tam na zábavní produkce skoro šedesát let. Dílo Buontalentiho bylo předzvěstí vizuálního stylu, který se dopracoval takové složitosti v době baroka, a patrně jej pomáhal vytvářet. Jeho nejlepší díla pocházejí z roku 1589 a souvisejí se slavnostmi ke svatbě velkovévody Ferdinanda I., kdy byl maškarádám, lovu, naumachii na řece Arnu, komediím s intermezzi a četným dalším událostem věnován celý měsíc. Buontalentiho nástupcem byl jeho žák Giulio Parigi (asi 1570-1635), který navrhl v letech 1606, 1608 a 1616
velké slavnosti, z nichž se dochovalo mnoho rytin. Právě od Parigiho se naučil Inigo Jones mnohému, co pak aplikoval při inscenacích anglických masek v letech 1605-1640. Četné ideje od Parigiho převzal i Joseph Furttenbach (1591-1667); odvezl si je do Německa a šířil je ve svých knihách Občanská architektura (Architectura civilis, 1628), Odpočinková architektura (Architectura recreationis, 1640) a Odvážné zrcadlo umění (Mannhafter Kunstspiegel, 1663). Jevištní divy se rozvíjely u dvora Medicejských po celé sedmnácté století za Parigiho syna Alfonsa (1606-1656) a později za Ferdinanda Tacca (1619-1686).
S otevřením benátského operního domu roku 1637 se scénická nádhera stala dostupnou veřejnosti a z opery se rozšířila do jiných divadelních žánrů a veřejných divadelních budov. Koncem sedmnáctého století přijala italské scénické postupy téměř celá Evropa. A v téže době se také scénografie stala spíše říší malíře než architekta.

Rozvoj divadelní architektury

Přes velký zájem o divadelní inscenaci, datující se zhruba od poloviny osmdesátých let šestnáctého století, se hry nadále uváděly pouze při zvláštních příležitostech u dvora a na akademiích. Potřeba stálého divadla se tedy uskutečňovala jenom zvolna. Četné starší hry se dávaly pod širým nebem, na nádvořích nebo v zahradách, ale pro šestnácté století byly už typické hodovní a jiné velké síně. Tato dočasná divadla byla obvykle uspořádána způsobem, jaký popsal Serlio.
Stálé stavby se možná stavěly už dříve (divadlo ve Ferraře údajně vyhořelo roku 1532), ale nejstarší dochované renesanční divadlo je Teatro Olimpico, postavené v letech 1580-1584 Olympskou akademií ve

Vicenze. Tato akademie, založená roku 1555 pro studium řeckých her, používala pro své občasné produkce nejprve provizorní scény. Když se členové rozhodli postavit stálé divadlo, ujal se Andrea Palladio (1518-1580), významný architekt a znalec Vitruvia i řeckých ruin, úkolu reprodukovat klasické divadlo v již existující budově. V Teatro Olimpico obemyká poloeliptické hlediště malou orchéstru. Obdélníkové jeviště je vzadu a po stranách uzavřeno fasádou zdobenou sloupy, nikami, sochami a basreliéfy. Fasádu proráží pět dveřních otvorů; po jednom na každém konci a tři v čelní stěně. Celkově působí Teatro Olimpico jako miniatura římského divadla přenesená do interiéru.
Palladio zemřel před dokončením divadla a jeho dílo dovršil Vincenzo Scamozzi (1552-1616), který přidal (jak Palladio patrně zamýšlel) do každého jevištního výklenku scénu ulice, která měla vytvořit dojem, že jeviště je náměstí, do něhož ústí řada ulic.
Divadlo bylo otevřeno roku 1585 inscenací Sofoklova Oidipa tyrana, k níž se dochovalo tolik informací, že by ji bylo možné dnes obnovit s výjimečnou přesností. Inscenoval ji Angelo Ingegneri (asi 1550-asi 1613), který později napsal důležité pojednání o inscenování - Diskurs o znázorňující poezii a o způsobu prezentace jevištních her (Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche, 1598).
Teatro Olimpico však nebylo součástí hlavní vývojové linie, po zahájení se v něm hrálo už jen jednou (1605 nebo 1608 zde byl uveden Tassův Torrismondo) a pořádalo se v něm několik slavností, pak zůstalo prakticky ležet ladem. Bylo však patrně inspirací pro malé divadlo, které postavil v Sabbionettě roku 1588 Scamozzi.
Tady byla kompletní divadelní budova navržena jako samostatná jednotka, i když interiér se stále ještě řídil Serliovým plánem.
Proti půlkruhovému hledišti stojí jeviště bez portálu, na němž se jako dekorací používá rohových kulis. Je to jedno z mála dochovaných renesančních divadel a velmi významný doklad vývoje divadelní architektury, třebaže i jeho se záhy přestalo používat.
Za prototyp moderního jeviště se obvykle pokládá parmské Teatro Farnese (navržené Giovanem Battistou Aleottim, dokončené roku
1619 a poprvé použité roku 1628), protože to je nejstarší dochovaná stavba s pevným portálem. Jeho jeviště však nebylo první, které bylo portálem opatřeno. Nejstarší dochované vyobrazení portálu, asi tak kolem roku 1560, je na kresbě Bartolomea Neroniho (asi 1500-1571), ale tento portál byl pravděpodobně provizorní. Divadlo, které postavil Buontalenti v paláci Uffizi ve Florencii, rozhodně stavebně stálý portál mělo , snad jako první v Evropě. Po zničení divadla Uffizi v osmnáctém století zůstalo nám Teatro Farnese jako nejstarší příklad tzv. kukátkového jeviště, ačkoli je to zčásti rekonstrukce, poněvadž divadlo bylo za druhé světové války těžce poškozeno.
Původ portálu není jasný. Někteří badatelé soudí, že dveřní otvory římského či "terentiovského" jeviště se postupně zvětšovaly, tak aby se v těchto výklencích mohly hrát interiérové scény, až nakonec splynuly v jediný oblouk. Jiní argumentují ve prospěch stejného vývoje na základě triumfálních oblouků používaných v pouličních podívaných. A ještě další soudí, že portál si divadlo vypůjčilo z perspektivní malby, v níž byl centrální pohled často rámován postranními architektonickými prvky (jako v dekoraci Serliově).
Všechny tyto postupy mohly připravovat divadelní portál, který měl naplnit za renesance už citelně pociťovanou potřebu. Ve středověkém divadle se Nebe, Peklo a Země ukazovaly současně, poněvadž prostor byl předváděn jako neohraničený a nekonečný.
Renesanční umělec usiloval naopak zobrazovat pouze objekty, které bylo možno nahlížet z jednoho pevného stanoviště; a když bylo zapotřebí četných dějišť, předváděla se postupně, nikoli simultánně. Poněvadž prostor byl nyní traktován jako konečný, bylo zapotřebí rámu, který by omezoval pohled publika. Portál tedy pomáhal vytvářet iluzi reality a zároveň maskoval mechanismy, na nichž tato iluze závisela.
Portál se uplatňoval postupně. V dekoraci z počátku šestnáctého století stačil k maskování první pár kulis na bocích a podhledový závěs nahoře. Ale s rostoucí potřebou měnit scénu se zvyšovala i nutnost skrýt změny v jejím popředí. Nějaký čas byla první sada rohových kulis významově neutralizována, aby byla slučitelná s jakoukoli dekorací, a v některých provizorních divadlech se pro každou novou inscenaci stavěl vhodný portál. Ve stálých divadlech se stálý rámující prostředek ukázal jako nutný zvláště poté, co se ujaly listové kulisy. V průběhu sedmnáctého století se proto architektonický portál zaváděl běžně. Portál nebyl užitečný jenom v popředí jeviště: Teatro Farnese (stejně jako četná pozdější divadla) mělo další dva rámy v jeho hloubi. Tento prvek umožňoval používat dekorací o různé hloubce, poněvadž těmito rámy se mohl snadno zvětšovat či omezovat viditelný jevištní prostor. Sama koncepce vnitřních portálů nabyla na významu, když v barokní epoše narostla touha po grandiozitě a monumentalitě. Otvor před poslední sadou kulis pak sloužil jako druhý portál, za nímž se otevíral daleký perspektivní pohled. Někdy se na jeviště umisťovala zábradlí, aby se herci příliš nepřibližovali zadnímu perspektivnímu prospektu a nerušili tak iluzi dálky, ale stále častěji se také stavěla velmi hluboká jeviště, schopná pojmout vskutku obrovitou dekoraci.

I když jeviště v Teatro Farnese může sloužit jako prototyp prakticky všech, která následovala dalších tři sta let po něm, avšak hlediště bylo stále ještě hledištěm konvenčního dvorského divadla. Jeho stadionové sezení uspořádané do tvaru U obklopovalo volný prostor, jehož bylo možné použít pro tanec nebo který mohl být zaplaven vodou pro vodní podívané. Prototyp pozdějšího hlediště tedy nenajde ve dvorských, ale ve veřejných divadlech.
Veřejná profesionální divadla začala v Itálii vznikat ve druhé půli šestnáctého století. První záznam o veřejné italské divadelní budově je z roku 1565 v Benátkách. Počátkem sedmnáctého století byla veřejných divadelních budov celá řada, všecky však byly jednoduché. K významným architektonickým inovacím došlo, až když se roku 1637 začala profesionálně inscenovat opera.
Přirozeným místem rozvoje veřejného divadla byly Benátky - jediné italské město, v němž nevládl monarcha. Jejich blahobyt závisel na obchodu, a tak zde byla silná střední vrstva, schopná veřejné divadlo podporovat. Hlediště benátského veřejného operního divadla bylo uspořádáno tak, aby lákalo návštěvníky ze všech sociálních vrstev a zároveň skýtalo relativní soukromí těm, kteří o ně stáli. Úspěch San Cassiana - prvního veřejného divadla, které bylo postaveno - byl tak velký, že roku 1641 byla otevřena další tři divadla a veřejná představení opery (a jim odpovídající ráz hlediště) se z Benátek rozšířila do dalších italských měst a do jiných částí Evropy.
Jediný dochovaný plán benátského operního domu ze sedmnáctého století je plán Divadla svatého Jana a Pavla, postaveného roku
1639. Vykazuje pět galérií, každou s devětadvaceti lóžemi. První dvě - nejdražší - podlaží navštěvovaly zámožnější vrstvy, kdežto horních tří používali lidé nižšího stavu a menšího majetku; volný prostor v přízemí ("jáma" či parterre) přitahoval nemajetné.
Uspořádání do pořadí, jednoho nad druhým, umožňovalo shromáždit velké množství lidí v omezeném prostoru a rozdělení těchto pořadí do lóží umožnilo návštěvu divadla malým skupinám či rodinám, aniž se musely mísit s obecným publikem.
Benátské operní domy zavedly prototyp hlediště s lóžemi, parterem a galeriemi. Nebyly však zcela bez předchůdců, protože četná divadla stavěná ve středověku pro náboženské hry užívala variant tohoto řešení a méně vyšlechtěné verze se používaly ve veřejných divadlech v Paříži, v Londýně a v Madridu už dříve, než se otevřely operní domy v Benátkách. Prestižní opera nicméně stvrdila model, který pak v uspořádání hlediště dominoval až do konce devatenáctého století. A protože benátské operní domy disponovaly i portálem, složitou mašinérií a perspektivní scénou, byly také prvními veřejnými divadly vykazujícími všecky tyto rysy, jež jsou pro kukátkové jeviště nejcharakterističtější.

Mašinérie a zvláštní efekty

Mnohé divy dvorských a akademických inscenací byly výsledkem zvláštních efektů. Renesanční strojmistři, kteří pokračovali ve středověké praxi a rozvíjeli ji, organizovali zdánlivě magické proměny: bohové, monstra a mytologické bytosti se zjevovali na moři, ve vzduchu, na nebesích nebo v Hádu. Jako se dramatičtí autoři obraceli ke klasickým látkám, tak strojmistři nalézali opodstatnění pro svou činnost v Polluxově seznamu strojů a v tom, že Aristotelés zahrnul výpravnost do šesti základních stránek dramatu. I ve hrách dbalých jednoty místa se často pamatovalo na spektakulárnost, aby se omezila strohost jediného dějiště.
Nejsložitější scénické efekty byly ovšem výsadou intermezz a opery.
Spektakulárnost do značné míry závisela na mechanismech pro "létání". Často se zjevovali bohové, aby rozuzlili dramatický děj; to se pak - stejně jako jiné mytologické bytosti - spouštěli na scénu ve vozech, na oblacích nebo na hřbetu zvířat či ptáků.
"Na výsostech" - v jasně osvětleném ráji vytvořeném z oblaků - mohlo být vidět jednu až padesát postav. K dosažení těchto efektů se ze dřeva a plátna vyráběly a pak pomalovávaly vozy, koně i oblaka. Poněvadž nadhlavní prostor byl v divadlech tohoto období ještě omezený, umožňovaly předmětům i postavám poletovat sem a tam trámy s kolejnicemi pro kolečka nahoře a podpěry, lana a kladky po stranách jeviště. Některé dekorační kusy byly skládací, aby nahoře mohly být složené a rozložit se, až když se spouštěly dolů. Pro pohyb zavěšených objektů vpřed i vzad se vymýšlely složité systémy lanoví. V mnoha inscenacích maskovala proměny oblaka zahalující jeviště (když se malované závěsy či kulisy snášely nebo odvážely do stran); a proměněná scéna se ukázala, až když se oblaka rozptýlila.
Jiné efekty využívaly propadel v jevištní podlaze. Poněvadž provizorní divadla měla pódia vyvýšená asi půl druhého metru, byl pracovní prostor pod jevištěm omezený. Přesto byly efekty složité: hory, skály, stromy a jiné objekty vystupovaly a propadaly se. Většinou byly namalované na plátně nebo se daly složit tak, aby se

vešly do omezeného prostoru pod jevištěm.
Například aby se dosáhlo efektu ducha vystupujícího ze země, namalovala se figura na plátno, to se upevnilo na rám a vyzvedlo výřezem v podlaze. Pomocí propadel se postavy objevovaly a mizely a předměty i postavy se proměňovaly tak, že se zaměnily pod podlahou.
Běžný byl oheň a dým. Sabbattini popisuje jak zařídit, aby se zdálo, že plameny šlehají ze země, a jak zařídit oheň před herci i za nimi, aby se zdálo, že tančí v plamenech.
Scény na moři byly tak oblíbené, že bylo vynalezeno několik způsobu napodobení vln. Jeden byl takový, že se rytmicky pohybovalo velkým kusem pomalované látky pomocí provazů upevněných na jeho spodním okraji; podle jiného se pohybovalo nahoru dolů dvěma plochami pomalovanými a vyříznutými do tvaru vln - když jedna plocha stoupala, druhá klesala, aby napodobily pohyb moře; podle třetího rotovala série dlouhých za sebou položených spirálovitých válců, aby vytvořily iluzi zvedajících se a klesajících vln. Někdy se použilo celé řady prvků k nápodobě změn z klidu v bouři, ze tmy do světla a jiných situací na moři.
Ve vlnách se pohybovaly lodě, velryby i delfíni. K vyvolání patřičné iluze se obvykle na rámy upevnily jejich miniatury a těmi se pohybovalo zpod jeviště. Když měly lodě vézt několik herců, byly na kolečkách a pojížděly po jevišti pomocí skrytých provazů. Jedno z intermezzi, které ve Florencii roku 1589 navrhl Buontalenti, předvádělo Amfitrítu plovoucí ve vlnách na lastuře doprovázené delfíny a tritóny; když připlula loď s dvaceti muži na palubě, lodník ve strážním koši zanotoval píseň a dole ve vlnách tančili delfíni.
Podívaná někdy vyžadovala, aby se zřítily hradby, opevněné hrady či jiné budovy. V takových případech se dekorace stavěla v segmentech (jako bloky budovy), které držely pohromadě pomocí skrytých tyčí; když se tyče odstranily, konstrukce se zhroutila.
Důležité byly také zvuky. Hrom se vytvářel valením dělových koulí či kamenů tunelem s hrubým povrchem; vítr se napodoboval rychlým vířivým pohybem tenkých proužků dřeva ve vzduchu.
Za zvláštní efekt lze považovat i přední závěs, tedy oponu, které se používalo k ukrytí jevištních divů a k vystupňování úžasu, když byly náhle vystaveny na odiv. Používalo se jí pouze na začátku představení a nikdy k jeho dělení do aktů. Nejdříve se opona nechávala skutečně spadnout, ale protože to bylo spojeno s příliš četnými riziky, používalo se později svinovací opony, která se vytáhla nad proscénium.

Hudba a tanec

Hudba a tanec byly nedílnou součástí italských slavností a divadelních představení. V záznamech o představeních jsou o nich zmínky tak četné, že se jich zřejmě používalo hojně. Hudba často provázela průvody, podívané, slavnosti a jiné divadelní události.
Mohla být vokální nebo instrumentální, sólová nebo různě kombinovaná. Před rokem 1600 se nejvýrazněji uplatňovala v intermezzech, v nichž doprovázela četné písně a tance a značnou část především pantomimického jednání. Hrála se také, když se měnila scéna, tak aby spojovala jednotlivé obrazy a zakryla nežádoucí hluk.
S nástupem opery začala hrát hudba ještě významnější roli.
Z tohoto období se dochovalo značné množství hudby, ale bohužel jen málo skladeb dokážeme spojit s konkrétními inscenacemi. I u opery lze jen málo libret přiřadit ke konkrétním hudebním partiturám. A tak máme o hudbě v divadelní zábavě tohoto období představu spíše obecnou než přesnou.
Tento závěr platí ještě víc o tanci, protože tanec nemá ekvivalent hudební partitury či dramatického textu, který by jej zaznamenal. Zůstávají jen obrazové ilustrace a slovní popisy.
Víme však, že tanec značně přispíval k divadelní zábavě a že v této epoše byly položeny základy baletu (které budou upevněny v ballet de cour, francouzské variantě intermezza).

Slavnostní kontext

Většina informací, které o italských divadelních podívaných šestnáctého a sedmnáctého století máme, se dochovala proto, že byly součástí dvorských slavností k nějaké důležité příležitosti, která pak byla zvěčněna

v rytinách a líčení celé události. Všecky prvky vytvářející takovou slavnost byly koncipovány jako součásti obecného záměru a všecky se vztahovaly k nějakému tématu, obvykle takovému, které nabízelo analogie mezi předmětem oslavy a významným příběhem z klasické mytologie. Všeobecně vzato, hry a intermezza měly ve slavnostech místo velmi podobné tomu, jaké měly tyto podívané v Římě.
Pro tyto slavnosti obnovovaly italské dvory četné podívané římského impéria a rozvíjely jiné ze středověku. Římské triumfální vjezdy se transformovaly v trionfi: choreograficky zpracovaný průvod s výpravnými vozy, s kostýmovanými klasickými či alegorickými postavami. Stejně jako jiné podívané byly také symbolem moci, blahobytu a osvícenosti. Tyto trionfi se obvykle sledovaly z balkónů a galerií paláců, nádvoří či náměstí.
Jeden z nejsložitějších průvodů vypravili ve Florencii roku 1566
jakožto Maškarádu o rodokmenu bohů, s jedenadvaceti výpravnými vozy a 392 kostýmovanými mytologickými postavami, vše podle návrhů Giorgia Vasariho (1511-1574), z nichž se zachovala řada kreseb.
Obnovovaly se i naumachiae. Obvykle se uváděly na řekách, ale někdy se zatopila nádvoří nebo jiná místa. Snad nejvýpravnější naumachií byl Zápas argonautů, pořádaný na řece Arnu ve Florencii roku 1608 během slavností jako jedna z mnoha událostí. Kromě toho se konaly jiné druhy průvodů, pouličních radovánek, karnevalů, turnajů a zvířecích zápasů.
Na každou slavnost obvykle dozíral jeden člověk, často dvorní architekt, k jehož odpovědnostem patřil návrh i vypravení dvorských zábav. Někdy se zaměstnávaly i osoby, které nebyly architekty, například v polovině šestnáctého století v Mantově, kdy divadelní zábavy organizoval Leone de' Sommi (1527-1592). De' Sommimu také vděčíme za pojednání o produkci a inscenování - za čtyři Dialogy o divadelním představení (Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche, asi 1556), v nichž dává rady týkající se dramatiky, herectví, kostýmů a scénografie.

Jevištní osvětlení

Jakmile se představení přestěhovala dovnitř, jevištní osvětlení se poprvé stalo důležitou součástí divadelní inscenace. I když se už ve středověku některá divadelní povyražení konala v místnostech, interiérové inscenace byly běžné až v šestnáctém století. Tehdy bylo také třeba vyvinout techniku k osvětlení hlediště i jeviště.
Dostupná svítidla byly svíčky a olejové lampy. V hledišti se dávala přednost svíčkám, protože méně čadily a zanechávaly příjemnější pach než olej. Hlediště bylo obvykle osvětleno lustrem, který visel ze stropu před jevištěm, takže svítil jak do hlediště, tak na část pódia.
Přední hrací prostor osvětlovala také spodní rampa; světla bývala instalována za parapetem umístěným kousek od okraje jeviště.
Sabbattini uvádí, že kouř ze světelné rampy a z lustrů vytvářel jakýsi opar a jiní pisatelé zmiňují horko a kouř. Světla instalovaná na jevišti byla obvykle svrchu či na bocích zastíněna. Několik olejových lamp na vertikálních tyčích bylo v pravidelných rozestupech umístěno mezi rampou a každou pozicí kulis. Další lampy byly instalovány na horizontálních lištách za horními sufitami. Ke zvýšení účinu se používalo odrazových ploch z pozlátka a slídy nebo byly za světelné zdroje umístěny leštěné pánve.
K setmění hlediště se užívalo nejméně tří metod. Lampy se zhasly (to ovšem bylo nešikovné, pokud se mělo zase rozsvítit); na lampy se spustily otevřené válce a opět se vytáhly, pokud se jeviště mělo zase rozsvítit; anebo byly všechny lampy instalovány na otočných tyčích a mohly být k viditelné části jeviště buď přivráceny nebo od ní odvráceny. Pokud se vyžadovalo obzvláště jasné světlo, byl nějaký scénografický prvek jako oblak, lastura či jeskyně na straně bližší hledišti opatřen obrubou, za níž mohly být skryty lampy ozařující osoby či předměty uvnitř této konstrukce.
Někdy se předvádělo slunce, měsíc či blesk. Ve Florencii roku
1539 naplnil San Gallo křišťálovou kouli vodou a ozařoval ji zezadu svíčkami; tak vytvořil slunce, které na počátku hry vyšlo, pohybovalo se po obloze a zapadlo, když děj skončil. Podobně byl často znázorňován měsíc. Klikaté blesky se vyrobily ze dřeva opatřeného pozlátkem, upevnily na dráty a jako šípy se vystřelovaly přes jeviště. Občas se experimentovalo s barevným světlem: to se před lampy umístily nádoby se zbarvenou tekutinou.
Protože se tím značně snížila intenzita, rezervoval se tento postup jen pro takové dekorativní efekty, jako bylo slavnostní osvětlení na vrcholku budovy.
Poněvadž intenzita lamp a svíček byla tak omezená, přiměřená úroveň iluminace měla přednost před jinými

funkcemi jevištního světla. Přesto renesanční teoretikové formulovali několik principů, podobných těm, které se zastávají v moderní době. Leone de' Sommi soudil, že tragédii prospívá nižší úroveň osvětlení, než je zapotřebí pro komedii, a jak on, tak Ingegneri prohlašovali, že jeviště bude vypadat jasněji osvětlené, pokud může být v hledišti zhasnuto. Sabbattini soudil, že osvětlení jeviště převážně z jedné strany je příjemnější a působivější než osvětlení zepředu. Většinou však museli renesanční umělci spoléhat na všeobecné osvětlení, poněvadž barvu, distribuci a intenzitu měli jen pod velmi omezenou kontrolou. Zvládli však většinu technik, které zůstaly charakteristické až do sklonku osmnáctého století.

Commedia dell'arte

Představení u dvora a v akademiích se dávala pro aristokratické publikum při zvláštních příležitostech. Hry obyčejně psali dvorští básníci a scénu a kostýmy navrhovali dvorní architekti a malíři. Herci byli dvořané, hudbu složili dvorní hudebníci a inscenace se obvykle uvedla jen jednou. A tak, navzdory vysoké vizuální kvalitě inscenací a jejich vlivu na pozdější postupy, to byly v podstatě produkce, které připravovala kotérie pro kotérii.
Veřejné profesionální divadlo v Itálii se rozvíjelo z jiného zdroje; byla jím commedia dell'arte.
Commedia dell'arte (komedie hereckých profesionálů), commedia all'improviso (improvizovaná komedie) a commedia a soggetto (komedie rozvíjená na základě zápletky, tématu či námětu) jsou pojmy používané k odlišení her prováděných profesionálními trupami od těch, které hráli amatérští herci u dvora a v akademiích (commedia erudita čili učená komedie). Historikové nevědí, kdy commedia dell'arte vznikla. Smlouva dochovaná z roku
1545 zdá se být uzavřená se souborem commedie, ale první zřetelný odkaz na představení commedie je až z roku 1568.
O původu commedie je několik teorií. Jedna škola se ji snaží vystopovat od atellanské frašky, kterou prý uchovali potulní mimové v průběhu středověku. Varianta této teorie sleduje commedii od skupin pěstujících byzantský mimus, které údajně uprchly na západ po pádu Konstantinopole roku 1453. Jiní badatelé dokazují, že se vyvinula z improvizací na komedie Plautovy a Terentiovy.
Ještě další badatelé vidí její počátek v italské frašce z počátku šestnáctého století. Fraška se objevila v Itálii - stejně jako jinde - v pozdním středověku, ale k jejímu prudkému rozvoji dochází v letech 1500-1550, kdy se stává obzvlášť populární u širokého publika; poté psaná fraška upadá, tak jak získává na vážnosti commedia dell'arte. Vrcholu dosahuje v tvorbě Angela Beolca (1502-1542), který začal hrát a psát kolem roku 1520, zhruba v době, kdy se rozvíjela commedia erudita. Beolco, kterému se commedia erudita protivila, hledal inspiraci v prostém životě a přirozené řeči severní Itálie. Mnoho jeho her se točí kolem venkovana Ruzzanta, role, kterou Beolco hrál. Ruzzantův výskyt v několika hrách se uvádí jako předzvěst ustálených postav commedie.
Žádnou z těchto teorií vzniku commedie nelze prokázat ani odmítnout. Pravděpodobně k jejímu vývoji přispěla řada vlivů. Ať už byl její zdroj jakýkoliv, do roku 1600 se rozšířila po Evropě a zůstala populárním zábavním žánrem až do osmnáctého století.
Dvě základní charakteristiky commedie dell'arte jsou improvizace a pevné typy. Herci pracovali se synoptickou zápletkou, na jejímž základě improvizovali dialog i jednání a každý aktér vždy hrál stejnou postavu s fixovanými atributy i kostýmem.
Nejstarší jasný odkaz na improvizační způsob herectví je z roku
1568; byla-li to však tenkrát novinka, pak se velmi brzy zavedla.
Stran rozsahu improvizace v představení nejsou historikové zajedno. Několik faktorů ji jistě omezovalo. Každý herec obvykle hrál po celou svou kariéru jedinou postavu, což muselo vést k opakování replik i jednání, které u obecenstva zabralo. Mnoho komických špílců (lazzi) bylo natolik standardizováno, že se v libretech vyznačují jako lazzi strachu, lazzi s kloboukem apod.
Rýmovaná dvouverší uzavírající scény se pravděpodobně učila nazpaměť a hercům, kteří hráli módní milence, se doporučovalo, aby si vedli zápisník, do nichž by si poznamenávali vhodné sentence z poezie a populární literatury. Většina herců si tudíž patrně dělala zásoby promluv a jednání, které bylo možno často opakovat. Na druhé straně si žádný herec nemohl být jist, co jeho partner řekne či provede, a tak se musel soustředit především na probíhající děj. Představení proto zřejmě působila spontánním dojmem.
Scénáře se tříbily v dlouhém časovém intervalu a přecházely z jedné společnosti na druhou. Dochovalo se

jich přes tisíc; padesát nejstarších publikoval Flaminio Scala (působil v letech 1600-1621) roku 1611. Daleko největší počet textů je komediálních, několik jich je vážných a mnoho melodramatických.

Popularita jednotlivých trup se ovšem zakládala především na komediích, točících se kolem lásky a intrik, převleků a nedorozumění. Herci commedie občas také účinkovali v napsaných hrách u dvora; mohla je tudíž ovlivnit erudita.

Každá trupa disponovala vlastní sestavou ustálených postav, opatřených jmény a rysy, které každou odlišovaly od podobných postav v jiných souborech. Zároveň se však tytéž charakterové typy v různých souborech opakovaly. Ačkoli tedy varianty byly četné, základní obrysy zůstávaly relativně stálé.

Typy postav commedie lze rozdělit do dvou základních kategorií: na běžné a nadsazené. Běžné byly role milenecké, které obvykle sloužily jako norma, proti níž se odrážely zvláštnosti ostatních.

Mladí mužové a ženy byli obvykle vtipní, hezcí, dobře vychovaní, ale někdy také mohli být charakterizováni jako naivní a nepříliš chytří. Oblečeni byli v módním oděvu a na rozdíl od jiných postav nebyli maskováni. Mladík, innamorato či amoroso, měl často protivníka v lásce v osobě staršího muže, někdy dokonce vlastního otce. Dívka, innamorata, byla obvykle mladá dáma, které se dvořil mladý i starý. Pokud se ve hře vyskytovaly dva milenecké páry, obvykle se zdůrazňoval jejich kontrast.

"Charakterní" role lze rozdělit na pány a sluhy. Z pánů se nejčastěji objevovali tři: Capitano, Pantalone a Dottore.

Capitano byl původně jeden z milenců a nebyl nadsazený ve vystupování ani kostýmem. Postupně se však proměnil ve chvastouna a zbabělce, který se chlubil velkou zdatností v lásce i v bitvách, jen aby se nakonec v obojím zcela znemožnil. Meč, pláštík a klobouk s pérem byly ustálené doplňky jeho kostýmu, stupeň jeho stylizace se však značně lišil. Často měl jména tak bizarní jako Spavento da Vall'Inferno, Coccodrillo, Rinoceronte či Matamoros. V ději obvykle vystupoval jako nežádoucí nápadník jedné mladé slečny, a jeho nezdar byl jedním z komediálních vrcholů.

Pantalone byl vždycky obstarožný či starý obchodník. Hovořil benátským nářečím, měl zálibu v příslovích, často dělal, že je mladík a dvořil se jedné ze slečen. Typickými součástmi jeho kostýmu byly těsná červená vesta, červené kalhoty a punčochy, černý kabát po kotníky, měkká čapka bez okraje, z níž lezly chomáče vlasů, hnědá maska s velkým skobovitým nosem a rozcuchané vousy.

Dottore byl obvykle Pantalonův přítel či soupeř a podobně jako on měl ve společnosti své pevné místo. Byl to pedant, obvykle doktor práv nebo mediciny, a hovořil boloňským nářečím prošpikovaným latinskými slovy a frázemi. Rád předváděl svou pochybnou vzdělanost, ale obyčejně se nechal napálit jinými, poněvadž byl krajně důvěřivý. Oblečen byl v akademickém taláru s čapkou. Byl to žárlivý manžel, ale často paroháč.

Nejobměňovanějším typem commedie byli sluhové čili zanni. Většina libret vyžaduje nejméně dvě takové postavy, jednoho chytrého a druhého hloupého, ale počet může kolísat od jednoho ke čtyřem.

Obvykle hráli výraznou roli v zápletce a pletichy, které vyvíjeli ve snaze pomoci svým pánům nebo jejich jednání zmařit, udržovaly děj v chodu. Většina sluhovských postav byli muži, mohla se však také vyskytovat, v počtu jedné nebo více, služka, fantesca, jejíž paní byla innamorata. Zpravidla byly mladé, obhrouble vtipné, vždycky dychtivé intriky a měly milostné pletky s mužskými sloužícími. Občas byly starší a pak mohly vystupovat jako hostinské, manželky sluhů či jako terč obdivu nějakého starce.

Ze všech zanni byl koncem sedmnáctého století daleko nejpopulárnější Arlecchino (Harlekýn), ačkoli ve starších textech nemá nijak výraznou roli. Byl směsicí prohnanosti a hlouposti a byl to výtečný akrobat a tanečník. Obvykle byl středem každé intriky. Jeho kostým prošel četnými změnami. Původně to byl oděv s mnoha nepravidelnými záplatami, ty se však postupně zformalizovaly v kosočtvercový vzorec z červené, modré a zelené barvy, který se dnes s Harlekýnem spojuje. Na vyholené hlavě nosil Harlekýn nad černou maskou šviháckýý klobouček a po boku měl dřevěný mečík či "pleskačku", která se významně uplatňovala v mnoha scénách bitek a výprasků. Jemu příbuzné postavy jsou Truffaldino a Trivellino.

Nejčastějším Harlekýnovým společníkem byl krutý, chlípný a cynicky vtipný sluha. Jmenoval se různě a v osmnáctém století, kdy jeho maska měla zahnutý nos a knír a jeho kalhoty a kazajka byly zdobené zelenými prýmky, se vyskytoval pod jménem Brighella.

Jiné varianty této postavy jsou Buffetto, Flautino, Scapino či Mezzetino. Scaramuccia, další populární postava, se v atributech značně různil; někdy se podobal Harlekýnovi, jindy Brighellovi či Capitanovi.

Pulcinella byl vždycky Neapolitán, ale jeho funkce v dramatu byla různá. Někdy byl sluha, ale mohl být i hostinský či kupec. Byl opět směsicí pošetilosti a chytráctví, zlotřilosti a lásky, vtipu a tuposti. Měl obrovský zahnutý nos, byl hrbatý a nosil dlouhou špičatou čapku. Je to předchůdce anglické loutkové postavičky, Punche. Kromě těchto běžných typů se v textech vykytuje řada dalších sluhovských a příležitostných postav, poněvadž každý soubor si tvořil své variace na tradiční charakterové typy.

Soubory byly deseti až dvanáctičlenné; sedm či osm mužů a tři až čtyři ženy. Typická trupa měla dva páry

milenců, jednu služtičku, Capitana, dva zanni a dva starší muže (Pantalona a Dottora); tento model však mohl být rozšířen nebo redukován podle finančního stavu souboru.
Na inscenace dohlížel principál či nejrespektovanější člen souboru. K principálově funkci patřilo vysvětlit vztahy mezi postavami, vyjasnit děj, vypočítat lazzi a obstarat potřebné rekvizity. I když není jasné, jestli se hry vlastně zkoušely, dbalo se na to, aby každý herec měl jasno, co se od něho očekává.
Většina souborů působila na podílnickém základě (jejich členové sdíleli finanční riziko a dělili se o zisk), i když někteří mladší herci možná brali mzdu, než se jim dostalo plného členství. Trupy hojně cestovaly a v každém městě musely žádat o povolení hrát divadlo - laskavost, která se neprokazovala vždycky. Obvykle si pro představení najímali velké sály, ale stejně tak byli schopni hrát na improvizovaném pódiovém jevišti venku a v interiérových dvorských divadlech. Pokud byla k dispozici perspektivní scéna a složité efekty, použili jich, ale stejně dobře dovedli hrát bez jakékoli dekorace.
Přizpůsobivost byla jeden z klíčů k jejich úspěchu.
Commedia byla v plné síle v letech 1570-1650, v období svých nejslavnějších souborů. Historie těchto skupin se však často obtížně sleduje: záznamů o nich je málo, protože soubory se často slučovaly a rozdělovaly a protože se pojmenovávaly velmi podobně.
První slavnou společnost vedl Alberto Naselli (známý jako Zan Ganassa) a hrála v letech 1568-1583 v místech tak rozmanitých, jako je Mantova, Ferrara, Paříž či Madrid. Její slávu nakonec zastínila trupa Gelosi ("nadšenců"), která působila v letech
1568-1604. Oporami Gelosi byli Francesco Andreini (1548-1624), původně innamorato a později Capitano, a jeho žena Isabella (1562-1604) nejslavnější innamorata své doby a také básnířka. Oba se stali členy trupy Gelosi roku 1583, později vystřídali ve funkci principálů Flaminia Scalu a proslavili svou trupu po celé Itálii a Francii. Účinkovali při velkolepé svatbě Ferdinanda I. ve Florencii roku 1589 a do Francie je pozval Jindřich IV. Po smrti Isabelly roku 1604 se skupina rozpustila.
Trupa Confidenti působila v letech 1574-1639. Stejně jako ostatní hojně cestovali, vystupovali v Itálii, Španělsku a Francii. Mezi jejich vynikajícími herci byl Flaminio Scala, který zveřejnil nejstarší kolekci scénářů commedie a posléze stanul v čele tohoto souboru. Desiosi ("žádostiví") působili v letech 1581-1599. Vzdor zmínkám o jejich vysoké kvalitě nevíme o jejich práci mnoho.
Trupa Accesi ("planoucí" či "inspirovaní") působila v letech
1590-1628, ale nejlepší práci odváděli v letech 1600-1609 pod vedením Piera Marii Cecchiniho (1575-1645), který hrál Fritellina. Nějaký čas se Cecchini o vedení dělil s Tristanem Martinellim (asi 1557-1630), prvním slavným Arlecchinem. Accesi hráli v Itálii, Francii, Rakousku a v Německu. Společnost Fedeli ("věrní") byla činná asi od roku 1601 do roku 1652. Jejich předními herci byli Giambattista Andreini (asi 1578-1654), syn Franceska a Isabelly Andreini, a jeho manželka Virginie (1583-asi
1627/30). Podnikli nejméně čtyři zájezdy do Francie a severně pronikli až do Prahy. Kromě těchto důležitých skupin jiným patronovali v sedmnáctém století vévodové mantovští.
Nejdůležitější soubory z let 1650-1700 byly spjaty s parmským a mantovským dvorem.
Commedia dell'arte pokračovala asi tak do roku 1775, ale prestiž, kterou měla před rokem 1650, se už nikdy neobnovila. V Itálii byla sice nejpopulárnější, ale Francie jí byla druhým domovem a skupiny commedie kočovaly po Španělsku, Německu, Rakousku, Anglii a jiných evropských zemích. A kamkoli zavítaly, všude ovlivnily domácí herce i spisovatele.

Úpadek Itálie

Do poloviny sedmnáctého století vypracovala Itálie dramatické žánry, kritické principy a divadelní postupy, které pak ovládaly evropské divadlo po dalších sto padesát let. Klasicistický ideál, antikou inspirovaná komedie a tragédie, opera, commedia dell'arte, divadelní architektura, perspektivní scéna, technika interiérového osvětlení, složité divadelní efekty a jevištní technika - to vše si razilo cestu do jiných zemí, mísilo se tam s domácími postupy a adaptovalo na místní potřeby.
V polovině sedmnáctého století však Itálie přes všechno, čeho dosáhla, své privilegované postavení v Evropě už ztratila. Jako sídlo katolické církve měla pronikavý vliv na ostatní západní země po předchozích tisíc let. Mimoto z ní její poloha učinila předmostí obchodu s Východem, a tento obchod jí na oplátku přinášel bohatství a nové poznatky. A za feudalismu mohly malé státečky, do nichž byla rozdělena, účinně konkurovat jiným evropským státům.

Avšak období renesance přineslo velkou proměnu. Církevní schisma oslabilo pozici Itálie, zvláště v době, kdy byl papežský stolec v Avignonu, a poté se začaly odštěpovat četné protestantské skupiny. Ačkoli papežství v druhé polovině šestnáctého století obnovilo značnou část své prestiže, jeho autorita se už nikdy nevyrovnala vlivu, jejž mělo v předchozích stoletích. A když se navíc po roce 1453 uzavřely středomořské obchodní cesty na východ a záhy nato se otevřely nové cesty po oceánech, Itálie jako obchodní středisko upadala. S tímto úpadkem začal mizet základ bohatství, které vedlo italskou vládnoucí třídu k podpoře umění a vzdělanosti. Úpadek nebyl zřejmý okamžitě, protože Itálie dlouho zůstala velkým bankovním centrem Evropy díky kapitálu, který obchodováním nashromáždila. Kolem roku 1700 už Itálie hospodářsky poklesla na druhořadou úroveň.
Itálie ztrácela rovněž politický význam. V desátém století byla Svatá říše římská obnovena jako konfederace německých a italských států. Císař občas provedl účinnou kontrolu nad podřízenými vladaři, zatímco ve čtrnáctém a patnáctém století byly italské státy vměšováním zvenčí téměř nedotčeny. Poté, v šestnáctém století, se Itálie stala předmětem sporu tak silných států, jako bylo Španělsko, Francie a Rakousko. Na čas nabylo vrchu Španělsko a jeho jednotky dokonce roku 1527 vyplenily Řím. Po roce 1559 se největší mocností stalo Rakousko a většina italských států zůstala na něm závislá až do poloviny devatenáctého století.
Ve století následujícím po tridentském koncilu vedl protireformační duch k poslední explozi tvořivosti v církevní architektuře a malbě; výsledkem jsou velké italské barokní chrámy, včetně chrámu svatého Petra v Římě. V divadle je největším barokním výtvorem opera, která Itálii umožnila zůstat velmocí v evropském kulturním životě i poté, co její drama ztratilo na významu. Koncem sedmnáctého století však už Itálie nebyla důležitá ani politicky, ani ekonomicky. I kulturně se pak musela sklonit před Francií.

Pohled do divadelních dějin

Jedno z rizik historického výzkumu přináší potřeba rozdělit celek do částí, protože ne všecko lze zkoumat simultánně. Běžné způsoby členění dějin jsou podle období, země, předmětu, uměleckého nebo politického hnutí či podle tématu. Všechny mají svá opodstatnění, ale také svoje nevýhody. Dělíme-li podle zemí, souvislost událostí odehrávajících se ve dvou či třech zemích může ujít pozornosti nebo zůstat neprozkoumaná. Dělení do časových období může probíhající vývoj přerušit nebo zatemnit, anebo může nemístně zdůraznit nějakou událost či typ aktivity (nejspíše válečné či politické) jako klíčovou, protože vyznačuje konec či začátek určitého období či hnutí. Studenti si tudíž musí být vědomi, že to, co se vybere a zahrne do divadelních dějin a způsob, jakým se to interpretuje, je zčásti ovlivněno zvoleným způsobem členění a že jiný způsob dělení celku by pravděpodobně poskytl poněkud odlišný pohled na stejné historické události či procesy. Například v této knize dělení do středověkého a renesančního období od sebe odděluje četné simultánní a vzájemně provázané procesy; i když volbou toho, co se do jednotlivé kapitoly zahrne (nebo z ní vyloučí), se vývojové linie a směry změn zdají jasnější, než by byly, kdyby se materiál pojednával spojitě. Ale každý historik si nějaké schéma dělení zvolit musí, i když každé schéma vede k nějaké formě zjednodušení. Žádné historické dílo nemůže poskytnout "celou" pravdu.
V divadelní historii je kontext, do něhož události řadíme, pro naše představy o jejich významu rozhodující. To lze dobře ilustrovat na studii Roye Stronga o renesančních divadelních aktivitách a slavnostech jako projevech královské moci.

Prostřednictvím [slavností] se vladař mohl před zraky svých poddaných projevit tím nejvelkolepějším způsobem. Pomocí mýtu a alegorie, znaku a symbolu, gesta a pohybu nalezla slavnost prostředek jak velebit slávu nositele koruny. Takovým způsobem se mohly u dvora šířit pravdy svaté monarchie a zkrocená šlechta mohla zaujmout své místo v rituálním kruhu. [21] Pro moderního čtenáře je ústřední myšlenkové heslo, které motivovalo renesanční dvorské slavnosti, nejméně zajímavé.
V retrospektivě vidíme, čím vskutku byly: extravagantním uplatňováním přeludu moci. Po třech stech padesáti letech stále ještě fascinují jen proto, že z této aliance umění a moci vzešla naše moderní opera a balet a iluzivní divadlo. V tomto století byly slavnosti předmětem vážného studia jako kuriozní předek divadla, ve skutečnosti jsou však mnohem více odvětvím politických dějin a politického myšlení. [247-248]

Roy Strong, Splendor at Court: Renaissance Spectacle and Illusion, Boston, Houghton Mifflin, 1973.

Dvorské slavnosti bývaly obvykle popsány proto, aby se zachytila jejich velkolepost. Většina našich informací pochází z takových knih. Zde je pár výňatků z Pavoniho líčení slavností doprovázejících svatbu Christiny Lotrinské a velkovévody Ferdinanda I. roku 1589. Tento oddíl líčí simulovanou námořní bitvu, inscenovanou na nádvoří paláce Pitti ve Florencii:

Nádvoří bylo naplněno vodou do výše nějakých pěti stop pomocí podzemního vodovodu ... a vpuštěno sem bylo ... osmnáct plavidel.
[Pavoni popisuje námořní bitvu mezi křesťany a Turky, v níž byli Turci poraženi; křesťané potom, stále ještě ze svých lodí, napadli turecký hrad postavený na jedné straně nádvoří.] Nakonec ... se na zdech zachytily provazové žebříky pomocí háků ... a jiných prostředků, a mnozí vskutku spadli do vody ... [Konečně] křesťané dobyli hradby i hrad. A tam, s mnoha známkami štěstí, písní a tanců ... slavnosti ukončili.

Giuseppe Pavoni, Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle Feste Celebrate nelle solenissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Signor Don Ferdinando Medici e la Signora Donna Cristina di Lorena Gran Duchi di Toscana, nel quale con brevita si esplica il Torneo, la Battaglia Navale, la Comedia con gli Intermedi, et altre feste occorse di giorno, in giorno per tutto il di' 15
Maggio MDLXXXIX (Bologna 1589). Delší výňatky jsou v anglickém překladu uvedeny v příloze knihy Glynna Wickhama, Early English Stages 1300-1600, 1, New York 1959.

Serlio kombinuje chválu vladaře se vztahem své knihy k antice i k perspektivě:

Čím nákladnější tyto věci jsou, tím více jsou hodny chvály, protože pak vpravdě vyjadřují štědrost bohatých pánů a jejich odpor vůči ohavnému skrblictví ... umění perspektivy nám na malém prostoru skýtá výhled na nádherné paláce, obrovité chrámy a domy všeho druhu, a prostorná náměstí, blízká i vzdálená, obklopená rozličnými zdobenými budovami ...
Síně (jakkoli veliké by byly) nemohou pojmout divadla, jaká měli staří, abych je však přesto následoval co nejtěsněji, zahrnul jsem do svého plánu takové části starého divadla, jaké jen velká síň může pojmout ... Čím větší síň, tím více se divadlo přiblíží své dokonalé podobě.

Sebastiano Serlio, Druhá kniha o architektuře, 1545. Anglický překlad Allardyce Nicolla in: The Renaissance Stage, ed. Barnard Hewitt, Coral Gables, Fla., University of Miami Press 1958,
24-32.

Koncem šestnáctého století vytyčili italští teoretici principy klasicismu. Minturno vydal zásadní prohlášení, že pravda je neměnná a nezávislá na čase a místě:

[Někteří současní teoretici] se snaží předložit jakési nové umění poezie ... Jestliže však [Aristoteles a Horatius] učili skutečnému umění, nevidím, jak by mohlo být nastoleno nějaké umění od nich odlišné, poněvadž pravda je jediná a co je jednou pravda, musí být nezbytně pravdou v každém věku ... ve všem se umění drží zákona, kterým je řízeno a jímž všecko usměrňuje.

Antonio Minturno, L'Arte Poetica (1564), kniha I., část 32-33.
Delší výňatky in: Allan H. Gilbert, ed., Literary Criticism.
Plato to Dryden, New York 1940.

Roku 1571 Castelvetro zredukoval četné principy na striktní pravidla, která pak ovládala kritické myšlení po dalších 200 let.
Tady je několik klíčových výňatků z jeho dlouhého pojednání:

Dramata neukazují na jevišti vraždy a jiné věci, které je obtížné předvést důstojně ... takové skutky se mají vykonat za jevištěm a pak o nich nechat vyprávět posla ... Drama zabere v provedení tolik hodin kolik zabírá děj ... tudíž tragédie a komedie ... nemohou trvat déle, než dovoluje čas vyhovující publiku, a nemohou obsahovat více událostí, než jaké se mohou udát v čase, jejž komedie a tragédie vyžadují při provedení .... Nelze přesvědčit publikum, že uplynulo několik dnů a nocí, když smysly mu dokládají, že uplynulo pouze několik hodin.

Lodovico Castelvetro, Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta (1571), části 57 a 109. Další výňatky in: Gilbert, Literary Criticism.

Jedním z nejdůležitějších zdrojů informací o commedii dell'arte je Perrucciho popis všech aspektů tohoto žánru. Zde je několik výňatků z jeho líčení zkoušek:

Scénář není víc než látka scén utkaná ze zápletky, se stručnými náznaky jednání, rozdělená do aktů a obrazů, které herci musejí hrát takovým způsobem, že improvizují. Na okrajích jsou pokyny, kdy má která postava vstoupit a ... odejít.
Ředitel či zkušenější herec nazkouší scénář před tím, než je sehrán, tak aby herci znali obsah hry, věděli, kde dialog má končit a kde mohou být vloženy nové lazzi ... rozmístí lazzi ... a bude dbát o věci, kterých je ve hře zapotřebí, jako jsou dopisy, měšce, dýky a jiné náležitosti ...
Když se hercům řekne, co mají dělat ... budou s to projít si hru a zkoušet nové lazzi nebo materiál, který si sami přinesou.
Moudré však je neodchylovat se od zápletky příliš... jinak publikum ztratí dějovou nit ... [Pak] herci mají myslet na to, aby přinesli něco ... co se naučili nazpaměť a čeho se dá ve hře použít.

Andrea Perrucci, Dell' arte rappresentativa, premeditata, ed all' improviso (1699). Petrucciho pojednání je nejsnáze dostupné in:
Enzo Petraccone, ed., La Commedia dell'Arte, storie, tecnica, scenari, Neapol 1927.
6

Anglické divadlo od středověku do roku 1642

Anglie zůstala následkem válek a vnitřních rozbrojů renesancí téměř nedotčena až do sklonku patnáctého století. Od roku 1066, kdy Anglii dobyli Normani, měli její králové pod kontrolou rozsáhlá území ve Francii a uzavírali sňatky s princeznami z francouzských panovnických rodů. Roku 1337 uplatňovala Anglie nárok na francouzský trůn, čímž přivodila vleklý konflikt (často nazývaný stoletou válkou), který trval až do roku 1453. Načas se zdálo, že Anglie v tomto zápase zvítězí, zvláště po roce 1420, kdy se Jindřich V. stal regentem a dědicem francouzského trůnu.
Ale po jeho smrti roku 1422 a poté, co roku 1429 vystoupila Johanka z Arku, Angličané rychle o nadvládu přišli. Roku 1453
bylo už jedinou anglickou državou ve Francii Calais. Přibližně v téže době začala válka o anglický trůn (válka růží) mezi soupeřícími domy Yorků a Lancasterů. Konflikt pokračoval až do roku 1485, kdy Richarda III. porazil hrabě Richmond, který sjednotil znesvářené strany a jako Jindřich VII. založil tudorovskou dynastii, která vládla Anglii až do smrti Alžběty I. roku 1603. Tudorovci hráli významnou roli v náboženských konfliktech, které v šestnáctém století zuřily v Evropě, ale přinesli také Anglii silnou ústřední vládu a

navzdory pokračujícím vnitřním i vnějším konfliktům z ní učinili významnou mezinárodní mocnost.

Rané tudorovské drama

Za vlády Jindřicha VII. se začal šířit duch renesance i v Anglii, třebaže středověké divadelní postupy nadále dominovaly. Zatímco Colet a jiní angličtí humanisté studovali v Itálii, do Anglie přišel Erasmus a jiní humanisté z evropského kontinentu. Tito mužové učili v Oxfordu i v Cambridge a podnítili zájem anglických učenců a literátů o antickou literaturu. Dvůr byl svědkem prvních projevů vlivu humanismu na drama, když byl roku 1497 uveden Fulgencius a Lukrécie (Fulgence and Lucrece) Henryho Medwalla, i stop tohoto vlivu na morality Medwallovy, Rastellovy a Baleovy (probírané ve čtvrté kapitole). Didaktický ráz těchto her byl vzorem propagandistických her, psaných poté, co se Jindřich VIII.
(vládl 1509-1547) rozešel s katolickou církví.
Absolventi oxfordské univerzity zaváděli do škol nové vzdělávací postupy. William Lily (1468-1522), který se stal prvním ředitelem svatopavelské střední školy, studoval předtím v Římě u Pomponia Laeta inscenování latinské komedie. John Heywood (asi 1497-asi
1578) byl dvorský hudebník a autor prvních anglických nedidaktických interludií. Nicholas Udall (1505-1566), který se stal ředitelem v Etonu (a později ve Westminsteru), napsal jednu z nejznámějších tudorovských komedií Ralph Roister Doister (asi
1534-1541). Hra, silně poplatná Plautovu Chlubnému vojákovi, líčí pošetilé pózování vychloubačného zbabělce, který si marně namlouvá vdovu.
Na univerzitě v Cambridge se humanistické divadlo rozvíjelo od dvacátých let šestnáctého století. Roku 1546 byla v Queens College v Cambridge zavedena každoroční divadelní představení a v hlavní síni postavena demontovatelná jevištní stavba (které se používalo nejméně do roku 1640 a která možná ovlivnila model londýnských divadel). Studenti hráli hry, často latinské, ale také anglické, pro univerzitní učitele a studenty a pro pozvané hosty. Nejznámější z těchto anglických byla Jehla kmotry Gurtonové (Gammer Gurton's Needle), jejímž autorem byl "Mr. S." a která byla uvedena v Christ's College někdy v letech 1552-1563. Hra spojuje námět a postavy typické pro středověkou frašku s technikou vypůjčenou z římské komedie. Rozvíjí sérii komických nedorozumění (kteréá většinou způsobí blázen Diccon) mezi dvěma sousedními rodinami kvůli ztrátě jehly.
Humanistické vlivy se projevovaly i na londýnských právnických kolejích (Inns of Court): Gray's Inn, Lincoln's Inn, Inner Temple a Middle Temple. "Inns" , místa ubytování i výuky mladých právníků, přijímaly mladé muže, především čerstvé absolventy Oxfordu a Cambridge, k dalšímu studiu práv. Tito zámožní studenti z aristokratických rodin se učili také hudbě, tanci a jiným formám společenského chování, které zčásti praktikovali při předvádění divadelních her. Nejvíce představení se uskutečnilo o vánočních "radovánkách", které trvaly čtyři týdny. Avšak "inns" také inscenovaly výpravná povyražení ke zvláštním příležitostem.
Publikum bylo šlechtické, dobře vychované a se zájmem o poslední módu v dramatu domácím i zahraničním.
Roku 1561 byl v Inner Temple uveden Gorboduk aneb Ferrex a Porrex (Gorboduc, or Ferrex and Porrex), jehož autorem byli Thomas Sackville a Thomas Norton a který je obvykle prohlašován za první anglickou tragédii. Následujícího roku byla hra uvedena ve Whitehallu, za přítomnosti královny Alžběty. Námět z legendární anglické historie byl zpracován v pseudosenekovském slohu. Děj je rozdělen do pěti aktů a pojednává o řevnivosti mezi Ferrexem a Porrexem, když se jejich otec Gorboduk rozhodne rozdělit mezi ně své království. Nakonec jsou všecky hlavní postavy zabity a jejich osud má být ponaučením, jaké nebezpečí hrozí Anglii, ponechá-li se otázka následnictví otevřená. Dnes nám hra připadá slabá, původně však zanechala tak hluboký dojem, že do roku 1590
byla publikována pětkrát. Gorboduk vytvořil model tragédie na senekovském základě a jeho blankvers, jenž nahradil dosavadní rýmovaný verš, pronikavě ovlivnil další dramatiku. V Gray's Inn byla roku 1566 uvedena komedie Domněnky (Supposes), jejíž autorem je George Gascoigne. Tato úprava Ariostovy komedie I Suppositi vypráví příběh mladého šlechtice, který se v domě zámožného vdovce vydává za sluhu, aby získal srdce vdovcovy dcery.
Důsledkem jejího úspěchu bylo, že se do anglické komedie prosadila próza, a zároveň se nastolila móda italské zápletky i prostředí.

Vzdor humanistickému vlivu však po větší část šestnáctého století ovládaly anglické drama středověké postupy a konvence. Po celé zemi kočovali baviči všeho druhu a v městech a obcích se nadále pořádaly mumraje, uváděly fraškovité komedie a jiné druhy amatérské zábavy. Ve snaze získat široké publikum mísili profesionální herci prvky z populárních zábav s náměty převzatými z nejrůznějších zdrojů. Biblické příběhy se prolínaly s adaptacemi cizích románů a rytířskými historkami, klasické mýty s anglickými postavami historickými nebo fraškovitými. Celou tu populární tradici snad nejlépe shrnuje Žalostná tragédie namíchaná s příjemným veselím, podávající život Kambýsa, krále perského, od počátku jeho kralování až po jeho smrt a popravu, která byla jediným jeho dobrým skutkem, po tolika bezbožných skutcích a ukrutných vraždách, jím a skrze něho spáchaných, a nakonec jeho ohavnou smrt, jak mu ji určila spravedlnost Boží (A Lamentable Tragedy Mixed Full of Pleasant Mirth, Containing the Life of Cambises, King of Persia, from the beginning of his Kingdom, Unto his Death, His One Good Deed of Execution, after that Many Wicked Deeds and Tyrannous Murders, Committed by and Through Him, and Last of All, His Odious Death by God's Justice Appointed, asi 1561) Thomase Prestona (1537-1598). Ačkoli je hra lokalizována do Persie, mnohé její postavy jsou mytologické (Kupid a Venuše), alegorické (Hanba, Přičinlivost, Soud a Důkaz) nebo anglické (Hob, Lob a Marian-May-Be Good). Volně mísí komické s vážným, rozpíná se po značném časovém úseku a mění místo s matoucí rychlostí. Četné krvavé skutky, jako stětí, stahování kůže a vraždy, se všecky provádějí na jevišti. A na to všechno, podle verze publikované roku 1560, stačí osm herců, pokud se ujmou osmatřiceti rolí. Jako jedna z nejpopulárnějších her své doby odhaluje Kambýsés mnoho o vkusu publika, které umožnilo vznik veřejných divadel. Jeho rozmanitost také ilustruje poptávku po dramaticích, schopných sjednotit rozmanité prvky, z nichž se hry skládaly.

Na formování velkého anglického dramatu ze sklonku šestnáctého století se podílela řada sil. Jedna z nejdůležitějších byly náboženské a politické spory, které se v Anglii rozpoutaly, když se Jindřich VIII. roku 1533 rozešel s katolickou církví. I když Jindřichova motivace byla zřejmě více politická než náboženská, důsledkem jeho jednání bylo, že Anglie byla první velká země, která přijala protestantskou reformaci, započatou Lutherem roku
1517. Jindřichova politika nucené konverze vedla k hlubokému rozkolu v zemi; rozpuštěním klášterů (1536-1540) a rozdělením jejich bohatství mezi své stoupence obě strany od sebe ještě vzdálil. Předčasná smrt Jindřichova jediného syna Edwarda VI.
(vládl 1547-1553) přivedla na trůn nejstarší Jindřichovu dceru Marii, jako první anglickou královnu za 400 let. Marie se snažila vrátit Anglii ke katolicismu; během její vlády (jako Marie I.,
1553-1558) bylo popraveno přes tři sta osob za kacířství či vzpouru. Marie se také provdala za katolíka, Filipa II.
Španělského, který po její smrti pokládal za svou povinnost sesadit protestantskou Alžbětu I. (vládla 1558-1603) z trůnu.

Náboženskou nesnášenlivost ještě vystupňovalo, že Anglie konkurovala Španělsku v Novém světě a pomáhala Nizozemí při jeho pokusech svrhnout španělskou nadvládu.

V osmdesátých letech byla středem náboženských a politických intrik Marie, královna skotská. Marie (1542-1587) byla královnou Skotska od doby, kdy byla jeden týden stará, a krátce byla i královnou Francie jako manželka Františka II. (vládl 1559-1560).
Protestantské síly ji donutily vzdát se skotského trůnu a roku
1568 uprchla do Anglie. Řada Alžbětiných protivníků, včetně Filipa II., zastávala názor, že jakožto praneteř Jindřicha VIII. má katolická Marie Skotská oprávněný nárok na anglický trůn.

Nakonec se Marie zapletla do spiknutí, které mělo svrhnout Alžbětu, a roku 1587 byla popravena. Roku 1588 vyslal Filip II. do Anglie invazní jednotky. Přesvědčivé vítězství Alžbětiných námořních sil nad touto údajně neporazitelnou španělskou Armadou učinilo z Anglie námořní velmoc a přineslo anglickému protestantismu relativní bezpečí. Následný vzmach anglické národní sebedůvěry koncem šestnáctého století časově odpovídá pozoruhodnému růstu profesionálního divadla. Domácí a zahraniční problémy však porážkou Armady nekončily: válka se Španělskem se táhla až do roku 1604, prudké hospodářské změny vedly zvláště v Londýně k vážnému nedostatku potravin, mor stále představoval smrtelné nebezpečí a protestantské jistoty oslabovalo frakcionářství.

Za Alžbětiny vlády se zájem univerzit a škol přenesl od antického dramatu k dramatice založené na anglických dějinách či na moderní italské literatuře. Koncem šestnáctého století vliv škol, univerzit a právnických kolejí na profesionální divadlo slábl.

Sehrály však klíčovou roli tím, že seznamovaly studenty s účinnou dramatickou technikou. Když pak vzdělaní spisovatelé začali pracovat pro profesionální soubory, vstoupilo anglické drama do epochy velikosti.

Univerzitní duchové

V osmdesátých letech šestnáctého století se začaly všecky dramatické prameny slévat především proto, že pro veřejná jeviště začal psát Thomas Kyd a skupina vzdělaných mužů, obecně nazývaná "univerzitní duchové". Nejvýznamnější z těchto spisovatelů byli John Lyly z Oxfordu a Robert Greene a Christopher Marlowe z Cambridge.

Thomas Kyd (1558-1594) zůstává v paměti především jako autor Španělské tragédie (The Spanish Tragedy, asi 1587), nejpopulárnějšího dramatu šestnáctého století. Kyd vypráví svůj senzační příběh vraždy a pomsty tak, že všecky důležité události uvádí na jeviště. Děj se volně pohybuje v prostoru i čase a používá všech senekovských prostředků, jako jsou duchové, chór (jedné postavy), monology, důvěrníci a dělení do aktů. Přitom se Kydovi daří vystavět přehlednou zápletku s rychlým, jasným a poutavým dějem. Ačkoli Španělská tragédie nemá ani charakterizační ani myšlenkovou hloubku, v porovnání s předchozími dramaty představovala znatelný pokrok a založila také oblibu "tragédie pomsty", jejímž nejtrvalejším příkladem je Hamlet.

John Lyly (asi 1554-1606) psal především pro chlapecké společnosti, které bavily aristokratické publikum. Jeho nejpříznačnější díla jsou pastorální komedie, mísící klasickou mytologii s anglickými náměty. Jeho svět je pohádkový a trápení v něm mizí mávnutím kouzelné hůlky. S jedinou výjimkou napsal Lyly svoje hry pečlivě vyváženou, rafinovanou a poněkud vyumělkovanou prózou, kterou se také proslavil. Mezi jeho charakteristická díla patří Alexandr a Kampaspé (Campaspe, 1584), Endymion (Endimion, The Man in the Moon, asi 1588) a Proměny lásky (Love's Metamorphosis, asi 1590). Tato jemná pastorální díla založila tradici, na níž Shakespeare postavil Jak se vám líbí.

Robert Greene (1560-1592) psal rovněž pastorální a romantické komedie, ale pro soubory dospělých herců. Díla, která během své krátké kariéry vytvořil, jsou rozmanitější než Lylyho, protože vtěsnal do jediné hry mnoho různých prvků. Jeho hry Fráter Bacon a Fráter Bungay (Friar Bacon and Friar Bungay, asi 1589) a Jakub IV. (James IV, asi 1591) mísí příběhy lásky a pastorální dobrodružství s historickým materiálem. Greene je zvláště proslulý svými okouzlujícími a vynalézavými hrdinkami, které po putování v převlecích, vystaveny celé řadě pokušení, dojdou odměny a jejich největší tužby se naplní.

Christopher Marlowe (1564-1593) měl z celé této skupiny daleko největší vliv. Pro veřejná divadla napsal mimo jiné dvoudílného Tamerlána (Tamburlaine The Great, 1587-1588), Doktora Fausta (Doctor Faustus, asi 1588), Maltského Žida (The Jew of Malta, asi
1589) a Edwarda II. (asi 1592). Těžiště Marlowových her je v protagonistovi, kolem něhož se tvoří epizodický příběh, který má ilustrovat jeho složité motivace. Edward II. měl zvláštní význam pro vývoj kronikářské hry, protože v něm Marlowe předvedl, jak sestavit soudržný příběh z rozmanitých historických událostí jejich přeskupením, zestručněním a pozměněním, aby vytvářely dojem příčinných vztahů. Největší ohlas měl však jeho Doktor Faustus. Když byl Marlowe roku 1593 zabit, měl za sebou přibližně tolik dramat jako tehdy Shakespeare, mnozí kritici však soudí, že blankvers dokázal zvládnout lépe.

Univerzitní duchové překlenuli propast mezi vzdělaneckým a lidovým publikem. Jejich úspěšná směsice klasických i středověkých prostředků a podmanivých příběhů vybraných z nejrůznějších zdrojů ovládla jeviště v rané fázi Shakespearovy tvorby a vytvořila základy, na nichž stavěl Shakespeare a jeho současníci.

Shakespeare a jeho současníci

William Shakespeare (1564-1616) se často uvádí jako největší dramatik všech dob. Do londýnského divadelníoho života vstoupil někdy v letech 1585 až 1592 jako herec. Andrew Gurr si povšiml, že pokud Shakespeare hrál ve společnostech, které uváděly jeho hry, museli ho zaměstnávat Služebníci lorda Strange, lorda Pembroka a hraběte Sussexe, než se roku 1594 stal podílníkem Služebníků lorda Komořího. U nich zůstal po celý zbytek své kariéry; roku 1598 se stal spoluvlastníkem divadla Zeměkoule a roku 1608 druhého divadla U černých bratří. Shakespeare se tedy podílel na formování více stránek divadla než kterýkoli jiný spisovatel jeho doby.

Obvykle se má za to, že Shakespeare se obrátil k dramatické tvorbě někdy v letech 1589-1592, kdy vznikl První, druhý a třetí díl Jindřicha VI. (Henry VI), i když někteří badatelé soudí, že Dva kavalíři z Verony (The

Two Gentlemen of Verona) a Zkrocení zlé ženy (The Taming of the Shrew) jsou starší. Napsal velice populární tragédie Titus Andronicus a Richard III. a adaptoval římskou komedii v Komedii omylů (Comedy of Errors), než se stal jedním ze Služebníků lorda Komořího. V dalších deseti letech, kdy psal zhruba jednu komedii a jednu tragédii za sezónu, vytvořil některá svoje nejznámější díla, jako je Marná lásky snaha (Love's Labour's Lost) a Romeo a Julie (1594-1595), Sen noci svatojánské (A Midsummer Night's Dream) a Richard II. (1595-1596), Benátský kupec (The Merchant of Venice) a Král Jan (King John, 1596-1597), První a Druhý díl Jindřicha IV. (Henry IV, 1597-1598), Mnoho povyku pro nic (Much Ado About Nothing) a Jindřich V. (Henry V,
1598-1599), Jak se vám líbí (As You Like It) a Julius Caesar (1599-1600), Večer tříkrálový (Twelfth Night) a Hamlet (1600-1601), Veselé windsorské paničky (The Merry Wives of Windsor, 1600-1601) a Troilus a Kressida (Troilus and Cressida,
1601-1602), Konec vše napraví (All's Well That Ends Well) a Veta za vetu (Measure for Measure, 1602-1603). Ve zbývajících deseti letech jeho tvorby byla jeho produktivita nižší; psal pouze tragédie a tragikomedie, některé ve spolupráci s jinými autory.
Mezi hry tohoto období patří: Othello (1604-1605), Král Lear (King Lear) a Macbeth (1605-1606), jehož snad revidoval Thomas Middleton, Antonius a Kleopatra (Antony and Cleopatra,
1606-1607), Coriolanus a Timon athénský (Timon of Athens,
1607-1608), jehož snad napsal ve spolupráci s Thomasem Middletonem, Perikles (Pericles, 1608-1609), jehož spoluatorem je možná George Wilkins, Cymbelín (Cymbeline, 1609-1610), Zimní pohádka (The Winter's Tale, 1610-1611), Bouře (The Tempest,
1611-1612), Jindřich VIII. (Henry VIII) a Dva vznešení příbuzní (The Two Noble Kinsmen, 1612-1613); poslední dvě hry ve spolupráci s Johnem Fletcherem. Někteří badatelé soudí, že se podílel ještě na dalších hrách. Za jeho života vyšlo v kvartovém formátu šestnáct jeho her, jeho dílo však uchovalo především První folio (1623), soubor šestatřiceti her, jejž uspořádali jeho kolegové herci Henry Condell a John Heminges.
Je vyloučeno vyrovnat se se Shakespearem na malé ploše, vždyť žádné jiné dramatické dílo nebylo předmětem tak důkladného studia. Můžeme tu načrtnout jen pár charakteristik jeho dramaturgie.
Shakespeare si půjčoval příběhy z mnoha zdrojů (historie, mytologie, legenda, beletrie, drama), ale přepracovával je tak, že se staly výrazně jeho vlastními.
Charakteristické pro něho je, že situace a postavy jasně nastolí v úvodních scénách a že děj se z této expozice logicky vyvíjí.
Obvykle splétá dohromady několik zápletek; zprvu jsou na sobě dost nezávislé, ale postupně, jak se blíží rozuzlení, splývají, takže řešení jedné vede k řešení druhých; takovým způsobem dosahuje jednoty v rozmanitosti. Děj běžně trvá celé měsíce či roky a odehrává se na místech od sebe značně vzdálených. Toto široké plátno vyvolává pocit života probíhajícího za scénou.
Shakespearův početný dramatický personál se skládá z ucelených postav pohybujících se po škále od neschopných a směšných k velitelským a hrdinským, od mladých a nevinných ke starým a zkaženým. Navzdory obrovskému rozsahu svých postav vstupoval do nich Shakespeare s porozuměním a představoval je spíš jako živoucí jedince než pouhé scénické figury. Jeho pronikavý vhled do lidského chování zůstává stále platný.
Žádný dramatik nepoužíval jazyka tak účinně jako Shakespeare.
Jeho obrazný básnický dialog nejen vyvolává specifické emoce, nálady a ideje, ale vytváří síť složitých asociací a konotací, přesahujících bezprostřední dramatickou situaci.
Shakespeare byl daleko nejvnímavější, nejcitlivější a dramaticky nejúčinnější autor své doby. Vyzkoušel téměř všecky dobově populární dramatické žánry a látky a každé vtiskl nejpůsobivější výraz. Jeho dobová kritická pověst byla sice nižší než Jonsonova či Fletcherova, ale jeho sláva začala růst ve druhé polovině sedmnáctého století a vrcholu dosáhla ve století devatenáctém.
Za nejlepšího alžbětinského dramatika po Shakespearovi se obvykle považuje Ben Jonson (1572-1637). Jonson, který byl nějaký čas hercem, začal psát hry v polovině devadesátých let a několikrát byl vězněn za své příspěvky k žánru satirické komedie. Stal se uznávaným představitelem těch autorů, kteří vyznávali uvědomělý umělecký postoj, to jest, kteří psali podle soustavy principů či pravidel. Víc než kterýkoli jiný anglický dramatik věnoval Jonson pozornost klasickým předpisům, jimiž hodlal zkrotit výstřednosti domácích dramatiků, i když se sám od těchto antických postupů vzdaloval nebo je měnil. Jonson si získal přízeň Jakuba I. a jeho dvora, pro nějž napsal více masek než kterýkoli jiný dramatik.
Roku 1616 mu byl přiznán královský důchod, takže se stal prvním anglickým "básníkem laureátem". Když téhož roku publikoval pečlivě redigovaný soubor svých her, navrátil důstojnost dramatice, považované - podobně jako dnes televizní hry - za pouhou zábavu.
Z osmadvaceti Jonsonových her jsou nyní nejznámější komedie, zvláště Každý podle svého humoru (Every

Man In His Humour, 1598), Lišák Volpone (Volpone, or, The Fox, 1606), Alchymista (The Alchemist, 1610) a Bartolomějský jarmark (Bartholomew Fair,
1614). Jonsona především zajímalo přetváření lidského chování, takže se soustřeďoval na slabé stránky současných typů lidí.
Jonsonova komedie se často charakterizuje jako realistická či "nápravná", protože postavy jsou údajně založeny na přímém pozorování a jsou trestány za své nedostatky. Protože Jonson pro většinu svých postav nevzbuzuje sympatie, připadají jeho hry na rozdíl od Shakespearových drsně moralistické. Jonson zpopularizoval "komedii humorů". Lékařská teorie od antiky předpokládala, že existují čtyři tělní šťávy čili humory (krev, flegma, žlutá žluč a černá žluč) a že zdraví závisí na řádné rovnováze mezi nimi. V Jonsonově době se v humorech viděly určující činitele základních letor, takže jeho hry přičítají výstřednosti chování nerovnováze humorů. Na tomto schématu založil Jonson širokou škálu charakterových typů. Ostentativní uplatňování humorů sice po roce 1603 vymizelo, jako základ charakterizace se však udrželo až do počátku osmnáctého století.
Jonson také napsal dvě tragédie, Sejana (Sejanus, his Fall, 1603) a Catilinu (Catiline, 1611); obě patřily k nejuznávanějším dramatům století (ačkoli na divadle propadly).
Shakespeara a Jonsona obklopoval zástup méně slavných postav.
Mezi nejvýznamnější z nich patří Chapman, Marston, Dekker, Heywood, Middleton a Tourneur. George Chapman (asi 1560-1634) napsal v letech 1595-1613 jedenadvacet her, nejprve komedií v duchu Jonsonově, poté tragédií v marlowovském stylu. V takových hrách jako Májový den (May Day, asi 1600) a Sir Giles Goosecap (1603) mísil satirické a romantické prvky s "humorovou" psychologií a vytvářel morální komedie, méně kousavé, než je Jonsonova. Středem jeho nejslavnějších tragédií Bussy D'Ambois (asi 1604) a Pomsta za Bussyho D'Amboise (The Revenge of Bussy D'Ambois, asi 1610) jsou silní mužové činu, kteří jsou zjevně odsouzeni ke krachu.
Thomas Dekker (asi 1572-1632) napsal nejméně šedesát pět her, mnohé z nich ve spolupráci s jinými předními dramatiky své doby.
Jeho nejslavnější dílo Ševcovské posvícení (The Shoemaker's Holiday, asi 1599), příběh pilného řemeslníka, který se vypracoval na starostu Londýna, zobrazuje prostý svět tovaryšů a řemeslníků a zdůrazňuje jeho příjemnější stránky. Jako mnoho jiných Dekkerových her vypadá tato hra lépe na jevišti než na tištěné stránce.
John Marston (1576-1634) napsal v letech 1599-1608 dvanáct her, nebo na nich spolupracoval. Psal pro chlapecké soubory, což poněkud překvapuje, uvážíme-li jeho zaujetí lidskými nedostatky v komediích jako Bič na herce (Histriomastix, asi 1600), Co chcete (What You Will, asi 1601), i ve vážných dramatech, jako je Holandská kurtizána (The Dutch Courtesan, asi 1603-1605) a Nespokojenec (The Malcontent, 1605). Ve všech svých hrách tepe svět, v němž lidé nahradili křesťanské ctnosti svými vášněmi, ale dramaticky je nejúspěšnější v Nespokojenci, v němž nespokojenost ústřední postavy motivuje takové útoky účinněji než v jiných hrách. Marston je také pověstný svou vášnivou a originální obrazností, které ovlivnila mnohé jeho následovníky.
Thomas Heywood (asi 1574-1641) o sobě prohlašoval, že si omočil ve více než dvou stech dvaceti hrách. Zvláště se mu dařilo vzbuzovat pocity dojetí, ale zřídka dosáhl na tragédii. Dnes je vzpomínán jako autor Ženy zabité dobrotou (A Woman Killed with Kindness, 1603). Tato domácí, takřka měšťanská tragédie líčí příběh dobré ženy, kterou její manžel usvědčí z cizoložství s manželovým přítelem. Manžel, místo aby se na tomto páru pomstil, odloučí manželku od domova i dětí; ona pak lítostí nad svým přestupkem zemře a on si příliš pozdě uvědomí hodnotu křesťanského odpuštění.
Thomas Middleton (1580-1627) napsal sám nebo ve spolupráci s jinými nejméně dva tucty her a zpracoval v nich tak rozmanité spektrum nálad a námětů, že ho v tom překonal jenom Shakespeare.
Podobně jako Shakespeare dokázal vstoupit do všech postav i situací, ale na rozdíl od něho nevynikal silnými city ani novostí pohledu. Ve hrách jako Podzimní soudní zasedání (Michaelmas Term, 1604-1606), Jak doběhnout starého pána (A Trick to Catch the Old One, 1604-1607) a Cudné děvče z Cheapside (A Chaste Maid in Cheapside, 1611) vytváří živý obraz kapitalistického Londýna a prokazuje pozoruhodnou schopnost invence a slovního humoru.
V jeho pozdějším díle se častěji objevuje tragédie. S Williamem Rowleyem (asi 1585-po roce 1625) napsal Pitvoru (The Changeling, asi 1622) a Španělskou cikánku (The Spanish Gypsy, 1623); mezi jeho ostatní díla patří politická satira Šachová partie (A Game of Chess, 1624) a ponurá hra Ženy, pozor na ženy (Women, Beware Women, asi 1625). Ve svých vážných hrách má Middleton tendenci předvádět destrukci potenciálně velké postavy postupující zkažeností; tragický efekt je však otupen, protože postavy výrazně nepokročí směrem k sebepoznání. V posledních letech sílí mezi badateli přesvědčení, že Middleton je také autorem Tragédie mstitele (The Revenger's Tragedy, asi 1606), jednoho z nejtemnějších dramat celé této doby.

Tradičně je tato hra však připisována Cyrilu Tourneurovi (asi 1575-1626), jenž napsal téměř stejně temnou Atheistovu tragédii (The Atheist's Tragedy, tiskem 1611) a Šlechtice (The Nobleman, 1611-1612).

Hry Shakespearovy i jeho současníků jsou si po technické stránce v mnohém podobné. Téměř všechny začínají rozvíjet syžet v pokročilém stadiu vývoje fabule, postupují chronologicky a všechny důležité události zobrazují na jevišti. Ve většině her je základní kompoziční jednotkou krátká scéna. Protože byly psány pro neiluzionistické jeviště, nejsou tyto hry v podstatě lokalizované, i když místo děje je v dialogu specifikováno vždy, je-li důležité pro dramatický děj. Hlavním předmětem zájmu je rozvoj děje, během něhož se čas i místo často rychle mění. I ladění se může velmi často měnit od vážného ke komickému. Většina her je zčásti založena na víře v mravní řád, jenž nám dovoluje svobodně volit, zároveň jsme však za svou volbu odpovědni.

Postavy jsou stále ještě, i když méně než ve středověkém dramatu, předmětem zápasu dobra se zlem. Tento mravní tón se většinou nastoluje pomocí básnických obrazů, monologů a sentencí, i když autoři druhého řádu se uchylují k přímým prohlášením a morálním lekcím.

Jakubovští a karolínští dramatici

Kritika si už tradičně všímá subtilních změn, k nimž došlo anglickém dramatu v prvním desítiletí vlády Jakuba I., i když někteří soudí, že tyto změny nejsou tak zjevné, jak se kdysi zdálo. Cynismus a pochybnosti se nicméně odrážejí ve stále více hrách. Tragikomedie, s vyumělkovanými happy-endy v jinak seriozním dramatu, nabývaly na popularitě, a rozvíjely dojemnost či senzačnost jako náhražky vskutku tragických emocí. Napětí a vzrušení nabývalo vrchu nad myšlenkovou pronikavostí či komplexní charakterizací mnohem častěji než dříve. Současně však se zvyšovala technická dovednost. S expozicí si dramatici dokázali lépe poradit, děj vtěsnali do menšího počtu epizod, navršili komplikace až k překvapivému vrcholu a střídali ztišené scény s bouřlivými. Výsledkem je, že hry tohoto pozdějšího období jsou obratněji napsané než ty, které vznikly dříve, ale že se jim často nedostává myšlenkové hloubky. Mnohé z toho je znát na hrách Tourneurových i v pozdním spoluautorství Middletonově. Z četných dramatiků činných v letech 1610-1642 jsou nejvýznamnější Webster, Beaumont, Fletcher, Massinger, Shirley a Ford.

John Webster (asi 1580-1634) napsal asi čtrnáct her, některé ve spolupráci s Dekkerem, Middletonem, Rowleyem a jinými. Proslul především svou Bílou ďáblicí (The White Devil, 1609-1612) a Vévodkyní z Amalfi (The Duchess of Malfi, 1613/14), jakubovskými tragédiemi, které podle moderního hodnocení jsou nejblíže shakespearovským. Předmětem obdivu je jejich charakterizace a mocná dramatická poezie, nedostatkem je však nejasnost děje.

Websterovi protagonisté jsou obklopeni zkažeností, která je neodvratně zničí, ale sami se žádného nového pochopení nedoberou.

Websterovy hry postrádají ten pozitivní smysl, jímž se vyznačují Shakespearovy tragédie; dokáží vážné problémy nastolit, aniž je však osvětlí.

Francis Beaumont (asi 1548-1616) je dnes nejvíc znám svým Rytířem hořící paličky (The Knight of the Burning Pestle, asi 1607), burleskou středostavovského divadelního vkusu. Jeho jméno je však nerozlučně spjato s Johnem Fletcherem (1579-1625), protože soubor zhruba padesáti her, publikovaný v letech 1647 a 1679, jim připsal společné autorství. Ve skutečnosti spolupracovali jen na menším počtu těchto her, mimo jiné na Dívčině tragédii (The Maid's Tragedy), Philasterovi a na hře Králem být a nebýt (A King and No King), které vesměs vznikly v letech 1608-1613. Tato díla však významně určila ladění a techniku jakubovského dramatu.

Králem být a nebýt (1611) je drama v mnoha ohledech typické pro tendenci k senzačnosti: líčí, jak se bratr a sestra trápí incestní láskou, nakonec se však jejich morální problém vyřeší zjištěním, že si vůbec nejsou příbuzní.

Fletcher byl jedním z nejúspěšnějších dramatiků své doby a pravděpodobně nahradil Shakespeara jako hlavní dramatik Služebníků královových, v té době první divadelní společnosti v zemi. Uměl zpracovat každý motiv tak, aby byl dramaticky účinný, a jeho dialogy zvláště obdivovali aristokratičtí návštěvníci, kteří v nich viděli vzor, jak by sami měli hovořit.

Za Restaurace se Fletcherovy hry hrály častěji než hry Shakespearovy či Jonsonovy. Zvláště populární byly Opovržlivá dáma (The Scornful Lady, 1616), Nečekaná dobrodružství (The Chances, 1617), Španělský farář (The Spanish Curate, 1622), Žena na jeden měsíc (A Wife for a Month, 1624) a Vládni ženě a měj ženu

(Rule a Wife and Have a Wife, 1624), které se pravidelně hrály ještě v devatenáctém století.
Philip Massinger (1583-1640) často spolupracoval s Fletcherem a později revidoval mnoho jeho her; pak je těžké rozlišit jejich individuální vklad. Po roce 1625 se Massinger stal hlavním dramatikem Služebníků královových a napsal pro ně zcela či zčásti pětapadesát her. Z nich je daleko nejznámější Nový způsob jak platit staré dluhy (A New Way to Pay Old Debts, 1621/22), protože sir Gilese Overreach, jehož lotrovství mu nakonec přivodí šílenství a smrt, byla později oblíbená role významných herců.
James Shirley (1596-1666) vystřídal Massingera jako hlavní dramatik Služebníků královových. Napsal asi šestatřicet her a nejlépe je znám svými komediemi, jako je Hyde Park (1623) a Dáma milující zábavu (The Lady of Pleasure, tiskem 1635), která zobrazuje mravy a způsoby londýnské aristokratické společnosti. Shirley si nejvíce považoval svého Kardinála (The Cardinal,
1641), tragédie podobné Vévodkyni z Amalfi.
Hry Johna Forda (1586-asi 1639) se obvykle uvádějí jako příklady dekadence, charakteristické pro karolinské drama, poněvadž hra Škoda, že je děvka ('Tis Pity She's a Whore, 1629-1633) pojednává se zjevnou sympatií o lásce mezi bratrem a sestrou a končí destrukcí téměř všech postav. Jiné významné hry mezi sedmnácti, které se Fordovi přisuzují, jsou Milencova melancholie (The Lover's Melancholy, asi 1628) a Zlomené srdce (The Broken Heart, asi 1627-1631). Ve své době Ford sotva došel povšimnutí, ale dnes je obdivován pro svou schopnost osvětlit zlo tím, že je uvede do spojitosti s obyčejnými lidskými bytostmi.
To je jen něco málo z dramatiků činných v letech 1590-1642, v období, ve kterém podle odhadu Geralda Eadese Bentleye přes 250
autorů napsalo asi 2.000 dramat, i když většina her uvedených ve veřejných divadlech je dílem celkem asi padesát autorů. Je také třeba mít na paměti, že přesné autorství většiny her z tohoto období nelze ani určit. Autorská spolupráce byla běžná (každý akt byl často dílem jiného autora) a adaptace (často prováděné někým jiným než původním autorem) značně rozšířené. Jen zřídka proto můžeme stanovit vztah dochovaného textu k původnímu autorskému rukopisu.

Vládní regulace divadla

Rozvoj dramatické profese umožnil vznik veřejného divadla, které vyžadovalo stále nové texty. A stabilita divadla byla zase životně závislá na vládní regulaci. Když Alžběta I. nastoupila na trůn, musela se vyrovnat s problémem, jak zvládnout četné síly, které rozvracely Anglii. Během své vlády postupně svou moc natolik zkonsolidovala, že její nástupci, stuartovští králové (počínaje Jakubem I., synem Marie Skotské), mohli nějaký čas vládnout téměř jako absolutní monarchové. Divadlo bylo jedna z aktivit, které koruna dostala pod kontrolu, a protože dvůr byl vždycky profesionálním hercům nakloněn víc než orgány místní správy, byl rozmach divadla provázen tím, že ústřední vláda se postupně zmocnila veškeré kontroly nad profesionálními inscenacemi.
Když Alžběta roku 1558 nastoupila na trůn, mohl si hereckou trupu vydržovat každý šlechtic. Herec, který nebyl zaměstnán u nějakého šlechtice, platil za tuláka či zloděje a hrozily mu přísné tresty. Poněvadž trupy pod šlechtickou patronací mohly kočovat, když jich nebylo doma zapotřebí, nebyli herci příliš pečlivě kontrolováni, a tak se mnoho ilegálních souborů vykazovalo falešnou patronací anebo hrálo tendenční hry, které ještě zhoršovaly náboženské spory. Tento stav vedl Alžbětu k řadě opatření, aby z tohoto chaosu povstal řád. Roku 1559 zakázala inscenace nepovolených her, zakázala dramatiku na náboženské či politické náměty a místní úředníky učinila zodpovědnými za všecka představení v jejich oblasti.
Poněvadž tyto regulace nebyly zcela účinné, podnikla královna v sedmdesátých letech další kroky. Náboženské cykly byly nyní systematicky potlačovány a tento proces byl dovršen zákazem cyklu v Coventry roku 1581. Zároveň se herci dostávali pod pečlivějších dohled. Od roku 1572 odporovalo zákonu, aby si hereckou trupu vydržoval nebo jí dovoloval kočovat někdo, kdo byl méně než baronem. (Šlechtické tituly byly odstupňovány od nejnižšího k nejvyššímu: baron, vikomt, hrabě, markýz a vévoda. Šlechtičny měly stejná práva: herecké společnosti si mimo jiné vydržovaly vévodkyně ze Suffolku a hraběnka z Essexu.) Společnosti mohly též hrát divadlo, pokud měly licenci od dvou smírčích soudců, ale protože tato licence platila pouze v místech jejich pravomoci, museli si, kdykoli kočovali, obstarávat v každém městě nové povolení. Na druhé straně zákon výslovně vyvazoval herce s licencí ze statutu tuláků; obvinění, které se dotud proti nim často vznášelo. Obecným smyslem zákona bylo počet trup snížit, ale zároveň poskytnout pevnou právní záštitu povoleným společnostem. Autorita koruny se rozšířila ještě dál, když roku

1574 dostali první královský patent Služebníci lorda Leicestera, společnost vedená Jamesem Burbagem (1530-1597), která jako jedna z prvních postavila v Anglii divadlo. Tento patent také přenesl právo povolovat hry z orgánů místní správy na Mistra radovánek, úředníka, který od roku 1545 odpovídal za pořádání panovnických zábav a jenž podléhal lordu Komořímu, správci veškeré královské domácnosti. Rychlý růst počtu obyvatel Londýna a narůstající míra času, který v Londýně trávili patroni hereckých spiolečností, přiváděl do města více společností na delší dobu. To patrně vysvětluje rozmach výstavby divadel: v letech 1575-1577 bylo jich otevřeno pět. Na tento výrazný vzestup profesionální divadelní aktivity reagovali kritici divadla velmi energicky. První významný výpad přišel od Johna Northbrooka v jeho Traktátu proti kostkám, tanci, hrám a interludiím (A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, 1577). Po něm záhy následovala Škola zlořádu (The School of Abuse, 1579) někdejšího dramatika Stephena Gossona. Obě díla brojila nejdrsnějšími slovy proti divadlu jako nástroji, jehož užívá ďábel na podporu neřesti a aby odvrátil lidi od poctivé práce a jiných užitečných zájmů. Na útok odpověděl Thomas Lodge ve své Obraně poezie, hudby a jevištních her (A Defence of Poetry, Music, and Stage Plays, 1579) a zvláště sir Philip Sidney v Obraně poezie (The Defence of Poesy, asi 1580), která dokazovala, že literatura je nejúčinnějším nástrojem mravní výchovy a získávání lidí pro ctnostné jednání. Tato první proklamace klasicistického ideálu měla značný vliv na následující generaci spisovatelů, zejména na Bena Jonsona. Odpůrci sice nedokázali divadlo potlačit, ale formulovali stanoviska převažující na radnicích četných anglických měst, která se po řadu let proti divadelním souborům stavěla.
Spory kolem divadla vedly Alžbětinu vládu k tomu, aby kontrolu profesionálního divadla utužila. Mistr radovánek sir Edmund Tilney (sloužil v letech 1579-1610) dostal roku 1581 zvláštní pověření povolovat všechny hry (ne pouze pro Služebníky lorda Leicestera). Tuto pravomoc pak měl každý následující Mistr radovánek: sir George Buck, který úřadoval v letech 1610-1622 a měl také právo povolovat hry pro publikaci, a sir John Astley (1622-1623), který měl navíc ještě právo povolovat herecké společnosti. Poplatky za toto povolení byly tak vysoké, že tento úřad byl velmi lukrativní, zvláště za sira Henryho Herberta (1623-1642). Mnoho místních úředníků však soudilo, že koruna si tu uzurpuje právo, které by mělo patřit jim, protože oni jsou odpovědni za zdraví, chování a morálku ve své komunitě. Zvláště neoblomně prosazovala svou autoritu v této věci londýnská městská rada.
Koruna se roku 1583 pokusila o kompromis, když založila Služebníky královny, udělila jim monopol na divadelní představení v Londýně a dovolila právnickým kolejím, aby jejich představení využívaly. Tím se koruna připojila k pokusům města omezit počet profesionálních souborů v Londýně; toto řešení však skončilo úpadkem Služebníků královny po roce 1588. Roku 1594 nahradil monopol Služebníků královny další monopol, o nějž se dělili Služebníci lorda Komořího se Služebníky lorda Admirála, kteří hráli v předměstí Londýna.
Tyto nové společnosti byly poprvé vážně ohroženy roku 1597, kdy několik členů Služebníků lorda Admirála ilegálně vytvořilo třetí společnost v divadle Labuť. To vedlo k překvapivě ostré reakci královniny Tajné rady, která nařídila, že všecka divadla kolem Londýna musí být srovnána se zemí. Z důvoodů, které zůstávají nejasné, nebylo však tato nařízení splněno a následujícího roku
1598 bylo monopolní postavení společnosti Admirálovy a Komořího oficiálně uznáno.
Stuartovští panovníci, kteří vystřídali tudorovský rod roku 1603, pevně věřili v božské právo králů a prosazovali svou autoritu agresivněji, než by pokládala za moudré Alžběta. Za vlády Jakuba I. (v letech 1603-1625) směli působit v oblasti Londýna jen soubory disponující královským patentem, jenž jim udělil některý člen královské rodiny. Za Karla I. (vládl 1625-1649) zůstal patent udělený Služebníkům krále v platnosti a nový dostali roku
1631 Služebníci prince Karla, všechny ostatní společnosti však povoloval Mistr radovánek. Tento dvoupatentní systém byl obnoven za Restaurace.

Herecké soubory

Za vlády prvních tudorovských panovníků bylo v Anglii mnoho hereckých společností, je však o nich málo zpráv až do roku 1572, kdy se začala vyžadovat urozená patronace. Z let 1572-1642 známe názvy více než jednoho sta společností, které po Anglii kočovaly, i když mnoho jich mělo krátký život. Některé pouze kočovaly, jiné však, zvláště od konce osmdesátých let, byly domovem v Londýně a na zájezdy se vydávaly jen zřídka, anebo to byly výhonky londýnských společností, požívající "exemplifikace" (duplikátu licence), anebo šlo o ilegální společnosti, kočující s padělanou nebo už neplatnou licencí. Řada souborů také kočovala

po kontinentě, a právě z těchto kočovných anglických společností povstalo profesionální divadlo v Německu.
V tomto období existovaly profesionální divadelní společnosti dvou typů: společnosti dospělých, organizované na základě podílnického systému, a chlapecké soubory, vedené dospělým manažerem. Oba typy se od sedmdesátých let snažily zakotvit v Londýně, kde také nakonec byly nejlepší společnosti domovem.
Z četných společností dospělých, jak se v průběhu času formovaly, byli nejvýznamnější Služebníci královny, Služebníci lorda Admirála a Služebníci lorda Komořího. Z chlapeckých souborů měli největší ohlas Chlapci od svatého Pavla a Chlapci od Černých bratří.
Služebníci královny byli založeni roku 1583, kdy Mistr radovánek dostal příkaz vytvořit z nejlepších herců soubor, který by hrál pro královnu, a svěřit mu monopolní působení v městě Londýně. Se svými dvanácti podílníky to byla největší společnost v celé Anglii; byla také první, která zpopularizovala hry s velkým obsazením a která razila praxi rozdělení na dva soubory, z nichž druhý kočoval s kopií licence. Tato společnost povznesla úroveň anglického herectví, dokud úmrtí a spory mezi jejími členy nepřivodily po roce 1588 její úpadek.
Krach Služebníků královny vedl roku 1594 k utvoření dvou nejslavnějších společností celé této epochy: Služebníků lorda Admirála, vedených hercem Edwarda Alleynem a finančně jištěných významným divadelním podnikatelem Philipem Henslowem, a Služebníků lorda Komořího, družstevního podniku rodiny Burbageů a skupiny herců, včetně Williama Shakespeara. Podobně jako Služebníci královny i obě tyto společnosti vznikly ze členů již existujících souborů. Dalších dvacet let obě soupeřily o nadvládu na londýnském trhu a byly první, které získaly vlastní divadelní budovy. Po nástupu Jakuba I. na trůn roku 1603 byla společnost lorda Komořího přejmenována na Služebníky královy a tento titul si podržela až do uzavření divadel roku 1642. Ze Služebníků lorda Admirála se stali Služebníci prince Jindřicha (1604-1613) a poté Služebníci kurfiřta (králova zetě a pozdějšího českého krále), než se roku 1625 rozpadli.
Tyto společnosti byly jako tehdy všechny organizovány na základě podílnického systému, který znamenal, že finanční rizika i zisky se dělily mezi herce, kteří se stali spolumajiteli společnosti tím, že si v ní zakoupili podíly. Aby se herec stal podílníkem, musel dát dohromady značnou částku peněz a zavázat se společnosti na dobu nejméně tří let. Společnost odkupovala nebo prodávala podíly těch, kteří odešli. Ne všichni herci byli podílníky a ne všichni vlastnili rovné podíly. V londýnských společnostech mohlo být podílníků až dvanáct, v kočovných společnostech jich bylo maximálně šest. Podílníci tvořili samosprávné demokratické těleso, které vybíralo a uvádělo hry. Kromě hraní měl pravděpodobně každý podílník ve společnosti nějaké další odpovědnosti, jako například obchodní management, spisování her či dohled nad rekvizitami a kostýmy. Příjem herce-podílníka se těžko odhaduje, protože finanční praktiky se velmi lišily. Po odečtení všech výdajů (které tvořily odměnu autorovi, "námezdným hercům" a fond, ze kterého se pořizoval "fundus" kostýmů, rekvizit, dekorací a jiných materiálů) si podílníci dělili pokladní příjem. Roku 1635 uvedl jeden svědek před soudem, že herci-podílníci Služebníků králových vydělávají ročně 180 liber; herci sami však svůj příjem odhadovali na 50 liber. I to poslední číslo je však zhruba dvakrát vyšší, než byl v té době roční příjem učitele. Služebníci královi byli bezpochyby nejbohatší soubor, ale pokud hraní divadla nepřerušily vynucené přestávky, byly výdělky herců-podílníků velmi slušné ve všech společnostech.
Dospělí členové souboru, kteří nebyli podílníky, ale "námezdnými herci", pracovali na základě smlouvy, která jim slibovala týdenní mzdu pět až deset šilinků. Podle záznamů však často plně zaplaceno nedostali. Námezdní herci hráli vedlejší role a také pracovali jako nápovědové, garderobiéři, jevištní dělníci, hudebníci a vrátní. Pokud se jako herci osvědčili, nabídla se jim někdy příležitost koupit si podíly, a mnozí si na to vypůjčili peníze.
Do souboru dále patřili čtyři až šest chlapců jako učedníci zavedených dospělých herců. Učili se tři až dvanáct let. Někteří chlapci začínali už v deseti letech věku, jiní byli učedníky, ještě když jim přes dvacet. Chlapci hráli všechny ženské role; starší ženy, zvláště komické, snad hráli muži. Učedníci žili u svých mistrů, kteří je cvičili, živili i šatili. Mistři dostávali od společnosti za práci, kterou chlapci odvedli, honorář.
Z některých učedníků se stali dospělí herci, ale mnozí jiní, když dospěli, nastoupili jiná zaměstnání.
Každá společnost měla vlastní pracovní řád a systém pokut za jeho porušení. Roku 1614 se Služebníci lady Alžběty dohodli na tomto seznamu pokut: za pozdní příchod na zkoušku jeden šilink (dvanáct pencí), za pozdní příchod na představení tři šilinky, deset šilinků za opilost během představení, jedna libra (dvacet šilinků) za promeškání představení a čtyřicet liber (více nž celoroční příjem mnoha herců) za nošení kostýmu mimo divadlo či za zcizení majetku souboru.
Všechny společnosti, s několika málo výjimkami, kočovaly, poněvadž ani v Londýně nebylo pro všechny dost publika. Kočování jim však přinášelo četné problémy. Ve starších dobách se povolení udílelo na základě předváděcího představení před městskou radou a některá města na této praxi trvala po celé toto období. Byla-li hra schválena, dostali herci za představení honorář, jakož i povolení sehrát ve městě další

představení. Byla-li odmítnuta, mohli herci dostat peníze, aby táhli dál, nebo taky mohli skončit ve vězení. Jestliže město na předváděcím představení netrvalo a přijalo licenci, kterou souboru udělil Mistr radovánek, neznamenalo to ještě, že soubor tu smí divadlo hrát. Jediným městem se stálým divadlem byl Bristol (první, asi v letech
1605-1625, bylo divadlo na Wine Street, které patřilo Nicholasu Woolfovi, a další stálo později na Redcliffe Hill - účelová budova, kterou postavil Richard Barker), takže souboru mohlo být vystoupení odepřeno s odůvodněním, že ve městě není žádné vhodné místo. Povolení bylo možno odepřít také z obavy před rozšířením morové nákazy, občanských nepokojů či z řady jiných důvodů. Pokud soubory povolení hrát dostaly, musely se přizpůsobit nejrozmanitějším podmínkám, tržišti počínaje a síněmi v panských sídlech konče.
Těch několik společností, které byly domovem v Londýně, nemuselo kočovat tak často a mohlo se těšit ze štědré královské podpory.
Počet takových společností stoupl z jedné roku 1583 na dvě roku
1594, na tři roku 1602, dosáhl vrcholu šesti v roce 1611 a pak poklesl na čtyři až pět. Alžběta zhlédla v průměru pět profesionálních inscenací ročně a za každou zaplatila honorář přibližně deseti liber. Stuartovští panovníci sice platili zhruba stejně, ale představení viděli více: Jakub I. viděl v průměru sedmnáct a Karel I. průměrně pětadvacet představení ročně. Kromě toho byli Stuartovci patrony všech londýnských společností. Podílníci v královských společnostech dostávali roční mzdu a přídavky na stravu, osvětlení a otop. Čas od času poskytovali patroni hereckým společnostem další částky na nákup nových kostýmů nebo na překlenutí doby, kdy nemohli pro veřejné publikum hrát. Na oplátku byli herci povoláváni k výpomoci s dvorskými maskami nebo k účinkování při zvláštních státních příležitostech.
Dvorská představení se konala večer, a tak jen zřídka kolidovala s představeními ve veřejných divadlech. A poněvadž hry dávané u dvora byly obvykle tytéž, jaké se hrály pro obecné publikum, nemuseli se herci zatěžovat zvláštní přípravou.
Chlapecké soubory účinkovaly až do roku 1610 u dvora skorem stejně často jako společnosti dospělých. Původně se tyto soubory utvářely při kůrových školách, kde se chlapcům dostávalo dobrého vzdělání a kde účinkovali ve hrách, aby se naučili výřečnosti a veřejnému vystupování. Zvláště populární byly u dvora v šedesátých a sedmdesátých letech šestnáctého století a někteří sbormistři začali využívat jejich talentu tím, že uváděli hry, za které vybírali vstupné. Od počátku sedmáctého století byly tyto společnosti plně profesionální, avšak chlapci neměli postavení podílníků, nýbrž učedníků. První se proslavili Děti od Pavla, aneb Pavelští chlapci. Tato společnost konala veřejná představení ve vlastním svatopavelském divadle v letech 1575-1590 a znovu pak v letech 1599-1606. Nejlépe byli známi svými občanskými komediemi, které psal Middleton, Chapman, Beaumont a jiní přední autoři té doby.
Nejznámější z chlapeckých společností však byli Chlapci od Černých bratří, nazývaní také Dětmi (královniny) kaple. Tento soubor byl trvalým domovem v prvním divadle U černých bratří už roku 1576 a provozoval druhé divadlo U černých bratří v letech
1600-1608. Ve zvláštní oblibě měla tuto společnost královna Anna, která ji jmenovala Dětmi královniných radovánek roku 1604 a udělila jí privilegium,, že její hry nepodléhají schválení Mistra radovánek. Psala pro ni řada nejvýznamnějších autorů své doby, včetně Bena Jonsona. Byli pověstní svými "nactiutrhačnými" komediemi, které nešetřily nikoho, roku 1608 však dvě z nich popudily krále tak, že nařídil, aby byl soubor rozpuštěn. Roku
1609 sice dostali svolení, aby se zreorganizovali, museli se však vystěhovat z města do divadla U bílých bratří, kde hráli až do roku 1613. Jejich jména a licence užívaly kočovné společnosti nejméně do roku 1635. Byla to poslední významná chlapecká společnost. (Karlovská mladá společnost a Beestonovi chlapci z pozdějších desítiletí byly soubory mladých mužů.) Společnosti potřebovaly široký repertoár, aby mohly denně měnit program a stále tak lákat publikum. Spisovatel, či skupina spisovatelů, kteří chtěli svou hru prodat, byli požádáni, aby ji nebo její část přečetli podílníkům. Koupenou a uvedenou hru si herci ponechávali tak dlouho, dokud přitahovala publikum a když zájem opadl, mohla být adaptována. Poptávka po nových kusech vedla společnosti k uzavírání svazků se spolehlivými autory, z nichž někteří pracovali na smlouvu. Zhruba až do roku 1603 byl průměrný honorář za hru šest liber, kolem roku 1613 cena stoupla na deset či dvanáct liber. Kromě honoráře autor někdy dostával celou tržbu (po odečtení nákladů souboru) z první reprízy; to byly počátky benefičního systému, který měl v anglickém divadle značnou důležitost zvláště v následujícím století. Ve třicátých letech dostával přinejmenším jeden autor (a možná další) týdenní plat, kromě výnosu z jednoho benefičního představení každé hry, kterou společnosti dodal. Spisovatelé dostávali také zaplaceno za revize starých her, za připsání nových scén, prologů a epilogů.
Jakmile byl autorovi vyplacen honorář, stala se hra majetkem společnosti; pokud byl spisovatel zároveň podílníkem souboru, mohl si snad jakousi kontrolu podržet. Protože však neexistovala žádná autorská

ochrana, divadelní společnosti neměly žádné nástroje, jak si výlučná práva na uvádění zajistit - kromě ostražitosti, aby texty nepadly do cizích rukou. Populárnější hry často ukořistili tiskaři, a herecké společnosti někdy ve finanční tísni publikační práva prodaly. Dramatici, kteří neměli trvalou smlouvu s hereckou společností, často prodali své hry tiskařům, když inkasovali honorář od herců; praxe sice možná neetická, nikoli však protizákonná. Když se společnost likvidovala, věnovali podílníci obzvláštní pozornost rozdělení zásoby her.
Podle zákona musela být každá hra před provedením předložena Mistru radovánek se žádostí o povolení. Hlavním výsledkem bylo, že zmizely pasáže pokládané za napadnutelné z morálních, náboženských či politických důvodů; ukazuje se však, že ti, kdo pro tento úřad pracovali, smýšleli v takových věcech poměrně liberálně. Povolený text soubor uchovával jako oficiální exemplář hry. Herci dostávali jen své "role", to jest výpis svých replik s několika slovy narážek.
Od zakoupení hry do jejího prvního uvedení uplynuly v průměru pouhé tři týdny. V tomto časovém intervalu musela být hra povolena i rozepsána do rolí, a tak zkoušek nemohlo být mnoho.
Dramatik však zpravidla znal soubor, pro nějž psal, a mohl hru přizpůsobit rozsahu souboru i dovednostem jednotlivých herců.
Nápověda (někdy také nazývaný "opatrovníkem knihy") odpovídal za rozpis hereckých "rolí", za vyvěšení "placky" (přehledu scén a seznamu herců, jak vystupují v jednotlivých scénách), za sestavení seznamu nezbytných rekvizit, dekorací, kostýmů a hudby a konečně za hladký průběh představení.
Známe jména více než jednoho tisíce herců v tomto období, ale obsazení máme jen u 43 her (a to nemusely být původní inscenace).
Trvalé proslulosti dosáhlo jen málo herců. Richard Tarleton (?-1588) a Robert Wilson (?-1600) patřili ke Služebníkům královny. Byli to vynikající komediální herci, psali také hry a měli množství příznivců. První velký tragický herec byl Edward Alleyn (1566-1626), který vytvořil Marlowova Fausta a Tamerlána a Kydova Hieronima. Herectví zanechal roku 1597, ale vrátil se na jeviště, když se Služebníci lorda Admirála roku 1600 přestěhovali do Štěstěny. Herectví nechal definitivně roku 1604, působil však dál jako divadelní manažer společně se svým tchánem Philipem Henslowem.
Služebníci lorda Komořího (později královi) získali trvalejší slávu, protože jedním z jejich herců byl William Shakespeare.
Protagonistou souboru byl Richard Burbage (asi 1567-1619), který vytvořil takové role jako Richarda III., Hamleta, Leara a Othella a byl obecně uznáván jako největší herec své doby. Dalšími členy souboru byli mimo jiné William Kempe (? -asi 1603), známý svou hrubozrnnou komikou i tanečním uměním; John Heminges (1556-1630), manažerský duch; Robert Armin (asi 1568-1615), slavný klaun; John Lowin (asi 1576-asi 1659), proslulý jako Falstaff a Jindřich VIII. a principál společnosti poté, co Heminges odešel na odpočinek; Joseph Taylor (asi 1585-1652), který nahradil Burbage po jeho smrti a podílel se na správě společnosti; a Nathan Field (1587-1620), kterého podle úsudku mnohých překonal jenom Burbage.
Další člen této společnosti, Christopher Beeston (asi 1580-1639) se za Stuartovců stal jedním z nejúspěšnějších divadelních manažerů.
Herecký styl alžbětinské doby lze jen odhadovat. Někteří badatelé zdůrazňují, že obsazování herců do několika rolí, fakt, že ženské role hráli muži, nerealistický ráz textů, konvenční scénické pozadí, velký repertoár, který by detailní charakterizaci činil obtížnou, i omezený čas zkoušek dělaly herecký styl "formálním".
Jiní jsou zastánci relativně realistického stylu, argumentujíce Shakespearovými "radami hercům" v Hamletovi, dobovými odkazy na přesvědčivou charakterizaci u takových herců, jako byl Burbage, důrazem na současný život a mravy v mnoha komediích, pravdivostí lidské psychologie zobrazené ve vážných dramatech a blízkostí diváků hercům při představení. Podle dobových zpráv dokázalo mnoho herců pohnout publikem silou a "pravdivostí" svého herectví, ale to ještě říká málo o přijatelných konvencích, protože to, co se pokládá za "pravdivé herectví", se v jednotlivých epochách od sebe výrazně liší. Nanejvýš lze prohlásit, že ti lepší herci dobře naplňovali dobové představy umělecké kvality.

Veřejná divadla

Kolem roku 1560 existovala dvojí dobře zavedená inscenační tradice: exteriérová a interiérová. Náboženské cykly, pouliční podívané, turnaje i morality se odehrávaly v exteriéru a společnosti podřízené urozeným

rodům na svých zájezdech také často hrávaly pod širým nebem. Na druhé straně mumraje, kuklení, interludia a zvláštní povyražení se běžně odehrávaly v interiéru a kočující herci často vystupovali v radničních síních, v panských sídlech nebo v hospodách. Alžbětinské soubory mohly tedy při stavbě stálých divadel vycházet z mnoha precedentů.
V Londýně existovaly dva typy stálých divadel. Jeden představovala otevřená stavba určená širokému publiku, druhý stavba zastřešená a zaměřená na publikum aristokratičtější. Je zvykem nazývat stavby prvního typu "veřejnými" a druhého typu "soukromými". Oba typy byly už v polovině sedmdesátých let šestnáctého století v provozu.
V letech 1567-1623 bylo poblíž Londýna postaveno třináct veřejných divadel. Jsou to: Červený lev (The Red Lion, 1567-?), Divadlo (The Theatre, 1576-1597), divadlo na Newingtonských terčích (Newington Butts, asi 1576-1594), Mezivalí (The Curtain, asi 1577-asi 1627), Růže (The Rose, 1587-asi 1606, přestavěná roku 1592), Labuť (The Swan, asi 1595-asi 1637), Kančí hlava (Boar's Head, 1597-asi 1616), Zeměkoule (The Globe, 1599-1613), Štěstěna (The Fortune,1600-1621), Červený býk (The Red Bull, 1605-1663, přestavba 1625), druhá Zeměkoule (1614-1644), Naděje (The Hope, 1614-1656) a druhá Štěstěna (1623-1662).
Červený lev byl postaven asi míli východně od města Londýna.
Z historických dokumentů publikovaných roku 1983 vyplývá, že pro sedící publikum byla vybudována "lešení" a že jeviště bylo 1,5 metru nad zemí, 12 metrů široké a 9 metrů hluboké. K jevišti byla přpojena 9 metrů vysoká "vížka". Mimo tyto základní informace však o budově víme jen málo. Je možné si jen domýšlet jeho tvar a rozměry, nebo jak spolu souvisely lešení, jeviště a vížka, či nakolik stálá měla tato stavba být. Je to však první známé divadlo postavené v Anglii Johnem Braynem, který byl švagrem Jamese Burbage, muže, jenž roku 1572 zřejmě stál v čele Leicesterovy společnosti. Nevíme, co se s Červeným lvem stalo, ale roku 1576 postavil Burbage s Braynovou finanční pomocí mnohem slavnější budou s názvem Divadlo.
Divadlo stálo na pronajatém pozemku v populární rekreační oblasti Shoreditchi, hned za severovýchodními hranicemi města. Byla to velká mnohoúhelníková budova se třemi zastřešenými galeriemi pro publikum, obklopujícími nekrytý dvůr. Do tohoto dvora bylo pravděpodobně vysunuto vyvýšené jeviště, přiléhající k jedné ze zdí. Obecenstvo stojící ve dvoře obklopovalo pódium ze tří stran, obecenstvu na galeriích se nabízel pohled na jeviště buď také ze tří, anebo ze čtyř stran. Toto Divadlo bylo také dlouho pokládáno za model pro následující budovy, zejména proto, že když roku 1597 vypršela Burbageovi nájemní smlouva na pozemek (a téhož roku zemřel), jeho synové starou stavbu rozebrali a dříví použili na stavbu Zeměkoule. Nemáme zdání, do jaké míry byl návrh Divadla ovlivněn Červeným lvem, ani jak by dopadlo srovnání s divadlem na Newigtonských terčích, které podle nedávného tvrzení Williama Ingrama bylo taky postaveno roku 1576 (asi jednu míli jižně od města), ani jestli Mezivalí (postavené poblíž Divadla) znamenalo pokrok. Avšak inspirace návrhů těchto nezastřešených veřejných divadel se obvykle sleduje ke dvěma zdrojům: k hospodským dvorům a k arénám.
Je jisté, že mnoho souborů vystupovalo po hospodách jak předtím, tak poté, co byla postavena stálá divadla, a že nejméně šesti hospod v Londýně se jako divadel používalo. Běžná rekonstrukce divadla v hospodském dvoře ignoruje nepravidelný tvar většiny takových prostorů a ukazuje pódiové jeviště přistavené k jedné straně dvora - s tím, že hospodské pavlače nabízejí sezení ve vyšších patrech a dvůr sám že slouží jako místo k stání. Trvalá divadelní stavba se pak prohlašuje za formalizaci tohoto uspořádání. Někteří badatelé však široké divadelní využití těchto dvorů zpochybnili, argumentujíce tím, že soubory běžně hrály uvnitř, poněvadž jinak by byl normální provz hospody vážně narušen. Poukazují na to, že známá divadla odvozená z hospodských dvorů, Kančí hlava a Červený býk, byla postavena dlouho poté, co byla zřízena veřejná divadla, a mohla existovat jen proto, že nemusela fungovat jako hospody. Hospodský dvůr nicméně předchůdcem stálé divadelní budovy být mohl.
Jako prototypy nezastřešených divadelních staveb jsou také uváděny arény pro býčí či medvědí zápasy, pro šermířské či zápasnické hry. Někteří badatelé soudí, že divadla vznikla prostě tak, že se do arény postavilo odstranitelné pódiové jeviště.
Staré mapy Londýna však ukazují arény, které vypadají spíše jako ohrady. Než bylo postaveno Divadlo, není na nich znát několik pořadí galerií, takže je toto ovlivnění nejisté.
Jiným možným pramenem, méně často uváděným, jsou ilustrace publikované ve vydáních Terentiových her. Na některých jsou exteriérové kruhové stavby opatřené galeriemi a označené jako "Theatrum". Třeba se právě tím vysvětluje, proč Burbage pojmenoval svou stavbu z roku 1576 "The Theatre" - pojem, jehož se tenkrát běžně nepoužívalo. Protože herci byli ve službách šlechticů a znali se s četnými vzdělanci, je možné, že ti je na tyto ilustrace upozornili a doporučili je jako vzory hracího prostoru. Bohužel to však dokázat nelze.

O jevišti se soudí, že je odvozeno ze zdrojů tak rozdílných, jako je výpravný vůz, pevné jeviště náboženských her, pódiové jeviště kočovných herců a jeviště univerzitních aul. Fasáda postavená v pozadí hlavního prostoru byla porovnávána s jevištěm nizozemských řečnických komor, s triumfálním obloukem městských slavností a s "paravánovou stěnou" v síních panských sídel, kde herci určitě vystupovali. Co však všechny tyto prvky spojovalo v londýnskými divadelními stavbami, zůstává nejasné. A tak jsou možné vlivy, které utvářely veřejná divadla, početné, ale dokázat přímé spojitosti je obtížné.
Po Mezivalí následovala desetiletá přestávka, než bylo postaveno divadlo Růže. Vybudoval je divadelní podnikatel Philip Henslowe, jehož pečlivé záznamy o finančních transakcích jsou základním zdrojem informací o provozu těchto divadel. Růže stála jižně od města, hned za řekou, a jako první domov Služebníků lorda Admirála byla jedním z nejúspěšnějších divadel své doby. V letech 1988-1989 objevili archeologové základy této budovy a jejich vykopávky jsou zdrojem některých mimořádně cenných informací.
Růže měla původně tvar dvanáctistranného mnohoúhelníku s vnějším průměrem přibližně 22, 5 metrů. Na těchto základech stály galerie, které byly necelé 4 metry hluboké, a vnitřní průměr dvora, v němž během představení asi jedna třetina publika stála, byl zhruba 15 metrů. Tento dvůr se směrem k jevišti svažoval a byl opatřen povrchem ze škváry a ořechových skořápek. Jeviště vybíhalo do dvora do hloubky zhruba pěti metrů. (Vzadu, kde protínalo galerie, bylo široké 11, 2 metru, a zužovalo se na předních 8,1 metru.) Roku 1592 byla budova rozšířena na čtrnáctiúhelník, hloubka jeviště vybíhajícího do dvora byla zvětšena na 5,5 metrů a dvůr se už nesvažoval. V té době bylo asi také jeviště zastřešeno, protože o tři roky později tam Henslowe nechal instalovat spouštěcí mechanismy. Základy ovšem neskýtají žádné informace o výšce těchto staveb, takže je třeba se obrátit k jiným zdrojům informací.
Divadlo Labuť bylo postaveno západně od Růže roku 1585. Má zvláštní význam, protože je zachyceno na náčrtu (často nazývaném de Wittovou kresbou), který jediný ze současných kreseb zachycuje interiér jednoho z těchto plenérových divadel. Zkreslené měřítko však omezuje možnost odhadu rozměrů budovy, dvora i samotného jeviště. Přesto je kresba jediným dochovaným zobrazením fasády "šatny": ukazuje ji se dvěma dveřmi v pozadí scény a s balkónem nad nimi. Dopis připojený k této kresbě chválil výzdobu Labutě, o té však je na kresbě málo známek. Více však badatele trápilo, že to, co je na kresbě zobrazeno, se nezdá stačit na inscenování her tohoto období. Z 1.056 inscenovaných her v tomto období (které doložil Alfred Harbage) se dochovalo 500. Občas se v nich vyskytují scénické poznámky, a když vezmeme v úvahu jen jedinou z nich, Middletonovo Cudné děvče z Cheapside (která se hrála v Labuti někdy v letech 1611-1613), zjistíme, že si vyžaduje "krám", který se "objeví", "postel", která je "vystrčena na jeviště, a v ní Allwitova žena" a "smutnou píseň v hudební místnosti".
O hudební místnosti se nyní obvykle soudí, že to byla jedna část šatnového balkónu, jejíž ostatní části zabíraly "panské místnosti", nejdražší sedadla v celém domě. Tady však vzniká jiný problém. Jistý počet her podle všeho vyžaduje hrát některé scény u oken, na balkónech, na hradbách a na jiných vyvýšených místech, z nichž tzv. balkonová scéna v Romeovi a Julii je nejznámější příklad. Není jasné, jak by se v tomto prostoru takové scény mohly hrát. Mnozí současní historikové argumentují tím, že takové scény nejsou časté, že netrvají dlouho a obvykle se na nich podílí málo postav, takže po dobu takové scény mohli herci použít hudební místnosti. V dřívějších desítiletích historikové (zvláště J. C. Adams) nabízeli mnohem komplexnější řešení.
Obojí dveře, které jsou na kresbě Labutě, jsou dost široké na to, aby se jimi v Middletonově hře dala vystrčit postel. Ale zřejmě se tu nevyskytuje žádné zařízení pro "krám", který se má "objevit", ačkoli si takové "objevy" vyžaduje celá řada her.
Jedna možnost, kterou nabídl Richard Southern, je taková, že v šatně Labutě byl centrální otvor, že však byl zakrytý závěsem visícím z balkónu, když de Witt pořizoval svůj náčrt. Tento centrální otvor mohl sloužit jako potřebný úkrytový prostor, ačkoli každá postava tam odhalená by musela rychle přejít na hlavní jeviště, aby ji mohli vidět všichni diváci. To je řešení běžné na kontinentálním "terentiovském jevišti" (viz kap. 5) a na španělském corralovém jevišti. Odkazy na opony a závěsy jsou tak četné, že svědčí ve prospěch takového řešení, a centrální úkrytový prostor by také nabídl třetí možnost vstupu na jeviště, která podle všeho v interiérových divadlech byla. Jiná možnost, kterou předložil C. Walter Hodges, spočívá v tom, že v majetku hereckých společností byl "pavilon", který mohl být podle potřeby instalován před šatnou. Výhodou takového řešení je, že pavilon je otevřený ze tří stran, takže obecenstvo do něj vidí. V některých hrách jsou zmínky o pavilonech, nevyplývá z nich však, že se jich takto používalo. Třetí možností, kterou předložil Richard Hosley, je, že úkryt mohl být za některými ze dvou dveří, takže takové prostory mohly být dva. Všechny tři tyto teorie, jakož i další, jsou možné; žádná však není zcela přesvědčivá.
Když byla nedaleko Růže otevřena Zeměkoule, zadali Henslowe s Alleynem stavbu divadla Štěstěna za severním okrajem města pro Služebníky lorda Admirála. Před nedávnými archeologickými objevy byla

stavební smlouva na divadlo Štěstěna základním zdrojem informací o těchto divadlech. Z této smlouvy se dovídáme, že Štěstěna byla postavena ze dřeva, že vnější strana jejího čvercového obvodu byla zdéli 80 stop (zhruba 25 metrů), její zastřešené galerie byly třípodlažní a obklopovaly čtvercový dvůr, jehož strany měly po 55 stopách (zhruba 17 metrů). Smlouva uvádí výšku jednotlivých galerií: 12 stop (3,66 metru) pro prvou, 11
stop (3,35 metru) pro druhou a 9 stop (2,75 pro třetí). Uvádí také, že první galerie má být 12,5 stop hluboká (3,80 metru) - asi tak, jak odpovídá nálezům v Růži. Kdesi na těchto galeriích byly "panské pokoje" a "dvoupencové místnosti" (v jiných dokumentech jsou zmínky o "klidném stání"); kde však přesně byly, není známo. Jeviště bylo 43 stopy široké, což ponechávalo necelé dva metry mezi ním a galeriemi po každé straně, a zasahovalo až do poloviny sedmnáctimetrového dvora. Smlouva zajišťovala jeviště a šatnu jako "součást rámu" ("within the frame") a badatelé nedávno vedli diskusi o tom, co přesně to má znamenat. Obecně se má za to, že šatna zabírala galerie za jevištěm; to by pak jeviště bylo asi 8.5 metru hluboké, což by odpovídalo jevištím Červeného lva (o šíři zhruba dvanácti a hloubce dobrých devíti metrů) a Kančí hlavy (širokého zhruba dvanáct a hlubokého ncelých sedm metrů). Ale všechna tato jeviště jsou podstatně větší než obrysy jeviště objeveného v Růži. Toto hledisko je důležité, poněvadž hloubka jeviště výrazně ovlivňuje inscenační způsob, dochované důkazy však neumožňují dospět k jednoznačnému závěru.
Když Štěstěnu roku 1621 zničil oheň, byla okamžitě nahrazena novou budovou, ta však byla podle všeho kulatá a postavená z kamene.
Ještě stručnější smlouva se dochovala ke stavbě Naděje z roku
1614. Budova byla určena k střídavému provozování her a zvířecích zápasů. Smlouva zavazuje stavitele ke zbudování divadla po vzoru Labutě, až na to, že střecha chránící jeviště (zde nazývaná "nebesy", ve smlouvě na Štěstěnu však "křídlem") nemá spočívat na sloupech. Jak jeviště, tak šatna měly být pro potřeby medvědích zápasů odstranitelné, a tak musela být střecha samonosná.
(Skutečnost, že šatna byla odstranitelná, naznačuje, že nebyla vestavěna do galerií.) Svědectví z jiných zdrojů vypovídají, že podhled nebes byl snad pomalován znameními zvěrokruhu nebo jiným znázorněním nebes, slunce a měsíce. Některé hry zmiňují létání a zvukové efekty jako hrom, zvonění na poplach a kanonádu, což zřejmě vyžadovalo nějaké stroje v prostoru pod střechou. Nevíme, jestli nebesa Naděje mohla takové zařízení unést.
Prostoru za scénou věnovali historikové poměrně málo pozornosti, takže poznatků o šatně, nábytku, rekvizitách apod. není mnoho.
Některé soubory vlastnily přilehlé budovy, jichž možná pro takové věci používaly. Po vyhoření Zeměkoule roku 1613 nebyla o dalších takových ztrátách řeč, když však roku 1621 vyhořela Štěstěna, soubor byl prý ztrátou svých kostýmů a textů podlomen. Vcelku se o prostorech, kde se inscenace připravovaly a udržovaly, ví málo.
Majiteli těchto divadel byli "domácí páni" (householders), kteří měli svoje podíly na budově. Většinou to byli podnikatelé jako Philip Henslowe, domácí pán Růže, Štěstěny a Naděje, nebo Francis Langley, domácí pán Labutě a Kančí hlavy. Jiní však byli herci jako James Burbage, Edward Alleyn, Richard Burbage a William Shakespeare. Domácí páni nesli výdaje na údržbu budovy a pronajímali ji profesionálním hereckým společnostem, amatérským hercům, šermířům, akrobatům a různým jiným bavičům. Smlouvy, které s nimi uzavírali, byly různé, obvykle však brali domácí páni polovinu příjmu z galerií. Snad také vybírali poplatek za prodej potravin, nápojů a jiných věcí ve své budově.
Největší pozornosti se vždycky těšila první Zeměkoule, protože byla spjata se Shakespearem, který byl majitelem jedné její osminy a jehož některé nejvýznamnější hry tu byly provedeny.
Historické mapy Londýna skýtají skrovný a často sporný obraz jejího zevnějšku, a mimo něj mají badatelé jen málo přímých důkazů, o něž se mohou opřít. Služebníci lorda komořího (královi po roce 1603) v ní hráli a byli v ní v létě domovem i poté, co začali hrát v soukromém divadle U (druhých) dominikánů. Když Zeměkouli roku 1613 zničil oheň, byla okamžitě znovu postavena, velkolepěji než dříve, a údajně byla "stržena" roku 1644.
Roku 1989 objevili archeologové malou část jejích základů (snad méně než osm procent), které dokazují, že galerie v jejím prvním podlaží byly zhruba stejně hluboké jako v Růži a Štěstěně; ale to je vše, co lze s klidným svědomím říci. Na základě geometrické analýzy zbytků dokazuje John Orrell, že Zeměkoule byla mnohoúhelník o dvaceti stranách (napohled kruhová) a že pozůstatky potvrzují jeho starší závěry, založené na pedantické analýze Hollarovy mapy Londýna z roku 1644, že vnější obvod měla asi o průměru 30 metrů a dvůr o průměru 23,5 metru. Jiní soudí, že zbytky ukazují na osmnáctiúhelník s vnějším obvodem 27 metrů a dvorem o průměru 19 metrů, nebo dokonce že šlo o šestnáctiúhelníkovou budovu s vnějším průměrem 25 metrů a dvorem o průměru necelých 18,5 metru. Na Orrellově interpretaci je založena rekonstrukce Zeměkoule, takzvaná Nová Zeměkoule, která byla otevřena v Londýně roku 1997.

Soukromá divadla

Historikové sice obvykle pojednávají o veřejných divadlech tak, jako by byla pro předrevoluční Anglii nejtypičtější, avšak v letech 1558-1642 se pravděpodobně sehrálo více představení v interiéru než pod širým nebem. Mnohá tato interiérová představení se hrála v panských sídlech, v radničních síních, v hospodách či u dvora; obzvláště zajímavá jsou však "soukromá" divadla.

Až do roku 1600 se termínu "soukromá" pro divadla, která byla ve skutečnosti přístupná veřejnosti, nepoužívalo. Poté označovala interiériová divadla, v nichž hrály dvě chlapecké společnosti, které začaly hrát v Londýně, přímo tak porušujíce monopol udělený Admirálově a Komořího společnosti. Termín je to tedy podezřelý a mohl být používán jako zástěrka, poněvadž soukromých představení se zákon, vyžadující, aby soubory měly patrona a hry i budovy opatřené licencí, netýkal. Ale ať už byl původní význam tohoto pojmu jakýkoli, dnes se vztahuje na zastřešená divadla tohoto období. Soukromá divadla se lišila od veřejných divadel tím, že byla menší (vešla se do nich asi jedna čtvrtina diváků ve srovnání s divadlem veřejným), vstupné bylo podstatně vyšší, všechna místa byla k sezení, a světlo přicházející z oken posilovaly svíčky.

V Londýně a kolem něho bylo v letech 1575 a kolem něho postaveno osm "soukromých" divadel: Svatopavelské (asi 1575-1590, 1599-asi 1688); první U černých bratří v Old Buttery (1576-1584); druhé U černých bratří v Upper Frater Hall (1596-1655); U bílých bratří (asi 1606-1629); v Porter's Hall (1615-1616) Fénix/Kohoutí aréna v Drury Lane (1616-asi 1667); Salisbury Court (1629-1649) a Královská kohoutí aréna (1629-asi 1666). Všecka tato divadla (snad s výjimkou Salisbury Court a Porter's Hall) byla postavena v již existujících budovách.

O svatopavelském divadle je známo málo, až na to, že muselo být situováno na církevní půdě, jinak by nebylo v Londýně povoleno.

Předpokládá se, že bylo uzpůsobeno stejně jako divadla v univerzitních síních, poněvadž repertoár svatopavelských chlapců byl téhož druhu jako tam. Toto divadlo zaniklo roku 1590, roku 1599 bylo však opět otevřeno. Znovu pak zaniklo roku 1606 a zřejmě je mělo nahradit divadlo U bílých bratří, na západním okraji města.

První a druhé divadlo U černých bratří bylo také postaveno uvnitř města, ale na "svobodném okrsku" ("liberty"), který podléhal přímo koruně, takže se ho městské vyhlášky netýkaly. Černí bratři, stejně jako Bílí bratři, byly mezi těmi 376 církevními majetky, které koruna v letech 1536-1540 konfiskovala. Většinu těchto realit sice později postoupila soukromým osobám, ale londýnské svobodné okrsky podléhaly její jurisdikci až do roku 1608. První divadlo U černých bratří bylo otevřeno roku 1576.

Když si Richard Farrant, regenschori Královské kaple ve Windsoru, tento objekt pronajímal, prohlásil, že jej bude používat k přípravě dětí na vystoupení před královnou; ani slovo o představeních pro veřejnost. Že zatajil svoje pravé záměry, vedlo k sérii soudních žalob, které v roce 1584 život divadla ukončily. V té době už tam vystupovalo několik chlapeckých souborů. Má se za to, že rozměr divadla byl pouhých 13 krát 8 metrů a že se do něho vešlo 100 diváků.

Druhé divadlo U černých bratří postavil roku 1596 James Burbage.

Bylo v prvním patře ve velké síni, ale ještě před jeho oevřením místní obyvatelstvo proti jeho provozu protestovalo. Když Burbage roku 1597 zemřel, odkázal Černé bratry svým synům, kteří však pro ně neměli použití a pronajali je na jedenadvacet let Henrymu Evansovi. Evans sem umístil Chlapce od Černých bratří, kteří byli v letech 1600-1608 jedním z nejpopulárnějších a nejúspěšnějších londýnských souborů a představovali vážnou konkurenci dospělým společnostem.

Soukromých divadel pak až roku 1609 používaly výlučně chlapecké soubory. Jejich postavení jako amatérů, privilegovaný ráz jejich publika a položení těchto divadel na území pod kontrolou církve či koruny poněkud oslabovaly snahu městských úředníků jejich činnost zastavit. Po roce 1609 však popularita dětí slábla a soukromá divadla přešla do majetku společností dospělých. K první významné změně došlo, když si Burbageovi roku 1608 vyreklamovali Černé bratry. Jakub I. udělil Služebníkům královým právo tam vystupovat, kvůli moru však byl počátek tamního provozu odložen až na prosinec 1609. Městský úřad se ani nepokoušel tento tah zablokovat, třebaže nyní už svobodné okrsky spadaly pod jeho jurisdikci.

Pro dlouhou dobu své existence a sepětí se shakespearovskou společností je druhé divadlo U černých bratří daleko nejvýznamnějším soukromým divadlem a donedávna bylo předmětem intenzivního studia. Toto

divadlo bylo zřízeno v síni zhruba 14
metrů široké a 20 metrů dlouhé; mělo dvě či tři galerie, několik soukromých lóží a parter s lavicemi. Počet diváků se odhaduje na
500 až na 1000. Pódium bylo vyvýšené (odhadem 120 až 135
centimetrů). Jeviště bylo otevřené, nemělo tedy portál ani oponu.
Do šatny vedly troje dveře. Odhady rozměrů jeviště se pohybují mezi 9 metry šíře a necelými 7 metry hloubky až k 16 metrům šíře a necelým 6 metrům hloubky; první alternativě se však dnes dává přednost. Badatelé se v detailech rozcházejí, ale většina se shoduje v tom, že jeviště soukromých a veřejných divadel si byla ve všech důležitých ukazatelích podobná, poněvadž herecké společnosti svoje inscenace volně stěhovaly z jednoho typu do druhého. Služebníci královi hráli U černých bratří od poloviny října do poloviny května, zbývajících pět měsíců hráli v Zeměkouli.
Finanční úspěch Služebníků královych podnítil jiné, aby získali soukromá divadla. Edward Alleyn se roku 1615 připojil ke skupině investorů, kteří poblíž druhého divadla U černých bratří postavili Porter's Hall. Černí bratři však už nebyl svobodný okrsek, a tak londýnský úřad donutil majitele Porter's Hall divadlo zavřít. Od této doby se všechna další divadla stavěla v módním západním předměstí. Roku 1616 adaptoval Christopher Beeston kohoutí arénu v Drury Lane na soukromé divadlo a přestěhoval tam z Červeného býka Služebníky královny Anny.
Učedníci, pobouření ztrátou své společnosti u Červeného býka, Kohoutí arénu krátce po jejím postavení zničili. Znovu byla postavena jako Fénix a postupně v ní vystupovali Služebníci královny Anny, Princovi, Lady Alžběty, královny Henrietty a Beestonovi chlapci. Po řadu nedávných let se ještě za plány divadla pokládala série nákresů z pera Iniga Jonese; počínaje výstavou Jonesových architektonických návrhů roku 1989 však převážil názor, že se vztahují k nerealizovanému projektu započatému Williamem Davenantem roku 1639. Přesto však zřejmě odrážejí rysy sokromých divadel té doby. Podle těchto plánů mělo divadlo vnější rozměry 1O,5 x 15,75 metrů. Jeviště, vyvýšené o 125 centimetru, je 7 metrů široké a 4,5 metru hluboké. V pozadí scény jsou na úrovni jeviště troje dveře (velké centrální a dvoje menší postranní). Na úrovni patra je jeden otvor přesně nad centrálním vchodem se sedadly pro diváky po obou stranách.
Hlediště má dvě pořadí galerií a je eliptického tvaru, se sezením, které se na obou stranách hracího prostoru přimyká až k jevištní fasádě.
V Salisburském dvorském divadle, postaveném roku 1629, vystupovaly společnosti Královych radovánek, Služebníci prince Karla a Služebníci královny. Mělo jeviště 12 metrů široké, ale nic dalšího není o něm známo. Téhož roku však adaptoval Inigo Jones na příkaz Karla I. Královskou kohoutí arénu ve Whitehallu na stálé divadlo pro vystoupení profesionálních souborů u dvora.
Většina badatelů se nyní shoduje, že dochované sady plánů pořídil John Webb jako přípravu na přestavbu budovy v letech 1660-1662, i když jiní zastávají názor, že jsou to původní plány Iniga Jonese.
Dvorská kohoutí aréna byl čtverec o straně téměř 18 metrů; jeho vnitřní herní prostor byl osmiúhelníkový (o stranách asi 8,5
metru) a tři strany tohoto osmiúhelníku byly adaptovány na jeviště. Královská lóže byla přímo proti prostředním dveřím ve fasádě; ostatní sedadla byla v parteru a na dvou galeriích, které kopírovaly osmiúhelník. Jeviště bylo polokruhové, asi 10,5 metrů široké a 5 metrů hluboké. V jeho pozadí byla patrová fasáda, stylisticky připomínající Teatro Olimpico, které navrhl Palladio - architekt, jehož Jones velmi obdivoval. Na úrovni jeviště bylo pět vchodů; největší byl uprostřed v hloubi jeviště, obloukový a asi 1,25 metrů široký. Žádný z nich nelze charakterizovat jako "vnitřní jeviště", i když všechny mohly posloužit jako úkrytové prostory, jimiž bylo možné vysunout nábytek nebo menší kusy dekorace. V patře byl jen jediný otvor (přímo nad prostředními dveřmi), který mohl být použit jako hrací prostor.
Soukromá divadla, znázorněná na dochovaných kresbách, zobrazují divadla, v nichž se hrály či mohly hrát inscenace přenesené z divadel veřejných. Někteří badatelé tudíž soudí, že tyto kresby patří mezi nejspolehlivější doklady o inscenačním způsobu tohoto období. Je-li to pravda, pak jsou vážným argumentem proti představě, že alžbětinské divadlo mělo hluboké jeviště, vnitřní jeviště anebo rozměrnou hrací plochou na úrovni balkónu.

Výprava, rekvizity a mobiliář, zvláštní efekty a hudba

Historikové sice obvykle přepokládají, že jevištní fasáda vytvářela v tomto období stálé pozadí pro všecky

hry, ale ve skutečnosti není scénografická praxe vůbec jasná. Základním zdrojem informací o scénografii jsou texty her, záznamy úřadu Mistra radovánek a tzv. Henslowův deník.
Řada badatelů analyzovala texty her z hlediska jejich scénografických požadavků, avšak výsledky, k nimž došli, si odporují, poněvadž vycházeli z odlišných premis. Jedna skupina předpokládá, že herci spoléhali především na "slovní dekoraci"
(to jest věří, že místo děje je zmíněno jen tehdy, když je dramaticky relevantní, a protože není scénicky znázorněno). Podle jiné skupiny obecenstvo očekávalo, že věci v dialogu pojmenované budou na jevišti nějakými scénickými předměty také fyzicky reprezentované. Ani jeden z těchto nízorů patrně není správný. Reynoldsův výzkum inscenační praxe u Červeného býka dospívá k závěru, že scénické postupy hereckých společností byly velice nedůsledné a měnily se podle praktických možností, takže neodpovídají žádné ucelené teorii. Všichni badatelé jsou však zajedno v tom, že pokud se nějakých scénografických prvků používalo, odpovídaly více středověkým mansionům než italské perspektivní scéně.
Výzkum, který na všech textech inscenovaných v letech 1599-1642
provedl T. J. King, ukázal, že na jevišti se používaly následující předměty: stoly, židle a stoličky; postele; koberce a polštáře; záclony, závěsy a paravány; trůny; stany a baldachýny; oltáře a pulpity; klády, lešení a šibenice; máry, rakve a mrtvá těla; šraňky a ohrady; vozy a makety koní; břehy a jeskyně; stromy, křoviny, větve a květiny.
V záznamech úřadu Mistra radovánek z konce šestnáctého století jsou uvedeny předměty užívané ve dvorských představeních. Když hrály profesionální soubory před královnou, úřad Radovánek připravil sál a pořídil nezbytnou výpravu. Předměty na seznamu zahrnují mimo jiné skály, hory, cimbuří, stromy a domy, což všechno naznačuje, že se požívalo mansionů středověkého typu.
Zmiňovány jsou rovněž četné závěsy, látky a čalouny, ty však většinou zřejmě sloužily k výzdobě sálu. A tak se zdá, že dvorská scénografie byla výpravnější než ve veřejných divadlech, i když specifické rozdíly mezi nimi zůstávají nejasné.
Na základě dostupných důkazů se však zdá pravděpodobné, že alžbětinská scénografie vycházela ze středověkých konvencí.
Hlavní hrací prostor byla v podstatě platea, jejíž identita se mohla měnit s použitím různých prostředků. Čtyři pětiny všech scén shakespearovského textu lze odehrát na holém jevišti, což naznačuje, že se s ním nejčastěji zacházelo jako s neutrálním místem. Bylo-li zapotřebí je lokalizovat, mohlo se měnit buď pomocí dialogu, nebo takových scénických prvků, jako jsou stromy, stany, hrobky, vězeňské mříže, postele a trůny. Některé scénické objekty byly tak těžkopádné, že byly instalovány na hlavním jevišti předem a zůstaly na něm po celou dobu představení; a všichni je přehlíželi, pokud neměly aktuální význam pro jednání.
Jiné těžké kusy byly pravděpodobně odhaleny či vysunuty ze dveří nebo z nějakého úkrytového prostoru. Menší předměty přinášeli a odnášeli podle potřeby sluhové. Reynolds soudí, že počet dekoračních prvků upotřebených v jednotlivých hrách závisel jak na fundusu společnosti, tak na sekvenci scén, poněvadž soubory se řídily spíše výhodností než principiálností. Ani publikum, ani herci si zřejmě nedůslednostmi hlavu nelámali.
Všechny scénické objekty, které se většinou daly použít v různých hrách, si divadla ponechávala a uskladňovala. Henslowovy záznamy neevidují žádné pravidelné platby malířům ani tesařům, které by ukazovaly na systematickou snahu budovat fundus: jeho položky se hromadily nahodile. O jevištní inventář se starali "opatrovníci jeviště", kteří byli také zodpovědni za dekoraci, rekvizity a mobiliář i zvuky v každé inscenaci. Tito opatrovníci měli mezi "námezdními herci" nejnižší postavení a vykonávali nejrůznější služebné funkce (vrátných, lepičů plakátů a statistů).
Po roce 1603, kdy vzrostl vliv dvora, sílil i důraz na výpravnost. Chlapecké společnosti začaly uplatňovat prvky masek už kolem roku 1605 a společnosti dospělých v tomto směru pokračovaly, když se zmocnily soukromých divadel. Častěji se objevovaly složité scénické prvky a výrazně rostl počet efektů, jako je létání, pyrotechnické podívané, čarodějné kousky a ukázky šermířského umění. Stále častěji se užívalo hudby, tance, nádherných kostýmů a postav z klasické mytologie. Ani publikum, ani soukromá divadla se však zřejmě nepokoušely kopírovat perspektivní scénu, které se používalo pro masky.
Hudba hrála v anglické divadelní inscenaci značnou roli od samého počátku a v tomto období byla zvlášť markantní. Chlapecké soubory, které vznikly ze sboristů, byly proslulé svou hudebností a pořádaly před představením až hodinové koncerty: praxe, kterou společnosti dospělých převzaly, když se přestěhovaly do soukromých divadel. Dospělí herci většinou dovedli zpívat, protože množství scénických písní je značné. Většina divadel si patrně vydržovala orchestr složený asi ze šesti instrumentalistů.
Kromě toho mělo divadlo trumpetisty a bubeníky, kteří vytrubovali fanfáry před příchody postav, uváděli proklamace, nebo obstarávali lomoz bitevních scén. Historie tance byla podobná. Za starých časů měl pobavit především lidové publikum, ale pod sílícím vlivem aristokratického publika se tříbil a zjemňoval. Ve

veřejných divadlech často představení končila tanečkem, "jigem", nebo jiným zábavným hudebně-tanečním číslem.

Kostýmy

Protože se dekoracemi, mobiliářem a rekvizitami šetřilo a protože hlavní důraz byl vždycky na herci, nejdůležitějším vizuálním prvkem alžbětinského divadla byly kostýmy. Soudobé záznamy zmiňují nákladnost a eleganci hereckých kostýmů a v Henslowových zápiscích jsou uvedeny různé půjčky na nákup kostýmů, jako například sedm liber na "kabátec z bílého saténu hustě pošitý zlatou krajkou" a devatenáct liber za plášť. Není divu, že nejvyšší pokuta, kterou herec mohl dostat, byla za nošení kostýmu mimo divadlo. Nádherné kostýmy, které angličtí herci nosili, cizinci často chválili a konzervativci doma zatracovali. Konvence v kostýmnictví se v letech 1558-1642 valně nelišily od těch, které platily ve středověku. Postavy byly většinou oblečeny podle alžbětinské módy, bez ohledu na historické období, z něhož údajně pocházely. Odchylky od současného oděvu lze rozdělit do pěti kategorií: 1/ "starodávné" oblečení, vyšlé z módy, používané k indikaci nemodernosti nebo někdy k naznačení jiného časového období; 2/ "antický" oděv, spočívající ve zřaseném přehozu nebo v holenním brnění jako doplňcích současného oděvu, používaný pro některé klasické postavy; 3/ fantastický oděv pro duchy, čarodějnice, víly, bohy a alegorické postavy; 4/ tradiční kostýmy spojované s konkrétními postavami, jak je Robin Hood, Jindřich V., Tamerlán, Falstaff či Richard III.; 5/ národní či rasové kostýmy, používané pro Turky, Indiány, Židy a Španěly. Některé tyto kostýmy byly konvencionalizované verze oděvu z minulých dob, nebyly však historicky přesné. I "historické hry" byly se vzácnými výjimkami oblečeny do alžbětinského oděvu.
Většinu kostýmů společnosti kupovaly. Někdy jim darovali nějaké oděvy šlechtici, a často sloužící odprodali hercům garderobu, kterou jim odkázali jejich páni. Kostýmy, které nosili před urozeným publikem, dostali herci někdy darem, a královská rodina někdy uvolnila prostředky, aby si herci doplnili fundus. Bylo též možné si kostýmy pronajmout, a to buď z Úřadu radovánek nebo od čilých podnikatelů. Jednou získaný kostým se používal znovu a znovu. Herci si na kostýmech velice zakládali, takže pořídit a udržovat rozsáhlou garderobu bylo velmi důležité. Pár dobových záznamů se zmiňuje o garderobiérech a garderobiérkách (opatrovnících kostýmů), z nichž někteří byli zjevně vyučení krejčí, ačkoli je málo konkrétních informací, co vlastně pro hereckou společnost dělali.

Publikum

Léta 1567-1642 byla v Anglii dobou velkých společenských, ekonomických, intelektuálních a politických změn. Londýn byl jediné velké město, v němž mohla profesionální herecká společnost sehrát víc než několik představení, a v tomto období také jeho populace značně vzrostla: zhruba ze 100.00 na 400.000. Badatelé odhadují, že 10 až 20 procent obyvatel londýnské oblasti pravidelně navštěvovalo divadlo, ale při vysokém počtu divadel byl zápas o diváka značný a herecké společnosti se musely přizpůsobit rychle se měnící době. Představení se oznamovala různými prostředky. Plakáty se vylepovaly po Londýně už roku 1563 a počátkem sedmnáctého století se používalo i letáků. Někdy ohlašoval představení průvod s bubny a trubkami, ale tato praxe byla většinou vyhrazena pro kočování mimo Londýn. Ve dnech, kdy se v divadlech hrálo, vlály nad jejich střechami vlajky a součástí představení bylo oznámení nejbližších atrakcí.
Kapacitu zhruba šesti londýnských hospod, v nichž se divadlo hrálo, neznáme. Co se týká soukromých divadel, první divadlo U černých bratří možná usadilo jen stovku diváků, zatímco druhé až jeden tisíc. Kapacita velkých veřejných divadel mohla dosahovat až 3.000 diváků. Několik knih bylo napsána na téma složení publika. Shodují se v tom, že soukromá divadla byla pro vysoké vstupné pro chudší diváky nedostupná. Liší se však odhadem složení publika ve veřejných divadlech: někteří argumentují ve prospěch publika z pracujících vrstev, zatímco jiní mají za to, že toto puublikum se rekrutovalo především z vyšších středních vrstev. Dokonce je možné, že různá divadla přitahovala různé publikum; například obecentsvo v Červeném býku bylo známo svým výtržnictvím, zatímco publikum Štěstěny bylo zřejmě rezervovanější.

Dobové publikum se ve svých divadlech chovalo zřejmě spíš tak, jak bychom čekali na sportovních utkáních než jak jsme svědky v našich divadlech.
Za Alžbětiny vlády bylo možné vidět v Londýně divadlo každý den v týdnu, kromě půstu a období, kdy počet lidí zemřelých na mor přestoupil padesát za jeden týden. Koruna schválila každodenní provoz divadla roku 1574, město však proti představením o nedělích vždycky protestovalo a za Jakuba I. byla taková představení proti zákonu (třebaže se tento zákon vždycky nedodržoval). V dobrém roce mohla herecká společnost sehrát 214
představení.
Návštěva veřejného divadla znamenala výlet do rekreační oblasti za městem. Až třetina diváků v těchto divadlech stála ve dvoře, kolem tří stran jeviště. Za sezení na galerii bylo možné připlatit další penci, a třetí penci za polštářované sedadlo v lóži, anebo utratit šest pencí za sedadlo v panské místnosti. U nových her mohly být ceny dvojnásobné. Ženy nebyly v těchto divadlech nijak omezovány, ale stát při představení ve dvoře mohlo ohrozit jejich pověst.

Stuartovské dvorské masky

Kromě veřejných představení pro platící publikum se mnoho představení, přístupných pouze pozvanému publiku, konalo u dvora.
Většinu her předváděných u dvora uváděly profesionální soubory, které sice mohly používat dekorací a kostýmů z fundusu Mistra radovánek, pravděpodobně se však jen málo odchylovaly od konvencí, jimiž se řídily ve veřejných divadlech. Na druhé straně dvorské masky uvedly do Anglie italské scénické ideály, takže od nich začíná směřování ke kukátkovému divadlu, které po roce 1660
odzvonilo fasádovému jevišti.
Třebaže masky byly populární už na dvoře Jindřicha VIII., za Alžběty, která se spokojovala s výpravnými podívanými, jež na její počest organizovali jiní, nebyly časté. Když nastoupil na trůn Jakub I., masky byly obnoveny s nádherou, která se stále stupňovala. Za Jakuba I. se uváděla v průměru jedna maska ročně; za Karla I. se tento počet zvýšil na dvě, obyčejně jedné na Tři krále a druhé o masopustu. Karolínské masky se obvykle plánovaly v párech: jednu dával král a pánové, druhou královna s dvorními dámami. Kromě toho produkovaly masky i právnické koleje, obvykle na počest královské rodiny nebo důležitého návštěvníka či při nějaké zvláštní příležitosti.
Ve své Dvorské nádheře používá Roy Strong k popisu masky a jiných srovnatelných žánrů, pěstěných na evropských dvorech šestnáctého a sedmnáctého století, takových pojmů jako "divadlo moci" a "politika podívané". V mnoha ohledech měly tyto produkce ospravedlnit koncentraci moci v rukách monarchů, jejichž vláda byla zobrazena jako zasloužená a z vůle boží. Jádro masky tedy tvoří idealizovaná vize monarchie a její vývoj byl vývojem od rozvratu k řádu, v němž panovník byl činitelem proměny.
V Anglii se stejně jako jinde na tyto produkce vydávaly velké peníze, což se odůvodňovalo jako demonstrace královské ctnosti - velkorysosti. Roku 1618 utratil Jakub I. za jedinou produkci
4.000 liber - podstatně víc než za všechna představení, dávaná u dvora profesionálními herci za celou dobu jeho vlády. Ale nejnákladnější ze všech masek vyprodukovaly společně čtyři právnické koleje roku 1634, aby demonstrovaly svou loajalitu poté, co William Prynne, absolvent Lincoln's Inn, napadl v Biči na herce divadlo, a nepřímo královský dvůr. Tato maska, Triumf míru (The Triumph of Peace) na libreto Jamese Shirleye a se scénou Iniga Jonese, stála 21.000 liber. Jeden z účastníků, Bulstrode Whitelocke, pořídil tak úplný záznam této produkce, že by ji bylo možné ještě dnes rekonstruovat do všech podstatných detailů.
Uvážíme-li prestižní i finanční odměny, nepřekvapuje, že mnozí přední dramatici (mimo jiné Marston, Chapman, Beaumont, Middleton, Daniel, Milton a Davenant) psali masky. Avšak většinu masek uvedených na stuartovském dvoře napsal Ben Jonson a scénu navrhl Inigo Jones. Jonson nakonec protestoval proti dominantní roli podívané a po otevřené roztržce s Jonesem roku 1631 ho nahradili jiní spisovatelé.
Významnou roli hrála v maskách hudba. Žádná kompletní partitura pro masku se sice nedochovala, ale máme hudbu asi pro padesát písní a nějakých dvě stě padesát tanců, i když není vždy možné přisoudit ji konkrétním maskám.
Maska byla podobná italskému intermezzu, protože předváděla alegorický příběh, který nabízel paralelu mezi osobou, jíž měla být vzdána pocta, či situací, která se měla slavit, a nějakou mytologickou postavou či událostí. Příběh a jeho symbolika se sdělovaly primárně vizuálními prostředky: pomocí dekorace, kostýmů,

rekvizit a mobiliáře, pantomimy a tance. Vyprávění a dialogu (mluveného či zpívaného) se používalo především k objasnění toho, co nemohlo být sděleno vizuálními prostředky.
Vážné mluvené a zpívané role byly svěřeny profesionálním hudebníkům, kdežto role komické a groteskní hráli profesionální herci. Největší důraz byl však na tanci, jejž prováděli dvořané.
Tato dělba obsazení výmluvně vypovídá o tehdy běžném postoji vůči hercům: dvořané žádný text nemluvili, protože si chtěli podržet svůj amatérský (a idealizovaný) statut.
V alegorickém syžetu masky byly obvykle zakotveny tři "velké maškarní tance": vstupní tanec, hlavní tanec, během něhož tanečníci obvykle sestoupili do síně a tančili s vybranými diváky, a "tanec na odchodnou". Do těchto produkcí byly obvykle zahrnuty četné dobové společenské tance, ale dvorští taneční mistři také vymýšleli složité symbolické formace. Tanečníci masky byli jednoho pohlaví, s výjimkou občasných dvojitých masek, v nichž vystupovaly dvě vyvážené skupiny, jedna mužská a druhá ženská. Každého tanečníka obvykle provázel "nosič pochodně"
(který nesl svícen), když se tančilo v hledišti. Nosiči pochodní, obvykle mladí šlechtici či děti, často tančili svůj vlastní tanec. Kromě toho četné produkce obsahovaly "antimasku", poprvé zavedenou Jonsonem roku 1608 kvůli kontrastu s hlavním příběhem.
Antimasky zaváděly humorné či groteskní postavy a tance. Rovněž nabízely scénickému výtvarníkovi vrchovatě příležitostí k návrhům překvapivých proměn ošklivosti v krásu či chaosu v řád.
Postavy masek byly obvykle buď alegorické, nebo mytologické. Ženy mohly být bohyně, nymfy, královny, "Krásy" či "Grácie". Muži mohli být bozi, dávní hrdinové, znamení zvěrokruhu, "Synové Míru, Lásky a Spravedlnosti" či reprezentanti různých zemí. Nosiči pochodní mohli znázorňovat ohnivé duchy, Indiány, Oceány či "staré" Británce. V antimasce vystupovali satyři, opilci, cikáni, námořníci, žebráci, blázni či zvířata.
Většina stuartovských masek byla inscenována v hodovních síních Whitehallu. Technické uspořádání bylo u většiny masek velmi podobné. Po stranách a v pozadí síně byly postaveny řady sedadel.
Královské pódium bylo až na protilehlém konci, tak aby z něho byl nejlepší výhled na scénu a zároveň bylo dost místa pro tanečníky.
Z jeviště se sestupovalo do síně po schodech.
Rozměrem se jeviště různila, průměrně však byla asi 12 metrů široká a 6 metrů hluboká. Podlaha byla asi 1,8 metru nad úrovní síně a zešikmená směrem dozadu. Jeviště se používalo především pro scénické efekty, děj i tanec se odehrával buď v popředí jeviště nebo na podlaze síně.
Autorem scény, kostýmů i zvláštních efektů byl většinou Inigo Jones (1573-1652), první významný anglický scénograf sedmnáctého století. Jones se narodil v Londýně, kolem roku 1600 odejel na studia do Itálie a poté nějaký čas pracoval na dánském dvoře, než se kolem roku 1604 vrátil do Anglie. První masku pro Jakuba I. navrhl roku 1605. Možná že navštívil Itálii znovu v letech
1607-1608, rozhodně však v letech 1613-1615. Roku 1615 byl jmenován dvorním architektem a toto místo zastával až do roku
1643, kdy ho puritáni propustili.
Jones byl zevrubně obeznámen s uměleckým děním v Itálii. Na florentském dvoře zřejmě studoval dílo Giulia Parigiho, poněvadž téměř všecky jeho návrhy po roce 1630 jsou přímé kopie Parigiho intermezzi. Jeho výtisk Palladiova pojednání o architektuře, který se dochoval, obsahuje poznámky srovnávající Palladiovy ideje se Serliovými, Scamozziho, Vignoly a jiných. Jakožto dvorský architekt a scénograf byl Jones jedním z nejvlivnějších anglických umělců své doby. Svou listinnou pozůstalost odkázal svému žákovi a asistentovi Johnu Webbovi, který se pak stal předním architektem a scénografem za Restaurace. Protože William Davenant, jeden z předních restauračních divadelních manažerů, byl autorem několika libret k jedněm z posledních Jonesových masek a protože Webb po roce 1656 s Davenantem těsně spolupracoval, měl Jones také značný vliv na restaurační scénografii. Naturalizace italského ideálu v Anglii je zásluha Jonese více než kteréhokoli jiného umělce.
V Jonesových raných výpravách nejsou ještě patrné všechny jeho inovace. Některé nejdůležitější se projevily až kolem roku 1640, proto je vhodné zkoumat vývoj Jonesových technik. Jeho přínos vynikne, porovnáme-li jeho návrhy s těmi, které se realizovaly dřív, než začal pracovat pro stuartovský dvůr.
Nejstarší masky se inscenovaly v "rozptýlené dekoraci" (to jest s mansionovými konstrukcemi rozmístěnými porůznu v síni). Nová éra začala až roku 1605, kdy pro Jonsonovu Černou masku (The Masque of Blackness) postavil Jones na jednom konci síně jeviště a celou dekoraci umístil na ně. Dále pak, když namísto mansionů použil perspektivní scény vytvořené rohovými kulisami a zadním prospektem a ukryté až do začátku masky, kdy nechal spadnout závěs (oponu) a celou scénu odhalil.
V letech 1605-1610 sáhl Jones k dalším novinkám. Roku 1606 použil pro Masku Hyménovu (Hymenaei) principu periaktoi, aby vytvořil glóbus bez viditelné osy, který se otočil a odhalil osm tanečníků sedících uvnitř "dolu na různé kovy". V téže inscenaci umístil Jones osm tanečníků na oblačný stroj, který se

pohyboval zezadu dopředu. Roku 1608 v Pronásledování Kupida (The Hue and Cry After Cupid) použil poprvé, pokud je známo, portálu a půleného prospektu, který se rozjel do stran a odhalil další za ním skrytou scénu. V Masce Oberonově (Oberon, the Fairy Prince, 1610) se v drážkách pohybovaly dvě sady půlených prospektů, takže se postupně ukázaly tři různé scény. Po roce 1610 měl Jones tendenci opakovat prostředky, které už dovedl k dokonalosti.
Ve třicátých letech však začal opět experimentovat. Snad pod vlivem Parigiho se u něho pronikavě zvýšilo využití létacích mechanismů. Nejdůležitější změnou však byla výměna rohových kulis za listové. K této novince sáhl možná už roku 1634, určitě však roku 1635, kdy navrhl scénu pro Davenantův Chrám lásky (The Temple of Love). Jonesovy experimenty vyvrcholily roku 1640
v inscenaci Davenantovy Salmacidiny vítězné kořisti (Salmacida Spolia), poslední předrevoluční masky. Čtyři sady listových kulis a několik zadních půlených prospektů instaloval do drážek, aby se scéna mohla rychle změnit. Jones tak do roku 1640 zavedl do Anglie všecky postupy, tehdy charakteristické pro italskou scénu. Když se anglická divadla po roce 1660 znovu otevřela, triumfovaly Jonesovy postupy nad těmi, které byly příznačné pro předrevoluční veřejné jeviště.
Jones masky nejen navrhoval, ale také inscenoval. Rovněž je autorem scény asi tak pro dvanáct her, které po roce 1626 uvedli dvořané pro dvorské publikum. Přinejmenším některé tyto hry byly uvedeny ve Dvorské kohoutí aréně; Strong a Orgel publikovali Jonesovy návrhy, na nichž je vyobrazeno divadlo s portálem a italskou dekorací a o nichž soudí, že byly použity v jedné z těchto inscenací. Orrell míní, že návrhy byly určeny pro divadlo Fénix (Kohoutí arénu v Drury Lane).
Na rozdíl od masek účinkovali v dvorských inscenacích dramat i v mluvených rolích amatéři, včetně královny a jiných dam. Účast žen v mluvených rolích byla tenkrát nezvyklá a znalost dvorských představení dost dobrá na to, aby William Prynne ve svém Biči na herce (1633) mohl přirovnat "ženské herečky" k "pověstným děvkám". Za to byl odsouzen k pokutě 5.000 liber, ke ztrátě profese právníka, k uříznutí obou uší a k doživotnímu vězení.
Tyto inscenace i extravagance dvorských masek patřily mezi četné faktory, které nakonec vedly k pádu Karla I. Podobně jako jeho otec měl i Karel I. s parlamentem četné spory, protože chtěl vládnout jako absolutní monarcha. Od roku 1629 do roku 1640 vládl bez parlamentu. Když ho finanční potíže donutily zasedání svolat, odmítl parlament schválit nové daně, pokud král nepřistoupí na omezení své moci. Karel odmítl a roku 1642 vypukla občanská válka. Nakonec byl král poražen a roku 1649 sťat.
Královi odpůrci byli většinou puritáni, a válka také znovu oživila odpor proti divadlu. Antipatie ještě vzrostla tím, že všechny herecké společnost měly licenci jakožto členové královské domácnosti. Roku 1642 použil parlament rozrušeného stavu země jako záminky k uzavření divadel na pět let. Když tento čas vypršel, byla vláda v rukou puritánů, kteří tento akt prohlásili za trvalý. Tak skončila jedna z nejsvětlejších a nejplodnějších epoch v dějinách divadla.

Pohled do divadelních dějin

Jeden z nejvděčnějších přístupů k divadelním dějinám jakékoli epochy může vést přes rekonstrukci její divadelní budovy, ať už kresbou nebo modelem. Takový přístup ovšem předpokládá, že lze určit velikost, tvar a základní rysy stavby. Záhy se také odhalí, co všechno nevíme, protože ve snaze převést dostupná svědectví do konkrétních vizuálních detailů brzy zjistíme, že mnohé informace o celkovém vzhledu, o dekorativních drobnostech, o rozměrech i o přesném umístění strojů a pracovního prostoru jsou pouhé dohady. A přece, pokud si nedokážeme představit prostor, ve kterém se hrálo, těžko porozumíme divadelním postupům jakékoli epochy. V pokusu o rekonstrukci divadelní budovy jako by tedy v mnoha ohledech krystalizoval historikův problém: jak z fragmentárních částí minulosti stvořit obstojný celek.
Vzhledem k velkému zájmu o Shakespearovy hry a o způsob, jakým se inscenovaly, historiky obzvlášť zajímá rekonstrukce divadelních budov z let 1567-1642. V současné době se dokončují napodobeniny veřejného a soukromého divadla Shakespearovy doby v Londýně na jižním břehu Temže. Kromě obrazových svědectví o anglickém divadle před rokem 1642 se dochovaly smlouvy na stavbu Štěstěny (1600) a Naděje (1613). Zde je pár výňatků ze druhé z nich, popisujících víceúčelovou stavbu:

[Stavitel] zbuduje další ještě místo pro hry a herce, příhodné a vhodné pro všecko takové, a to jak pro

herce, aby v něm hráli, tak pro hry s medvědy a býky, aby v něm byli štváni, jakož i příhodnou a vhodnou budovu šatnovou a jeviště, které lze odnést či odstranit, a postavené na řádných a pořádných kozách a postačujících na to, aby se takové jeviště dalo nést a odnést ... také zbuduje Nebesa nad celým tímto řečeným jevištěm, aby se dala nést či odnést, bez nějakých sloupů či podpěr upevněných či postavených na řečeném jevišti.

Shakespeare je pokládán ze jednoho z největších dramatiků, ale o jeho životě či o tom, jak psal, víme jen málo. Jeho kolega dramatik Ben Jonson nám jako jeden z mála současníků dává nahlédnout do vlastností spisovatele a člověka Williama Shakespeara:

Vzpomínám, že herci to často zmiňovali jako Shakespearovu přednost, že cokoli ve svých spisech napsal, ani řádek nevyškrtl ... Byl to ... člověk poctivý, otevřené a svobodné povahy; měl výtečnou fantazii, smělé představy a jemné výrazy, jimž se poddával s takovou lehkostí, že někdy bylo třeba ho zarazit ... Častokrát propadl takovým věcem, které jsou k smíchu ... Ale své neřesti vykoupil svými ctnostmi. Mnohem více věcí na něm bylo hodno chvály než odpuštění.

Ben Jonson, Timber; or Discoveries Made Upon Men And Matter,
1620-35?

Protože bylo divadlo tak kontroverzní, vynucovalo si za vlády Alžběty I. četné výnosy, prohlášení, petice a jiné dokumenty.
Tyto veřejné dokumenty patří mezi důležité zdroje našich znalostí o divadle oné epochy. Mnohé z nich jsou přetištěny ve dvou snadno dostupných publikacích: E. K. Chambers, The Elizabethan Stage, 4
sv., Londýn 1923, a Glynne Wickham, Early English Stages,
1300-1600, 2 sv., New York 1959 a 1972.
Dne 16. května 1559 publikovala Alžběta proklamaci, která de facto postavila náboženskou a politickou tematiku mimo zákon.
Mimo jiné v ní stojí:

... rovněž Její Veličenstvo nařizuje každému [úředníkovi] ... aby nepovolovali [žádná interludia], v nichž by se pojednávaly a zpracovávaly buď věci náboženství anebo vlády státu ...

Dne 28. července 1597 starosta a starší města Londýna podali petici Tajné radě královny, aby zakázala všechna představení v Londýně a kolem něho, uvádějíce tyto argumenty proti divadlu a hrám:

1. Jsou obzvláštní příčinou kažení mládeže, obsahujíce jen samé necudné věci, lascivní triky ... a jiné sprosté a bezbožné praktiky ...
2. Jsou shromaždištěm tuláků, mužů bez pánů, lupičů, zlodějů koní, kuplířů ... spiklenců a jiných zahálčivých a nebezpečných osob ... které Správci Města nemohou zajistit ani proti nim zasáhnout, neboť tato jsou mimo pravomoc Města.
3. Posilují zahálku u takových osob, které nemají žádného povolání, a odvádějí tovaryše a jiné sloužící od jejich řádné práce a všecky druhy lidí od pohroužení do modliteb a jiných křesťanských cvičení, k velké škodě řemesel a profanaci náboženství ...
4. V době nemoci je taková zkušenost, že mnozí napadení vředy, ne však skleslí na duchu, upadají takto v pokušení vycházet ven a rozptýlit se poslechem her. Čímž ostatní jsou nakaženi ...

Návštěvníci z ciziny často poskytují cenné informace o divadle, zvláště když to, co vidí, se nápadně liší od toho, nač jsou zvyklí ve své vlasti. Za jeden takový obzvláště cenný popis vděčíme Švýcarovi Thomasi Platterovi, který navštívil Londýn roku 1599:

Tak se v Londýně každý den ve dvě odpoledne hrají na různých místech dvě, někdy tři hry ... Divadla jsou postavena tak, že se hraje na vyvýšeném pódiu, aby každý dobře viděl. Jsou však i rozličné galerie a místa, kde sedadla jsou lepší a pohodlnější a tudíž dražší. Poněvadž komu stačí dole stát, ten zaplatí jednu anglickou penci, avšak přeje-li si sedět, pak projde dalšími dveřmi a zaplatí další penci, a přeje-li si sedět na nejpohodlnějších sedadlech, která jsou polstrovaná ... pak zaplatí další anglickou penci u dalších dveří. A během představení se mezi publikem roznáší jídlo a pití ... Herci jsou velice nápadně a elegantně oděni; neboť je zvykem předních anglických lordů a rytířů odkázat před svou smrtí a zanechat téměř nejlepší svoje šatstvo služebnictvu, pro které je nevhodné takové šatstvo nosit, a tak je za malou částku nabízejí hercům ...

Thomas Platters des Jüngeren Englandsfahrt im Jahre 1599.

Herectví je patrně ze všech prvků divadla nejobtížnější výstižně popsat, zčásti proto, že stejná adjektiva se na ně aplikují ve všech dobách, ale s různým významem. Ve většině epoch platilo za cíl herectví "nastavit zrcadlo přírodě", ale co je přirozené v jednom období, může se zdát nepřirozené ve druhém. Charakteristika shakespearovského herectví je předmětem značného sporu. Mezi důkazy jsou Hamletovy rady hercům (III,2), Apologie herců (1608) Thomase Heywooda a různé komentáře Bena Jonsona a dalších. Zde jsou části popisu výtečného herce (přisuzovaného Johnu Websterovi, asi z roku 1615). Naznačuje realistický přístup, bohužel však si nemůžeme být jisti, co v té době připadalo přesvědčivě reálné a jak by to ladilo s našimi představami.

Cokoli je chvalitebného na důstojném Řečníkovi, dosahuje u něho [u herce] dokonalosti ... On se nesnaží učinit Přírodu monstrózní ....; a co se jeho hlasu týká, není tišší než nápovědův, aniž nadělá více rámusu než končíř a štít. Svými skutky upevňuje morální principy silou příkladu; protože to, co ho vidíme ztělesňovat, jako by se vskutku před námi dělo ...

Salmacidina vítězná kořist (provedená ve Whitehallu v lednu 1640), poslední z velkých stuartovských masek, dobře ilustruje charakteristickou formu masky. Námět byl alegorický, jak ukazuje shrnutí z pera jejího autora Williama Davenanta:

Rozvrat, zlá fúrie, se zjeví v bouři a vzýváním zlých duchů se snaží rozrušit ty části [Anglie], závidějíc nám požehnání a pokoj, jemuž se dlouho těšíme. Tato zaklínání vyjadřují oni duchové v antimasce; náhle jsou však zaskočeni a zastaveni ve svém pohybu tajemnou silou [Moudrostí] ... Tato skrytá Moudrost v osobě krále a doprovázená svými šlechtici, pod jménem Filogenes, aneb Milující svůj lid, má zde svůj vstup, jenž je připraven Chórem ... Poté královna, ztělesňující hlavní hrdinku, sestoupí z nebes se svými marciálními dámami, seslána Palladou jako odměna za jeho obezřelost, za to, že hrozící bouři zkonejšil do následujícího klidu.

Závěrečnou scénu popisuje Davenant takto:

... scéna se změnila ve scénu velkolepých budov, sestavenou z několika vybraných kusů architektury; v její nejvzdálenější části byl most přes řeku, po němž bylo vidět množství lidu, kočárů, koní a podobně přecházet sem a tam; za tím pak, na pobřeží, byly budovy v perspektivě, které ... ukazovaly předměstí velkého města. Z nejvyšší části nebe sestoupil oblak v hloubi scény, a v něm osm osob bohatě oděných, znázorňujících sféry; ten se spojí se dvěma dalšími oblaky na znamení hlasité hudby a vyplní celou horní část scény, a chvilku nato se otevřou nebesa plná božstev, kterýžto nebeský pohled s Chórem dole naplnil celou scénu zjeveními a harmonií.

The Dramatic Works of Sir William D'Avenant, 2, London 1872.

Španělské divadlo do roku 1700

Stejně jako v Anglii, i ve Španělsku bylo šestnácté a sedmnácté století pro divadlo obdobím rozkvětu. Léta 1580-1680 tu byla dokonce tak plodná, že se často nazývají Zlatým věkem (Siglo de Oro) španělského dramatu. Na španělské a anglické drama však působily zcela odlišné vlivy. Ve Španělsku souvisela celá řada z nich s maurskou okupací, která začala roku 711 a trvala až do patnáctého století. Téměř pět set let okupovali muslimové španělský poloostrov kromě jeho severní části. Vzdělanosti se v tomto období dařilo, poněvadž maurské Španělsko bylo kulturně mnohem pokročilejší než feudální Evropa. Jeho filozofové a učenci měli silný vliv na jiné středověké univerzity a řemeslníky záviděla Španělsku celá Evropa.
Kolem roku 1200 se křesťanská království na severu spojila k útoku proti Maurům a do roku 1276 je vytlačila, s výjimkou jihovýchodní části Španělska. Ale teprve po roce 1479, kdy se za Ferdinanda a Isabelly spojily Aragon a Kastilie, se Španělsko stalo velmocí. Roku 1492 vyhnali tito panovníci Maury z celého Španělska a sjednotili většinu poloostrova. Ferdinand a Isabella byli také odhodláni Španělsko pokřesťanštit. Roku 1480 zavedli inkvizici, aby pátrala po kacířích a trestala je. Kromě Maurů byli ze země vyhnáni i všichni Židé. A tak v době, kdy byla katolická církev jinde v Evropě rozvrácena spory, ve Španělsku byla s to nastolit a udržet striktní ortodoxii.
Ve španělském dramatu jsou snadno patrné jak vlivy maurské okupace, tak katolicismu. Maurské dědictví je znát v postoji k ženám a cti, zatímco katolicismus se nezapře v důrazu na náboženskou víru a doktrínu. Drama také silně ovlivnil obecný pocit, pramenící z postavení Španělska jako světové mocnosti. Po Kolumbově první objevitelské cestě roku 1492 se Španělsko rychle stalo dominantní silou v Novém světě a v šestnáctém století získalo teritoria také v severní Africe, v Nizozemí, Portugalsku, na Sicílii, v Itálii a jinde. V polovině šestnáctého století to bezesporu byl nejmocnější národ západního světa. Kolem roku 1660 však začal jeho úpadek, i když se plně projevil až koncem sedmnáctého století. Drama španělského Zlatého věku není ovšem poznamenáno úpadkem, ale pocitem sebedůvěry, energie, expanze a víry v Boha, církev a stát.

Náboženské drama

Náboženské drama ve středověkém Španělsku bylo kvůli maurské okupaci nejprve rozšířeno pouze v severovýchodních oblastech. Ale v průběhu reconquisty se na četných místech zaváděly jako formy náboženské výuky i hry. Až do poloviny šestnáctého století byly španělské náboženské hry velmi podobné těm, které se hrály po celé středověké Evropě, po roce 1550 však nabyly zvláštních rysů, jež si podržely až do zákazu těchto představení roku 1765.
Církev velmi pečlivě kontrolovala obsah španělského náboženského dramatu, a proto snad jeho význam vzrostl právě tehdy, když v jiných zemích bylo už potlačováno. Ve druhé polovině šestnáctého století se tyto hry dostaly do těsné spojitosti se svátkem Božího těla, jenž zdůrazňoval sílu církevních svátostí.
Patrně z tohoto důvodu byly označeny autos sacramentales.
Auto sacramentale spojovalo rysy morality a cyklických her.
Lidské i nadpřirozené postavy se mísily s alegorickými, jako byl Hřích, Milost, Radost, Žal a Krása. Příběhy mohly pocházet z jakéhokoli zdroje, i čistě světského, hlavně když ilustrovaly účinnost svátostí a platnost církevního dogmatu.
Způsob produkce se v každé oblasti poněkud lišil, madridský je však natolik typický, že může zastoupit všechny. Až do poloviny šestnáctého století bylo uvádění her věcí cechů, ale někdy v letech 1551-1558 převzaly jejich řízení radnice. Produkcí her, které psali nejlepší španělští autoři, byly pověřovány profesionální herecké společnosti. Od poloviny šestnáctého století byl tedy vztah mezi veřejným a náboženským jevištěm těsný.
Koncem šestnáctého století vykrystalizoval produkční model, který s malými změnami platil až do roku 1705.

Do roku 1592 se každoročně hrála tři autos, kteryžto počet stoupl na čtyři do roku 1647, kdy byl zredukován na dvě. Tyto hry byly někdy nové a někdy staré, s výjimkou intervalu 1647-1681, kdy byly v Madridu všecky nové, a to od jediného autora - Calderóna. Až do roku 1592
je hrála jedna společnost, poté je dávaly soubory dva. Soubory se vybíraly během půstu. Vybrané společnosti inkasovaly slušný honorář, hlavně však dostaly za odměnu výlučné právo pořádat veřejná představení v Madridě od Velikonoc do Božího těla. Po Božím těle herci s autos kočovali i po sousedních městech a hráli je rovněž v madridských veřejných divadlech. Měli tedy mnoho dobrých důvodů k tomu, aby se na slavnostech podíleli.
Inscenace se naložily na carros, vozy dodané městem, které také opatřilo vše potřebné s výjimkou kostýmů a rekvizit. Pro každou inscenaci se používalo dvou carros až do roku 1647, kdy se jejich počet zvýšil na čtyři. Patrové carros byly vyrobeny z dřevěného rámu a pomalovaného plátna a zařízeny podle instrukcí dramatických autorů. O velikosti těchto vozů máme až do devadesátých let sedmnáctého století málo informací; tehdy byly asi 5 metrů dlouhé a 11 metrů vysoké. Fasáda horního patra byla často na pantech, aby se mohla rozevřít a ukázalo se, co je uvnitř. Scénické prostředky bylo možné vysunovat i z dolního patra a mnoho vozů mělo zařízení pro "létání" herců a předmětů.
Carros sloužily jako vstupy na jeviště a jako šatny pro herce.
Do roku 1647 provázela carros jako hrací plochy přenosná jeviště; ta měla podobu dalšího vozu. Po roce 1647, kdy se pro každou inscenaci začalo používat čtyř vozů, stavěla se všude, kde se hrálo, pevná pódia, poněvadž přenosná jeviště už svou velikostí nestačila. Dva carros byly nyní přistaveny vzadu a dva po každé straně jeviště, které bylo holé, jen opatřené propadly pro zvláštní efekty. Odstraňovat čtyři carros potřebné pro jedno auto a přivážet jiné čtyři pro další bylo nešikovné, takže od roku
1692 bylo k jevišti přistaveno všech osm vozů. V devadesátých letech sedmnáctého století byl hrací prostor asi 13,5 až 15 metrů široký a 11 metrů hluboký.
Osm až dvacet dnů před Božím tělem museli herci uvést předpremiéru před městskou radou. V některých městech se první oficiální představení konalo uvnitř katedrály. Počátkem sedmnáctého století se od této praxe většinou upustilo, i když na mnoha místech se první představení stále konalo přímo před kostelem. O tom, že by se v Madridu vůbec někdy hrálo v kostelech, není důkazu, a počátkem sedmnáctého století se tu upustilo i od představení před kostelem. Carros však zůstaly součástí procesí, ve kterém byla nesena městem hostie, a hry zůstaly tradiční součástí slavností.
Městská rada určila místa, kde se bude hrát, často v takovém počtu, že se hrálo několik dnů. Po roce 1600 se první představení obvykle konalo před králem na palácovém nádvoří. Pak se hrálo na náměstí před radnicí, jeden den pro Kastilskou radu (nejmocnější z vládních skupin), druhý den pro městskou radu. Několik dalších státních rad mělo též nárok na zvláštní představení a nejméně dvě představení se konala pro široké publikum. Carros táhli z místa na místo volci s pozlacenými rohy.
Kromě autos provozovali herci i krátká fraškovitá interludia a tance. Další aktéry najímalo město, aby po městě nosili velké karnevalové figuríny obrů a draků a provozovali tradiční tance.
Údajné důvody konečného zákazu autos roku 1765 byly, že v nich převažoval karnevalový duch, že obsah frašek a tanců byl pobuřující a bylo nevhodné, aby náboženské hry provozovali herci pochybné morálky. Všecky tyto stížnosti zaznívaly však už v šestnáctém století, takže stejně důležité musely být jiné důvody. Jisté je, že zájem o hry postupně slábl po smrti Calderónově roku 1681; autos se pak staly pouhými napodobeninami starších děl. Na obecnou ztrátu zájmu pravděpodobně ukazuje i to, že od průvodových inscenací se upustilo roku 1705, po němž se autos hrála jen ve veřejných divadlech. Ale ať už byly důvody úpadku a zákazu autos jakékoli, po více než dvě stě let byly důležitou součástí profesionální scény.

Počátky světského dramatu

Zhruba v letech 1470-1550 styky mezi Španělskem a Itálií zesílily a zájem o klasické vzdělání, probouzející se v tomto období, si našel cestu do španělských intelektuálních kruhů. V Alcalá de Henares byla roku 1508 založena univerzita na podporu studia latiny, řečtiny a hebrejštiny, a toto studium vedlo záhy k zájmu o antické drama. V šestnáctém století byla řada latinských a řeckých děl přeložena do španělštiny a široce se rozšířila tiskem, který do Španělska pronikl roku 1473.
Kolem roku 1500 se začalo objevovat světské drama. Patrně nejvýznamnějším raným dílem je Komedie o Kalistovi a Melibeji (Comedia de Calisto y Melibea), často pokládaná spíše za román v dialogu než za

opravdovou hru. V prvním vydání z roku 1499 má šestnáct aktů, a jejich počet se ve vydání z roku 1502 ještě zvýšil na jedenadvacet. Dílo je obvykle připisováno Fernandu de Rojasovi (asi 1465-asi 1541), ale možná obsahuje pasáže jiných autorů. Ačkoli se Komedie o Kalistovi a Melibeji patrně nikdy nehrála, četla se tak hojně, že svým zobrazením konfliktu mezi idealizovaným a realistickým jednáním ovlivnila pozdější spisovatele. Zvláště slavné byly scény ze života nižších vrstev, zobrazující Celestinu, kuplířku a prostřednici mezi oběma milenci, Kalistem a Melibeou.
Juan del Encina (1469-1529) se často nazývá zakladatelem španělského dramatu, poněvadž jeho raná díla časově předcházejí Kalista a Melibeu. Studoval u velkého španělského humanisty Antonia de Nebriji a poté psal "eklogy" na způsob italského pastorálního dramatu. Jeho rané hry, pocházející z devadesátých let patnáctého století, jsou však stále ještě náboženské; teprve poté, co strávil několik let v Itálii, začal psát další, čistě světské hry, jako je Ekloga o Placidě a Victorianovi (Égloga de Plácida y Victoriano, 1513). Tato poměrně jednoduchá díla byla první provedená španělská světská dramata. Bartolomé de Torres Naharro (asi 1485-asi 1530) nejprve napodoboval dílo Encinovo, ale sám pak psal mnohem vynalézavější frašky a komedie. Podobně jako Encina žil nějaký čas v Itálii, kde se jeho hry hrály dříve, než je roku 1517 publikoval pod souborným názvem Propalladia.
Kompozice Naharrových her je primitivní a jejich děj by byl bez prologu v mnoha případech nesrozumitelný. Pro svůj plynulý verš a aktuální satiru si však získal širokou obec čtenářů. Gil Vicente (asi 1465-asi 1536) psal především pro portugalský dvůr, ale mnoho her napsal španělsky. Všeobecně se má za to, že lyrickým talentem, velkým rozpětím témat a charakterů, smyslem pro humor a spontánností převyšuje svoje současníky. Kromě těchto původních her se u španělského dvora před rokem 1548 hrály i hry italské.
Celá raná španělská světská dramatika byla zaměřena na aristokratické publikum a její vliv na profesionální divadlo byl zanedbatelný. Přesto však byla základem a uznávaným zdrojem činnosti pozdějších španělských dramatiků.

Rané španělské profesionální divadlo

Nejstarší historie profesionálního divadla je ve Španělsku - jako v jiných zemích - nejasná. Podle záznamů byli roku 1454 vyplaceni herci za účinkování o Božím těle a roku 1539 bylo zaměstnáno šest mužů, aby sehráli frašky u katedrály v Toledu. Až do čtyřicátých let šestnáctého století nejsou však zmínky o profesionálních hercích běžné. Většinou se sice vztahují ke slavnostem Božího těla, vyplývá z nich však, že v polovině šestnáctého století existovala už celá řada hereckých společností. Roku 1548 vystoupila první významná italská společnost ve Valladolidu a po dalších pětapadesát let představovaly italské trupy vážnou konkurenci španělským společnostem (třebaže na míru jejich vlivu nemají badatelé jednotný názor).
První významnou postavou španělského profesionálního divadla je Lope de Rueda (asi 1510-asi 1565), o němž jako o herci je první zmínka z roku 1542, kdy účinkoval v náboženském dramatu v Seville. Roku 1551 byl už znám natolik, že byl povolán do Valladolidu, tehdejšího hlavního města Španělska, aby vystupoval před Filipem II. V letech 1552-1558 tam byl Rueda za slušný roční plat zaměstnán, aby dohlížel na slavnosti Božího těla. Kromě toho často vystupoval u dvora a hojně kočoval. Rueda byl také první významný spisovatel pro lidové publikum. Dochovala se celá řada jeho celovečerních děl; mimo jiné Oklamaní (Los enganados), Medora, Armelina a Eufemia. Nejlépe je však znám svými krátkými fraškovitými hrami (pasos), z nichž patrně nejproslulejší jsou Škraboška (La carátula) a Olivy (Las aceitunas). Děj je v nich pouhou záminkou pro zemitý humor a pitoreskní dialog. Blázni a prosťáčkové (Ruedovy role) jsou z postav nejrozvinutější.
Cervantes uvádí, že Ruedovo jeviště sestávalo ze čtyř či pěti prken postavených na lavicích a z prostěradla vzadu a jeho kostýmy že byly "čtyři bílé beraní kožichy zdobené pozlacenou kůží". Tento výrok se běžně pokládá za výstižný popis profesionálního divadla Ruedových časů. Ale i zběžný pohled do dobových záznamů prozradí, že Cervantes situaci zjednodušil - a ani to nepřekvapuje, když si po padesáti letech vybavuje představení, které viděl jako kluk. Rueda byl smluvně zavázán, aby pro božítělové produkce dodal kostýmy z hedvábí a sametu, a není pravděpodobné, že by jich nepoužil jindy, zvlášť při svých četných vystoupeních u dvora. Cervantes patrně viděl některou z Ruedových klaunských komedií, pro které byly ovčí kožichy a obhroublé prostředí přiměřené.
Rueda sice zřejmě už roku 1558 navrhoval postavit ve Vallladolidu divadlo, ale existenci stálého divadla za jeho života nelze prokázat. Podobně jako jeho anglické a italské protějšky se musel přizpůsobovat nejrůznějším podmínkám: hrát na náměstích, nádvořích i ve velkých dvorských síních a šlechtických

domech.
Dnes se Rueda takřka všeobecně považuje za zakladatele španělského profesionálního divadla, ve skutečnosti však byl jenom nejúspěšnější divadelní principál své doby. Přesto je jeho dílo symbolem těchto raných časů.
V sedmdesátých letech šestnáctého století popularita divadla jen kvetla. Herci měli po celém Španělsku dveře otevřené a začala se objevovat stálá divadla v Seville, Toledu, Valencii, Granadě, Córdobě, Almagru a jiných městech. Kolem roku 1585 se však jako hlavní španělské divadelní centrum prosadil Madrid.
Poptávka po nových hrách se po Ruedově smrti ještě zvýšila, ale vskutku významný autor se objevil zhruba až ve druhé polovině osmdesátých let, kdy začal pravidelně pro divadlo psát Lope de Vega. V letech 1565-1590 pořizovali hry především principálové divadelních společností, takže na základě této praxe byli tito principálové po celé sedmnácté století označováni jako autores de comedias (autoři her). V poslední čtvrtině šestnáctého století získali dva autoři - Cueva a Cervantes - určitou slávu jako dramatici. Juan de la Cueva (asi 1543-1610), jenž působil v Seville, napsal čtrnáct her. Byl jedním z prvních dramatiků, kteří čerpali ze španělské historie ve hrách jako Sedm infantů larských (Los siete infantes de Lara). Zpracovával také antické náměty a volil i témata ze všedního života. Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616), proslavený především svým pikareskním románem Don Quijote (1605-1615), napsal také asi třicet her, z nichž se dochovalo deset comedias a osm entreméses. Nejlepší z nich je Numancia, o římském obležení iberského města roku 134
př. Kr.; Život v Alžíru (Los tratos de Argel) a Alžírské vězení (Los banos de Argel), s reminiscencemi na léta, která sám Cervantes strávil v otroctví, když byl zajat alžírskými piráty; a Šťastný darebák (El rufián dichoso), hra ze současného španělského života. Cervantesovy hry, z nichž většina byla napsána v letech 1580-1600, působily afektovaně, když se objevila díla Lopeho de Vegy.
Koncem sedmnáctého století bylo několik oblíbených dramatických žánrů. Poněvadž španělská terminologie je ojedinělá, krátké shrnutí usnadní pozdější výklad. Výrazu comedia se používalo pro jakoukoli celovečerní hru, vážnou či komickou. Většinou byly děleny do tří aktů (někteří autoři používali pětiaktové formy, ta se však ve Španělsku nikdy neujala). Bylo mnoho typů comedií, mezi nimi comedias de capa y espada (hry pláště a meče, pojmenované po oblečení šlechticů nižšího řádu, kolem kterých se tyto hry točí), comedias de costumbres (komedie mravů), comedias de santos (hry o světcích), comedias mitológicas (mytologické hry), comedias pastoriles (pastorální hry), a hry vyžadující ke kýženému efektu divadelní mašinérie, mezi nimi comedias de teatro, comedias de cuerpo (o mrtvole) a comedias de ruido (situační hry). Nejběžnější postavy v těchto hrách byli caballero (šlechtic), galán (mladý kavalír), dama, gracioso (komická postava, obvykle sluha galána) a criada (služka dámy), které ovšem doplňovaly četné další typy postav. Nejběžnější témata byla čest, láska, vlastenectví a náboženství.
Zhruba až do roku 1615 začínalo každé představení s loa (komplimentem), tedy monologickým či dialogickým prologem. Jeho smyslem bylo naklonit si publikum a obyčejně mu předcházel zpěv a tanec. Ačkoli loa po roce 1615 ztrácelo na oblibě, ještě mnoho let se od něho neupustilo. O pauzách mezi jednotlivými akty se hrály entreméses (mezihry), to jest krátké aktuální skeče.
Některé entreméses byly zpívané, jiné mluvené a jiné zase mísily slovo mluvené a zpívané. V polovině sedmnáctého století se pro mnohé krátké frašky, které byly dříve nazývány entreméses či pasos ujal termín sainete. Většina španělských dramatiků pěstovala všecky tyto žánry.

Lope de Vega a jeho současníci

Daleko nejplodnějším španělským dramatikem byl Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), jehož život byl stejně pestrý jako jeho hry.
Byl vojákem španělské Armady, sekretářem mocného šlechtice, účastníkem mnoha obchodních i milostných afér, roku 1614 byl vysvěcen na kněze. Při tak bohaté aktivitě stačil ještě do roku
1609, podle vlastního odhadu, napsat 483 comedias. Jeho celková produkce se odhaduje až na 1.800 her, ačkoli 800 bude asi blíže pravdě. Z nich se dochovalo 331 a dalších 200 se mu přisuzuje.
Našel si také čas k sepsání Nového umění skládat divadelní hry (Arte nuevo de hacer comedias, 1609). Byl prvním španělským dramatikem, který se živil jako spisovatel, a žádný jiný dramatik v profesionálním divadle žádného období tolik nedominoval.
Celkovou kvalitu Lopeho díla je obtížné stanovit vzhledem k jeho kvantitě, lze však provést jisté zobecnění. však provést lze.
Především jsou jeho hry pozoruhodné svým jasně definovaným dějem, jenž je schopen vyvolat a udržet

napětí. Mnohé se točí kolem konfliktních požadavků lásky a cti, tématu, které Lope zpopularizoval a odkázal prakticky celému následujícímu španělskému dramatu. Protože Lope neměl rád nešťastné konce, obvykle to dovedl zaonačit tak, aby se konflikt vyřešil šťastně.
V jeho dramatickém personálu jsou zastoupeny prakticky všechny stavy a postavení a ke všem přistupuje Lope s pochopením. Ženské role patří k jeho nejlepším. Rovněž rozšířil rozsah prosťáčka graciosa, ustálené postavy své doby. Lopeho dialog je přirozený, živý i přiměřený a zahrnuje množství veršových forem, protože španělští dramatici si nikdy nevypracovali ekvivalent anglického blankversu. Lope je často přirovnáván k Shakespearovi, a někteří kritici soudí, že kdyby se uvážilo jen osmatřicet jeho nejlepších her, ukázalo by se, že Lopeho dílo vyniká nad Shakespearovým zobrazením romantické vášně a mistrovstvím i pestrostí veršových forem. Ale mnoho kritiků se shoduje v tom, že Lope neproniká tak hluboko do lidské povahy jako Shakespeare a temnější stránku života vždycky překryje šťastným koncem. Jeho hry oplývají překvapením, ne však pronikavostí; oslavují rozmanitost života, aniž jej výrazně osvětlí.
Lope byl vůbec nejoblíbenějším autorem své doby. Pro moderní publikum je patrně z jeho děl nejapelativnější Fuente ovejuna (Ovčí pramen, asi 1613), v němž tyranského feudálního pána zabijí vesničané, kteří pak i na mučidlech odmítají pojmenovat viníky a zachrání je zásah krále. Mnoho kritiků nalézá ve hře revoluční postoje, pravděpodobnější však je, že Lope chválil krále za to, že potlačil feudální systém. Mezi jeho nejznámější hry dále patří Pošetilá dáma (La dama boba, 1613), Pochybnostmi k pravdě (Lo cierto por lo dudoso, 1620-24), Rytíř z Olmeda (El caballero de Olmedo, 1622) a Trest bez pomsty (El castigo sin venganza, 1631).
Lope je dnes pokládán za patrně největšího španělského dramatika, obklopovala ho však řada dalších. Nejdůležitějšími z nich jsou Guillén de Castro, Tirso de Molina a Juan Ruiz de Alarcón.
Guillén de Castro (1569-1631), Lopeho přítel a stoupenec, napsal třiačtyřicet her, ale vzpomínán je dnes téměř výlučně jako autor Cidova mládí (Las mocedades del Cid, 1612-18), které posloužilo Corneillovi jako předloha pro jeho drama Le Cid. Tirso de Molina (asi 1584-1648), kněz, který zanechal dramatické tvorby roku
1625, poté co byl pokárán kastilskou Radou, údajně napsal 400
her, z nichž 85 se zachovalo. Daleko nejslavnější z nich je Sevillský svůdce a kamenný host (El Burlador de Sevilla y el covidado de piedra, 1616-30), první dramatické zpracování příběhu Dona Juana. Juan Ruiz de Alarcón (asi 1581-1639), narozený v Mexiku a vychovaný ve Španělsku, kde pak pracoval ve státní službě, napsal asi 25 her, z nichž nejlepší se soustřeďují na dvorský život v Madridě. Nejznámější z nich je Podezřelá pravda (La verdad sospechosa, 1619), zkoumající následky, které má pro mladého muže jeho neschopnost říkat pravdu. Základem dramatického jednání v Alarcónových hrách jsou charaktery postav a subtilní morální pocity.

Calderón a jeho současníci

Ještě než Lope de Vega zemřel, zpochybnil jeho primát jiný spisovatel, jehož pak mnozí kritici kladli nad Lopeho: Calderón.
Na rozdíl od Lopeho a jeho současníků, kteří byli spjati především s veřejnými divadly, Calderón a nejlepší z jeho vrstevníků psali především pro dvorské divadlo. V tomto přesunu vidí mnozí historikové hlavní důvod úpadku španělského dramatu.
Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), syn dvorského úředníka, studoval na univerzitě a poté vstoupil do služeb významného šlechtice. Roku 1651, po celé sérii osobních neštěstí, se Calderón stal knězem, nadále však psal autos sacramentales pro město Madrid a občas hry pro dvůr. Napsal asi dvě stě her, z nichž se dochovalo zhruba jedno sto, z toho osmdesát autos.
Prakticky všechny svoje nejlepší světské hry napsal Calderón v letech 1622-1640. Dělí se do dvou hlavních kategorií: "komedií pláště a meče", jako je Dáma skřítek (La dama duende, 1629), spočívající ve šťastně rozuzlené milostné zápletce a sérii nedorozumění, a vážných her, z nichž mnohé se zabývají žárlivostí a ctí. Jedna z nejznámějších her tohoto typu je Lékařem své cti (El médico de su honra, 1635), ve které muž podezírající svou manželku z nevěry ji zabije takovým způsobem, aby se vyhnul skandálu. Na první pohled se zdá, že mužovo jednání je líčeno jako sympatické, ale někteří kritici tvrdí, že hra měla vzbudit vnímavost publika vůči běžné praxi, se kterou Calderón nesouhlasil.
Nejslavnější Calderónova světská hra Život je sen (La vida es sueno, asi 1636) je filozofická alegorie o postavení člověka a záhadě života. Hlavní postava Segismundo, původem princ, je vychován v anonymitě,

ve spánku přenesen ke dvoru, shledán nehodným a vrácen do svého předchozího stavu; když se probudí, je přesvědčen, že dvorská mezihra byla pouhý sen. Nakonec, když se dobere poznání, že lidský život je sen, z něhož nás probudí jenom smrt, je mu nabídnut trůn a stane se výjimečně moudrým vládcem.
V chaotických letech po roce 1640, když Katalánsko a Portugalsko povstalo proti Španělsku, napsal Calderón pouze jednu vynikající comedii, Zalamejského rychtáře (El alcalde de Zalamea, asi 1642), příběh sedláka, který dá popravit důstojníka za znásilnění své dcery. Všecky hry po roce 1652 napsal Calderón na objednávku dvora. Jsou krátké a lehké, často založené na klasických mýtech či pastorálních námětech, vyznačují se sborovými pasážemi a dialogem, jehož značná část počítala se zhudebněním. Protože mnohé se hrály v královském loveckém zámku La Zarzuela, nazýval se později tento typ hudební hry, který byl (a je) jedním z nejpopulárnějších španělských dramatických žánrů, zarzuela.
Calderón proslul především svými autos sacramentales, protože dovedl tento žánr k dokonalosti. Podařilo se mu v nich působivě vtělit křesťanská dogmata do symbolických příběhů, podaných lyrickým dialogem velké krásy. Calderón psal autos od počátku své kariéry, ale obzvlášť se jim věnoval po roce 1647, kdy až do své smrti psal dvě ročně. Byl autorem všech autos uvedených v Madridě v letech 1647-1681. Nejlepší z nich, Pobožnost kříže (La devoción de la Cruz, 1633) a Vytrvalý princ (El principe constante, 1629), vznikly však dřív než se stal knězem.
Mezi Calderónovými současníky vynikají dva: Rojas Zorilla a Moreto. Francisco de Rojas Zorilla (1607-1648) žil hlavně v Madridu, kde zastával místo u dvora a psal především pro královské divadlo. Z jeho sedmdesáti her je nejznámější Kromě krále nikdo (Dal rey abajo, ninguno, 1651), vyprávějící příběh muže, jemuž král odpustí vraždu člověka, který chtěl svést jeho ženu. V lehké komedii razil Rojas Zorilla nové cesty, když v dílech jako Chytrák na chytráka vyzrál (Entre bobos anda el juego, 1638) a Takové jsou ženy (Lo que son las mujeres, 1645) nahradil tradičního graciosa jako základní zdroj humoru rozmanitými nafoukanci. Bohužel však Rojas Zorilla neměl žádné skutečné následovníky, a tak jeho rozchod s tradicí ve Španělsku valně nezapůsobil. Jeho hry však byly obdivovány ve Francii, kde je adaptovali Scarron, Thomas Corneille a Lesage.
Augustín Moreto y Cavana (1618-1669) se narodil v Madridu a většinu svého života strávil u dvora, pro nějž psal především.
Nejznámější z jeho padesáti her je Pohrdání za pohrdání (El desdén con el desdén, 1654), které posloužilo Molierovi jako předloha jeho Princezny z Elidy. Vypráví příběh ženy, která pohrdá všemi svými milenci, až se zamiluje do toho, který předstírá, že pohrdá jí. Křehká poezie, elegantní a jemný humor a zajímavé portréty postav získaly Moretovi množství obdivovatelů v aristokratickém publiku. Většina jeho her jsou úpravy comedií Lope Vegy a jiných.
Produktivita Zlatého věku byla fenomenální. Odhady úhrnného počtu her napsaných před rokem 1700 se pohybují od patnácti do třiceti tisíc. Kvantitou španělské drama daleko předčilo anglické z intervalu 1590-1642. Na druhé straně se až příliš zabývalo omezeným kódem cti, aniž se mu podařilo hlouběji proniknout do lidského osudu: to jsou meze, které je činí méně univerzálním, než jsou nejlepší anglická díla. Přesto byly mnohé tyto hry rozšířeny a napodobovány mimo Španělsko a doma vytvořily trvalá měřítka.

Corrales

Po roce 1626 dvůr sice přilákal četné kvalitní autory, ale většina her se nadále uváděla ve veřejných divadlech čili corrales (říkalo se jim tak, protože mnohá vznikla přestavbou stávajících dvorů). V archívech různých španělských měst se dochovalo obrovské množství informací, jejichž značnou část bude ještě třeba prozkoumat a využít. Víme, že budova veřejného divadla byla postavena v Seville roku 1574 a další že vznikly v Alcalá De Henares, v Córdobě, Almagru, Valencii a jinde, ale výzkum provozu těchto divadel je teprve v počátcích. Většina toho, co je známo, se týká Madridu, a tak i následující výklad bude především o tomto městě, ačkoli není jasné, do jaké míry byla madridská praxe typická.
V Madridu byly corrales nejprve pod přímou kontrolou bratrstev podobných těm, která ve středověku uváděla náboženské hry po celé Evropě; veřejná divadla byla tedy pod kontrolou dobročinných spolků. Cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo, založená roku 1565, aby živila a šatila chudé a podporovala špitál, byla první, které bylo uděleno privilegium provozovat divadlo jako prostředek k získání peněz. Nejpozději roku 1568 otevřelo toto bratrstvo divadlo v Calle de Sol a záhy nato dvě další. Roku 1575 požádala Cofradía de la Soledad de Nuestra Senora, založená v roce 1567, aby jí bylo jedno ze stávajících divadel svěřeno - tah, který vedl k dělbě výdajů a příjmů mezi jednotlivé cofradías. V roce 1583 dostala svůj podíl na příjmu také madridská Všeobecná nemocnice. Tyto tři organizace pak kontrolovaly madridská

veřejná divadla až do roku 1615. Na divadlo se tudíž hledělo jako na prostředek, jímž se získávaly peníze na charitativní činnost: postoj, který divadlo často uchránil před uzavřením.
Nová fáze vývoje divadel nastala roku 1615, kdy město Madrid dostalo příkaz přispívat na špitály pravidelnou roční dotací, od níž mohlo odečítat sumu odpovídající příjmu, jaký měly cofradías z divadel. Po tomto datu se cofradías vzdaly přímého řízení divadla a pronajaly divadla podnikatelům, běžně na období čtyř let. Roku 1638 přešlo řízení corrales na město, které pověřilo dohledem nad nimi dva komisaře, třebaže se divadla i nadále pronajímala. Přesto, že během osmnáctého století došlo k některým změnám, užívalo se divadel k financování dobročinných organizací až do poloviny devatenáctého století. V období Zlatého věku corrales nikdy neřídili herci, kteří v nich pouze krátkodobě pracovali na základě smlouvy, uzavřené s nájemcem divadla.
Corrales byly zprvu provizorní a v sedmdesátých letech šestnáctého století jich bylo v Madridu nejméně pět. Brzy se však ukázala potřeba stálého divadla, a tak byl roku 1579 v Madridu otevřen Corral de la Cruz, první stálé divadlo ve Španělsku. Po něm následoval roku 1583 Corral del Príncipe. Po roce 1585 až do poloviny osmnáctého století to byla jediná veřejná činoherní divadla v Madridu.
Madridské corrales se stavěly ve čtvercových či obdélníkových dvorech. Až do osmnáctého století byl střed dvora nezastřešen.
Když se přistavěla střecha, světlo do nich pronikalo řadou oken těsně pod jejím převisem. Prostorný střed dvora, čili patio, obsadili především stojící diváci, i když v polovině sedmnáctého století se přímo před jeviště umístily taburetes, řada stoliček či lavic. Tyto lavice byly postaveny nad úroveň patia a odděleny od něho zábradlím. Koncem sedmnáctého století byly taburetes ve třech řadách. Po každé straně patia byly stupňovité řady sedadel - gradas - oddělené od něho zábradlím a chráněné před počasím převisem střechy. Gradas se táhly až k jevišti. Na obou bocích jeviště byl prostor, kde mohly být rozestaveny stoličky a lavice pro návštěvníky, ale jehož bylo také možno použít pro dekoraci a jiné divadelní účely.
Zadní přízemní část patia zabral stánek s občerstvením, alojería.
Nad ním byla galerie pro ženy (cazuela) a nad ní ještě dvě další galerie, jedna dělená do lóží (z nichž jedna patřila městu Madrid a jedna Kastilské radě) a o druhou se dělila tertulia (kam chodili zejména kněží a intelektuálové) s horní cazuelou.
Patio bylo sevřeno zdmi třípatrových domů. Gradas stoupaly až do výše prvního patra. Každé okno tohoto domu sloužilo jako divadelní lóže (aposento). Lóžím ve třetím patře se často říkalo desvanes (půdní), protože byly tak vysoko a bylo v nich těsno.
Aposentos v prvním patře byly většinou opatřeny mřížemi, aby nikdo nepovolaný nemohl vlézt na gradas.
Některá divadla mimo Madrid se od tohoto typického modelu odchylovala. Některá byla od počátku zastřešena, a některá byla jako divadla postavena a nemusela se potýkat se sousedními domy.
V nich byly většinou aposentos nahrazeny galerií dělenou příčkami jako později ve veřejných italských operních domech; jiná zase měla jednu řadu aposentos a nad nimi otevřené galerie. Nicméně základní uspořádání - uzavřený dvůr - bylo všude stejné.
Obě madridská divadla měla dva vchody a u každého dva výběrčí, poněvadž vstupné se platilo dvojí, jedno nájemci a druhé zástupci dobročinné organizace. Asi tři pětiny z celkového příjmu inkasoval nájemce a herci. Vybrané vstupné opravňovalo ženy do cazuely a muže do patia. Další poplatky se vybíraly od mužů, pokud chtěli sedět na gradas, na taburetes nebo na jevišti.
Divadlo mělo pod kontrolou všecky lóže proti jevišti, ale vztah k postranním lóžím se různil. Někteří majitelé sousedních domů vybírali vstupné do svých lóží v určitých dnech a divadelní nájemce zase v jiných; jiní majitelé měli výsadní právo na svoje lóže výměnou za to, že dovolí přejít přes jejich majetek do jiných lóží; a někteří majitelé platili divadlu určitou sumu ročně za právo dívat se na představení. (Problémy, které takové vztahy vyvolaly, byly základním důvodem, proč byly corrales v polovině osmnáctého století strženy a na jejich místě postavena samostatná divadla.) Přísné oddělení mužů a žen vyžadoval alcalde (rychtář). Ženy měly zakázané patio a muži cazuelu. Ženy směly sedět s muži v aposentos, pokud byli z jedné rodiny.
Do osmdesátých let šestnáctého století se konala představení pouze v neděli a o svátcích. Avšak roku 1579 dostala kočovná skupina commedie dell'arte, kterou vedl Alberto Naselli (Zan Ganassa), povolení vystupovat ve všední den a záhy na to bylo toto právo rozšířeno i na španělské soubory. V sedmnáctém století bylo povoleno hrát denně, s výjimkou soboty. Neděle se vždycky považovaly za nejlepší den pro divadlo, kvůli potenciálně početnému publiku. Divadelní sezona začínala v září a trvala do půstu. Počínaje Popeleční středou a po celé Velikonoce byla všechna divadla zavřena. Po Velikonocích začala nová sezona, která pokračovala až do července, kdy bylo divadlo - v letních měsících - zavřeno. Divadla byla také zavřena v době státního smutku, moru a války. Hrálo se asi 198 dnů do roka.
Kapacita corrales se různila. V polovině sedmnáctého století pojal Corral del Príncipe téměř 2.000 osob. Na podzim a v zimě začínala představení ve dvě hodiny odpoledne, na jaře ve čtyři a skončit musela nejpozději

hodinu před západem slunce. Představení začínalo hudbou, zpěvem a tancem; pak následovalo loa čili prolog a po něm další tanec; pak přišla comedia, mezi jejíž akty byly vloženy entreméses, a představení uzavřel tanec.
Diváci, zvláště ti v patiu a v cazuele, byli často hluční.
Obzvláště neukáznění byli mosqueteros ve dvoře, ale ženy někdy házely na herce ovoce a jak muži tak ženy s sebou nosili různá rámusidla, jako píšťalky, řehtačky a svazky klíčů. Stejně hlasitě dávali najevo spokojenost, kterou projevovali potleskem a voláním "Victor!" Během představení se prodávalo občerstvení jako ovoce, oplatky a nápoje. Zástupce rychtářského úřadu seděl na jedné straně jeviště jako viditelná připomínka, že pořádek by mohl být i vynucen. K dispozici měl četné pomocníky pro případ, že by došlo k nepokojům.

Herecké společnosti

Odhadnout počet hereckých společností ve Španělsku v letech
1550-1580 je obtížné, protože mnoho jich vydrželo pouze jedinou sezonu a jejich splynutí i dělení byly běžné. Když byla postavena stálá divadla, rostl jejich počet tak rychle, že se vláda snažila je regulovat. Roku 1603 stáhla jejich počet na osm, ale roku 1615
jej zvýšila na dvanáct. Zřejmě se tyto pokusy o regulaci ignorovaly, protože záznamy dokládají, že v těch letech působila ještě řada dalších společností.
Existovaly dva typy hereckých společnosti: jeden podílnický (companias de parte), a druhý, kde herci dostávali mzdu od principála. Smlouvy se obvykle uzavíraly na jeden až dva roky.
Velikost společností se značně lišila. Fiktivní Zábavná cesta (Viaje entretenido, 1604) Augustína de Rojase Villandranda popisuje skupiny i s minimálním počtem jediného člena (bululú), který recitoval monology či scény z her, až po skupiny šestnáctičlenné s šedesáti hrami na repertoáru. V letech
1610-1640, v období největší popularity divadla, měla průměrná skupina (compañía) šestnáct až dvacet herců, a to jak mužů, tak žen. Kromě toho tu bylo v učení několik nezletilých.
Poněvadž většina skupin nejraději hrála v Madridu či v Seville, musela někdy jiná města zaměstnat agenty, aby jim obstarali herecké společnosti pro jejich divadla. Ani v Madridu však nezůstávala žádná skupina v jednom divadle příliš dlouho a téměř všecky kočovaly. Cestování ovšem zabralo mnoho času a bylo nákladné. Roku 1586 trvalo jedné společnosti třináct dnů, než urazila 270 mil mezi Madridem a Sevillou. Způsob přepravy závisel na finančních možnostech společnosti a zahrnoval chůzi, použití kár, zvířat nesoucích náklad až po jízdu vozy. V hereckých smlouvách se často uváděly zvláštní paušály na cestovné, stejně jako druh ubytování a jídla na cestách.
Než se mohlo konat představení, musela si společnost obstarat licenci, která se obvykle udělovala, až když městští úředníci zhlédli bezplatné představení. Kromě toho musela mít každá hra zvláštní povolení. Po roce 1600 podléhaly všecky hry cenzuře a dramatici mohli být exkomunikováni, pokud se nezařídili podle cenzurního doporučení. Poněvadž neexistovaly žádné autorské zákony, mohla hru uvést každá společnost, která získala její exemplář a povolení.
Před rokem 1590 byli mnozí spisovatelé se soubory spjati jako herci. V devadesátých letech bylo už takové spojení neobvyklé a hry se kupovaly za jednorázové honoráře, které se různily podle reputace autora. Lope de Vega dostával na vrcholu své kariéry asi
500 reálů za každou hru - to v době, kdy průměrný roční příjem herce byl 6.000 reálů. Tato nesouměřitelnost příjmů může vysvětlovat, proč byli dramatici tak plodní. V polovině sedmnáctého století jejich příjem poněkud stoupl asi na 800 reálů za hru pro nejlepší autory.
Honoráře souborů byly velice rozdílné. Obvykle dostávala herecká skupina fixní sumu za každé představení a v případě dlouhodobého angažmá ještě dohodnuté procento z příjmu. Pokud soubor musel za smluveným angažmá daleko cestovat, mohl obdržet další platbu na výdaje.
Za autos dostávaly společnosti relativně vysoký honorář, poněvadž si musely opatřit poměrně nákladné kostýmy. Kromě toho dostávaly soubory vybrané k inscenacím autos výlučná práva hrát v Madridě divadlo od Velikonoc do Božího těla. Po slavnostech se autos často uváděla ve veřejných divadlech. Městské správy také najímaly herce k bezplatným představením při zvláštních příležitostech.
O jednotlivých společnostech není mnoho zpráv, ale dochovala se jména četných ředitelů společností. Mezi nejslavnější patřili Alonso Riquelme (činný 1602-1621), Christobal Ortiz (činný
1613-1626), Roque di Figueroa (činný 1612-1650) a Antonio de Rueda (činný 1628-1662). Kromě domácích trup navštěvovaly Španělsko v poslední čtvrtině šestnáctého století často italské soubory commedie dell'arte.

Mezi nejslavnější patřily skupiny Alberta Naselliho (1574-1584), Maximiliana Milanina (1581) a Tristana Martinelliho (1587-1588).

Herci a herectví

Postavení profesionálního herce ve Španělsku bylo složité. Od římských časů byly hercům odepřeny církevní svátosti a Alfons X. (1221-1284) vyhlásil, že všichni herci by měli být zbaveni občanských práv. Postoj tak nesmiřitelný padl ve Španělsku oficiálně až ve dvacátém století, ve Zlatém věku byl však obvykle tolerantní, pokud herci neuváděli hry odporující církevnímu učení. Rozhodně bylo mnoho herců, kteří měli církevní sňatek a církevní pohřeb. Kromě toho je městští úředníci zaměstnávali, aby o slavnostech Božího těla sehráli autos.
Mnoho kněží však bylo proti divadlu, zejména proti účinkování herců v náboženských hrách. Mnohokrát žádali krále, aby veřejné divadlo zakázal, a několikrát se jim to na krátký čas podařilo.
Naštěstí byly mocnými spojenci herců správy měst, jejichž dobročinné organizace byly na divadlech finančně závislé, a tak byla divadla zavřena jen krátce. Námitky ovšem vedly k tomu, že vládní úředníci na divadlo ostražitě dohlíželi.
Zvláštním předmětem pohoršení byly herečky. Historii profesionálních ženských aktérek ve Španělsku lze vysledovat až do patnáctého století a v polovině šestnáctého století byly ženy členkami několika hereckých společností. Většinu ženských rolí hráli však chlapci či muži až do roku 1587, kdy bylo ženám poprvé dovoleno vystoupit na jevišti. Kněží se postarali o královský dekret, který roku 1596 ženám hereckou profesi zakazoval, tento výnos však zřejmě nebyl prakticky uplatňován. Po zuřivém sporu v letech 1598 a 1599 královská rada vyhlásila, že žádné herečky nesmějí veřejně vystupovat, pokud není členem souboru jejich otec či manžel, a že příslušníci jednoho pohlaví nesmějí vystupovat v kostýmu druhého pohlaví. Další pokusy umlčet kritiku asi vedly k dekretu z roku 1608, který stanovil, že v zákulisí nemají co pohledávat jiné osoby než herci, že osoby duchovní nesmějí divadlo navštěvovat a že provozování světských her v kostelích či modlitebnách je zakázáno. V té době byla nastolena striktní cenzura divadla, která byla v roce 1615 rozšířena na tanec, na nějž byly četné stížnosti.
Tanec hrál důležitou roli jak v comedias, tak v autos. Většina hereček stejně dobře tančila jako hrála a ve mnoha smlouvách se stanovilo, že herec musí zpívat a tančit. V četných stížnostech proti divadlu se cituje sarabanda, zavedená kolem roku 1588, jako bezuzdná a smyslná. I bayles (tance doprovázené kuplety) pokládali mnozí lidé za mravně závadné. Po dekretu z roku 1615 se tance ukáznily.
Roku 1631 dostali herci povolení vytvořit cech srovnatelný s jinými uznávanými řemesly. Tento cech, nazvaný Cofradía de la Novena, existuje dodnes a je přístupný všem zaměstnancům divadla.
Výrazně se zasloužil o společenské povznesení hereckého stavu.
Známe jména více než dvou tisíc herců Zlatého věku. Většina jich pochází z lidu obecného, i když se na divadlo občas dali i příslušníci nižší šlechty. O konkrétních hercích je bohužel málo zpráv. Damien Arias de Penafiel (činný 1617-1643) se svým "čistým jasným hlasem, bujarým projevem a skvělou pamětí" platil podle obecného názoru za nejlepšího herce své doby. Mezi vynikající herce patřili Cosme Perez (asi 1585-1673), nejslavnější komik této epochy, a Jusepa Vaca (činná 1602-1634), nejslavnější z hereček.
Ve své Zábavné cestě popisuje Rojas Villandrando život herce kolem roku 1600. Brzy vstával, od pěti do devíti ráno studoval roli a dopoledne byl na zkoušce; po obědě odešel do divadla hrát a svoji práci ukončil kolem sedmé večer; ale ani pak nemusel mít volno, poněvadž na rozkaz města či dvora musel třeba účinkovat ještě večer. Za Filipa IV. (vládl 1621-1665) byla u dvora po hercích velká poptávka a Filipův zvyk vyžádat si hereckou společnost v tak krátkém termínu, že musela zrušit veřejné představení, se někdy uvádí jako jeden z důvodů poklesu zájmu o divadlo.
Herci byli obvykle vypláceni po každém představení.
V podílnických společnostech se příjem dělil po odečtení všech výdajů. Námezdní herci dostávali denní mzdu a protože počet představení se mohl značně lišit jak v různých souborech, tak v různých letech, je obtížné vypočítat průměrný příjem. Jeden historik jej odhaduje na šest tisíc reálů - na tu dobu značně štědrá suma. Ke mzdě se ještě většinou vyplácely denní diety a další příplatky mohly být na cestovné a kostýmy. I když tedy herci nestáli vysoko na společenském žebříčku, byli na tom v mnoha ohledech lépe než jejich francouzští současníci, jimž byla odepřena náboženská práva, anebo herci angličtí, kteří byli ve stálém konfliktu se světskými úřady.

Kostýmy

Kostýmní praxe španělského jeviště byla podobná anglické z téhož období. Ve většině případů se vystačilo se současným oděvem, historické a legendární figury se někdy odlišovaly šatem vyšlým z módy nebo fantastickým oděvem. Maurové, ke kterým Španělé pociťovali obzvláštní antipatii, se vždycky jasně odlišovali od ostatních postav.
Podílnické společnosti si obvykle udržovaly garderobu přístupnou všem svým členům, mnozí herci si však pořizovali vlastní kostýmy.
V hereckých smlouvách jsou příplatky na kostýmy často uvedeny. Za šatník učedníků odpovídal principál. Většinou se herci zřejmě oblékali tak luxusně, jak jen jim to finance dovolily. Už roku 1534 vydal Karel V. výnos proti luxusním kostýmům na jevišti a v průběhu Zlatého věku se opakovaly vládní regulace. Roku 1653 měly herečky zakázáno nosit podivné paruky, dekolty a široké krinolínové sukně nebo šaty až na zem. Kromě toho nesměly mít více než jeden kostým pro každou hru, pokud text výslovně nepředpisoval převlek. Doklady o marnotratnosti jsou četné. Za jeden kostým zaplatil jistý herec roku 1589 1.100 reálů a roku 1619 jiný herec 2.400
reálů - částky odpovídající zhruba jedné třetině typického hereckého ročního platu. Méně významní herci se bezpochyby tak nákladně neoblékali. Dobrá garderoba platila za jednu z největších hercových výhod, protože mu pomáhala zajistit zaměstnání a za špatných časů ji mohl dát do zastavárny.
Kostýmy pro autos byly pravděpodobně okázalejší než ty, jichž se používalo ve veřejných divadlech, protože ve smlouvách se obvykle výslovně uvádějí kostýmy z hedvábí a sametu. Herci se často obraceli na civilní úřady se žádostí o dodatečné financování nečekaně nákladných oděvů a jejich žádostem bývalo často vyhověno. Kromě toho udělovala města zvláštní ceny souborům či hercům, kteří se v autos vyznamenali buď hereckým výkonem nebo kostýmem.

Jeviště a výprava

Jeviště a výprava španělského divadla byly stejně jako kostýmy v mnoha ohledech podobné anglickým. Jako jeviště sloužilo vyvýšené pódium bez portálu i bez opony, vzadu vázané stálou fasádou, k níž se přimykaly jednak aposentos, jednak sedadla na jevišti, takže hlediště je obemykalo ze tří stran, i když většina diváků seděla či stála před jevištěm.
Jeviště Corral del Príncipe bylo asi 8,5 metrů široké a 7 metrů hluboké, nepočítaje polokruhovitý výběžek vpředu, který byl uprostřed hluboký asi 1,5 metru. Rozměry Corral de la Cruz jsou nejisté, ale pravděpodobně bylo jeho jeviště asi 8 metrů široké a
9 metrů hluboké, vpředu s polokruhovitým výběžkem. V obou divadlech bylo jeviště asi 1,8 metru nad úrovní patia. Pozadí tohoto otevřeného pódia tvořila fasáda o jednom či dvou patrech.
V jejím přízemí byly tři otvory, z nichž krajní sloužily jako vstupy a větší centrální především jako "úkrytový prostor"; hluboký byl asi 2,75 metru. Horní patra byly v podstatě balkóny a mohlo se jich používat různým způsobem, běžně však znázorňovaly věže, městské hradby a kopce. I tam se občas odhalilo místo úkrytu roztažením opony. Někdy bylo zapotřebí přejít z jeviště do horního patra před zraky diváků, k čemuž sloužily přenosné schody, které byly zase odstraněny, když už jich nebylo zapotřebí.
Jevištní konvence byly většinou jednoduché a podobné konvencím alžbětinského divadla. Odchod a nový vstup stačil na vyznačení změny místa. Užívalo se tří různých druhů scénického prostředí.
Za prvé sloužila často jako jediné pozadí fasáda. Za druhé se rozhrnutím závěsů odhaloval mobiliář a scénické prvky situované v místech úkrytu, když bylo zapotřebí děj lokalizovat. Za třetí se po stranách jeviště někdy stavěly mansiony. Dochované texty jasně ukazují, že se někdy užívalo scénických prvků k vyznačení zahrad, studní, skal, stromů, tvrzí a hradů. Někdy jsou specifikovány, nebo si je děj striktně vyžaduje, zatímco v jiných případech se od diváků očekává, že si místo, které předvedeno není, představí. Je pravděpodobné, že praxe byla nedůsledná a že se řídila spíše dostupností scénografických prvků než vypracovanou teorií jevištní výpravy. Zároveň s tím, jak se v druhé polovině sedmnáctého století rozvíjelo

výpravné divadlo, usazovaly se na fasádě malované kulisy či lištová okna a dveře.
Pokusy o perspektivní malbu byly vzácné. Jeviště bylo opatřeno několika propadly, ve střeše nad ním byly instalovány létací mechanismy, jejichž popularita po roce 1650 vzrostla. Celkem se však jevištní postupy v průběhu Zlatého věku změnily jen málo.

Dvorské zábavy

Dvorské zábavy téhož druhu, jaké se konaly po celé Evropě, se ve Španělsku pořádaly od třináctého století, ale až za vlády Filipa III. (1598-1621) se divadelní představení dávala u dvora pravidelně. Filipova choť si na divadlo obzvlášť potrpěla, takže až do její smrti roku 1611 se často předváděly jak profesionální inscenace, tak masky v provedení dvořanů.
Dvorské divadlo dosáhlo vrcholu za vlády Filipa IV. (1621-1665), který v letech 1623-1635 zhlédl u dvora 300 různých her. Od šestnáctého století se občas užívalo italské scénografie, ale běžnou se stala až poté, co zde od roku 1626 začal působit Cosme Lotti (?-1643) z Florencie, jeden ze žáků Parigiho. Až do třicátých let se většina dvorských zábav odehrávala ve velké síni Alcázaru anebo v zahradách Aranjuezu; po roce 1633 se střediskem dvorských zábav stal nový madridský palác Buen Retiro. Po otevření Buen Retira počet představení dvorských amatérů prudce poklesl a většina inscenací byla dílem profesionálních souborů.
Četné výpravné exteriérové inscenace se odehrávaly v areálu paláce, otevřeného inscenací Calderónovy hry Kirkéiny čáry a putování Odysseovo (Los encantos de Circe y peregrinación de Ulises, 1635). Pro tuto inscenaci postavil Lotti jeviště plovoucí na jezeře. Mezi zvláštními efekty bylo ztroskotání, triumfální vůz tažený delfíny a zkáza Kirkéina paláce. To vše osvětlovalo
3.000 luceren a král s doprovodem přihlíželi v gondolách. Roku
1636 se tři akty Calderónových Tří velkých divů (Los tres grandes prodigios) hrály na třech oddělených jevištích, a každý z nich provedl jiný profesionální soubor. Kromě toho se konalo mnoho výpravných maškarád, turnajů a mechanických her. Pro karneval roku 1637 navrhl Lotti obrovskou konstrukci o šíři 6,6 metrů, 9,6
metrů dlouhou a 14 metrů vysokou, celou na kolečkách.
Roku 1640 postavil Lotti v Buen Retiru stálé divadlo, Coliseo.
Toto divadlo se zřejmě podobalo veřejným corrales, protože mělo patio, tři úrovně aposentos a cazuelu. Od corrales se lišilo tím, že bylo zastřešené a pravděpodobně mělo portál (o kterém se často uvádí, že byl ve Španělsku první), proscénium není však vůbec jisté. Coliseo bylo také často otevřeno veřejnosti, která tu platila stejné vstupné jako ve veřejných corrales. Kromě toho se stejné procento z příjmu odevzdávalo na charitativní účely.
Divadlo hrály soubory, které normálně vystupovaly v corrales, a scénické nároky většiny her odpovídaly těm, které vznikly pro veřejná divadla. Vyskytovaly se ovšem také výpravné hry vyžadující kvůli zvláštním efektům italskou scénu. Někdy předcházela divadlu přístupnému veřejnosti dvorská představení. Komornější zábavy se obvykle konaly v jiné komnatě paláce.
Čtyřicátá léta sedmnáctého století znamenala výrazný pokles divadelní aktivity, a to jak u dvora, tak ve veřejných divadlech.
Katalánské a portugalské povstání roku 1640 zahájily období nejistoty a s úmrtím Lottiho roku 1643 a královny roku 1644
nastal prakticky konec dvorského divadla. V letech 1646-1651 byla zavřena i veřejná divadla.
Do roku 1650 se Filip stačil znovu oženit a vyřešit svoje četné politické problémy, takže Coliseo se roku 1651 znovu otevřelo veřejnosti a téhož roku směla v činnosti pokračovat i veřejná divadla. Další italský scénograf, Baccio del Bianco (?-1657) přišel do Španělska roku 1652 a s ním výrazně přibylo nákladných výprav. Dvorská představení se konala často až do Filipovy smrti roku 1665. Obnovena byla kolem roku 1670 a s tím i staré postupy.
V týchž letech José Caudi, rodilý Španěl, nahradil Italy a stal se prvním významným domácím scénografem.
Po smrti Karla II. roku
1700 došlo k rychlému úpadku dvorského divadla.
Divadlo se u dvora hrálo pravidelně od dvacátých let až do konce sedmnáctého století, dvůr však nikdy nezaměstnával vlastní společnost. Herci byli povoláváni z veřejných madridských divadel, aby hru nazkoušeli a provedli. Dvůr je dobře platil a veřejná divadla byla proto často nucena v krátké lhůtě zrušit představení a zůstat nějaký čas zavřená.
Koncem století byly finanční zdroje ve Španělsku prakticky vyčerpány a politická moc země rychle upadala.

Velký dramatický impuls se rovněž vyčerpal, poněvadž po Calderónově smrti roku 1681 se noví spisovatelé snažili spíše zachytit ducha minulé slávy než razit nové cesty. Nejvitálnější a nejproduktivnější období španělského divadla do roku 1700 zjevně skončilo.

Pohled do divadelních dějin

Veřejné archivy často obsahují velmi cenné informace o divadle.
Zvláště to platí o autos sacramentales: v madridském Městském archivu jsou četné dokumenty týkající se tamních příprav a provedení oslav Božího těla. Mnoho závažných dokumentů publikovali N. D. Shergold a J. E. Varey v sérii několika svazků (mezi jinými Los Autos Sacramentales en Madrid en la Epoca de Calderón, 1637-1681, Madrid 1961).
Jiným významným zdrojem informací jsou líčení návštěvníků z cizích zemí. Ti často poskytují více názorných detailů o divadelních poměrech než domácí spisovatelé, kteří natolik uvykli místní situaci, že ji nepokládali za nutné zaznamenávat.
Jeden z nejlepších popisů božítělových slavností v Madridu je z pera Holanďana Francise van Aerssena, který Španělsko navštívil v letech 1654-1655. Jeho záznam byl publikován francouzsky roku 1666 a anglicky roku 1670.

... začíná se procesím, v jehož prvních řadách jde několik [hudebníků]; mnozí oblečení ve strakatině, poskakujíce a radujíce se tak výstředně, jako v tanci morisce. Král ... po mši se navrátí s pochodní v ruce a kráčí za stříbrným tabernakulem, v němž je svatá hostie, provázen španělskými grandy a četnými svými rádci ... Před nimi ... se pohybují Stroje znázorňující Obry; to jsou sochy z lepenky, nesené muži skrytými v jejich útrobách. ... Tarasca je had obrovské velikosti ve tvaru ženy, jenž se pohybuje na kolech, prostorný břich, dlouhý ocas, krátké nožky, ohnivý zrak, rozevřená tlama, z níž vyčuhují tři jazyky, a dlouhé kly. Tento strašák si vykračuje sem a tam ... a někdy se zmocní venkovanů, jejichž strach budí mezi lidem smích ... Procesí, mířící k piazze ... se vrací po Calle Mayor, provázeno mnoha závěsy vlajícími z balkónů plných mužů a žen všech stavů.... Odpoledne v pět hodin se konají Autos ... Dvě společnosti herců, patřící k Madridu tohoto času, zavřou svoje divadla a měsíc znázorňují Svaté básně: tak činí každý večer veřejně na lešení postaveném k tomuto účelu v ulicích před domy předsedů různých Rad. Začnou u dvora v ten den Slavnostní ...
Jeviště leží u paty těchto lešení a malé malované boudy se k němu přivezou, ...a slouží jako šatny.

A Journey into Spain, London 1670, 118-124.

Ve svém popisu návštěvy Španělska roku 1659 líčí Francois Bertaut divadla:

... herecké společnosti jsou téměř v každém městě, a v porovnání s našimi [francouzskými] jsou lepší, žádná však není placena Králem. Hrají ve dvorech, kde se několik soukromých domů setkává, takže okna do pokojů ... nepatří hercům, nýbrž majitelům domů.
Hrají za bílého dne a bez pochodní a jejich divadla ... nemají takovou výzdobu jako naše. ... Jsou dvě místa... v Madridě, která nazývají Corrales, a která jsou vždy plná kupců a řemeslníků, kteří nechají svoje krámy být a odeberou se sem ... Někteří diváci mají sedadla blízko jeviště ... Ženy všecky sedí na galérii na jednom konci, kam muži nesmějí vstoupit.

Relation de l'Estat et Gouvernement d'Espagne, Cologne 1666, 59-60.

Roku 1679 napsala komtesa D'Aulnoy řadu dopisů zachycujících její dojmy z cesty po Španělsku. V jednom popisuje svou návštěvu opery (Alcina) ve dvorském divadle v paláci Buen Retiro:

Jakživa jsem neviděla tak mizernou mašinérii. Bohové sestupovali na ořích zavěšeni na trámu, který se táhl z jednoho konce jeviště na druhý; slunce svítilo pomocí tuctu luceren z naolejovaného papíru, a v každé byla lampa. Když Alcina prováděla svoje čáry a vyvolávala démony, ti pomalu lezli z pekla po žebřících. ... Budova je rozhodně velmi krásná a pěkně pomalovaná a zlacená; lóže jsou opatřeny žaluziemi ... [které] sahají shora až dolů, jako by tvořily jakýsi pokojík.

Relation du Voyage d'Espagne, Haag 1693, dopis desátý.

Podstatné informace o podílnických společnostech sedmnáctého století lze získat nahlédnutím do smluv uzavřených při vytváření společností. Jedna smlouva datovaná říjnem 1614 specifikuje dohodu mezi Andrésem de Claramontem a jedenácti dalšími herci.
Taková jsou některá ujednání:

Andrés de Claramonte se zavazuje dodat ... až čtyřicet comedias a jiných kusů, jaké řečená společnost bude vyžadovat, kromě potřebných entreméses, letras a bailes, Item: ... různé role v comedias budou rozděleny mezi členy ...takovým způsobem, který bude řečené společnosti připadat nejvhodnější.
Item: ... členové ... jsou povinni navštěvovat pečlivě a včasně zkoušky všech chystaných comedias každého dne v devět hodin v domě ... Andrése de Claramonte, v němž se běžně zkoušky odbývají a neopomenou být přítomni na každé řečené zkoušce pod pokutou dvou reálů ...
Item: ... když, během řečené doby, kterýkoli člen ... společnosti ji zameška, ztratí vše, co by bylo jeho podílem ...

Hugo A. Rennert, The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega, New York 1909, 147-149.

Ačkoli klasicismus ve Španělsku nikdy výrazně nezakotvil, jeho předpisy tu nebyly neznámé. Když Lope de Vega roku 1609 psal své Nové umění skládat divadelní hry, dal najevo, že klasicistická pravidla jsou mu známa. Poté, co je zrekapituloval, vysvětlil však předpisy, jimiž se ve tvorbě her řídil on sám, a uzavírá těmito úvahami:

...a chcete-li, abych vám řekl, jaké jsou komedie dnes, kdy nedbají umění antického, a o nějaký důvod se opíral, pak žádáte spíše, abych hovořil o své zkušenosti než o umění; neboť umění pravdu říká, které nevědomý dav protiřečí.

Avšak nikoho nemohu nazývat větším barbarem než sebe sama, poněvadž na to, co umění se příčí, odvažuji se dokonce předpisy dávat a nechávám se vléci vkusem davu; proto mne Itálie a Francie nazývají nevědomcem.

Leč co mohu dělat, mám-li napsány s tou, kterou jsem dokončil tento týden, čtyři sta osmdesát a tři komedie?
Vždyť kromě šesti všechny ostatní proti umění přetěžce hřeší.

Stojím, jedním slovem, za tím, co jsem napsal; vím sice, že kdybych je psal jinak, byly by lepší, ale neměly by úspěch, jaký měly; někdy přece to, co je nesprávné, právě z té příčiny se líbí.

Lope de Vega, Nové umění skládat divadelní hry (Arte nuevo de hacer comedias), 1609. In: O umění

básnickém a dramatickém (Antologie). S.93. KLP Praha, 1997.

O comedii napsal jeden španělský dramatik sedmnáctého století:

Comedie, která se hraje ve Španělsku, není pravá komedie, ale tragikomedie, směs komického a tragického. Urozené postavy, vznešený děj, bázeň a soucit pocházejí z tragédie; kdežto komedie nám obvykle nabízí příklady humorných lidských situací a vtip.
Španělé nepovažují tuto směs za nevhodnou, protože v přírodě stejně jako v poezii se lidé vysokého a nízkého postavení často setkávají a jednají spolu.

Ricardo de Turia, Apologetico de las comedias espanolas, 1616.

Francouzské divadlo v letech 1500-1700

Na sklonku patnáctého století se i ve Francii, podobně jako v Anglii, objevily první projevy renesance. Od roku 1494
udržovala Francie těsné styky s Itálií. František I. (vládl
1515-1547) se zvláště zajímal o nová umělecká a literární hnutí a pozval několik italských umělců a vědců na svůj dvůr, kde se pak rozvinul sloh nazývaný fontainebleauská škola. Roku 1546 pověřil František I. Pierra Lescota přestavbou Louvru v renesančním slohu a za jeho vlády se rovněž začaly stavět slavné zámky na Loiře.
Zároveň však se ve Francii - stejně jako v Anglii - udržovaly během celého šestnáctého století umělecké projevy středověku.
Některé nejvýpravnější středověké hry byly ve Francii inscenovány v letech 1500-1550, a mezi nejpopulárnější dramatické žánry patřily frašky a sotties. Středověké a renesanční prvky tak existovaly vedle sebe a vzájemně se ovlivňovaly.

Dvorské a školské divadlo před rokem 1600

Před koncem vlády Františka I. zapustilo renesanční drama kořeny jak na školách, tak u dvora. Podobně jako v jiných zemích se tento směr nejprve projevil studiem římských her, pokračoval latinskými napodobeninami antických děl a vedl k dramatice psané francouzsky. Právě ve Francii (v Lyonu) vyšlo roku 1493 první ilustrované vydání Terentiových her a "terentiovské jeviště", zobrazené v tomto vydání, zjevně posloužilo jako model pro inscenace na francouzských školách i u dvora až do počátku druhé poloviny šestnáctého století.
V téže době začali také někteří francouzští autoři psát hry v klasickém slohu. V letech 1501-1542 složil Revisius Textor řadu latinských Dialogi, provedených pak studenty pařížské univerzity, a roku 1636 publikoval Roilletus tři latinské tragédie, které sehráli jeho pařížští studenti. Kolem roku 1540 se začaly překládat do francouzštiny antické hry a teoretické traktáty. Do roku 1550 vyšly tiskem hry Sofoklovy, Eurípidovy, Aristofanovy, Senekovy, Plautovy i teoretická díla Aristotela a Horatia. Rovněž se překládaly čerstvé italské hry, jakož i italské komentáře Aristotelovy Poetiky.
Když nastoupil na trůn Jindřich II. (vládl 1547-1559), který se oženil s Kateřinou Medicejskou, rozvoj renesance se urychlil.
Koncem 40. let 15. stol. vystoupila do popředí skupina francouzských spisovatelů známá jako Plejáda, jejíž hlavou byl Pierre de Ronsard. Ve snaze vypracovat francouzský literární jazyk stanovili pravidla gramatiky a

prozodie, obohatili jazyk vynalézáním nových slov a ilustrovali svoje ideály vlastními literárními díly. Plejáda se nezbytně obracela především ke vzdělaným vrstvám.
První hry ve francouzštině založené na antických vzorech napsal člen Plejády Etienne Jodelle (1523-1573), který roku 1552
vytvořil tragédii Zajatá Kleopatra (Cléopatre captive) a komedii Evžen (Eugene ou la Rencontre). Další dramatici záhy následovali Jodellova příkladu záhy následovali další dramatikové, kteří stejně jako on psali jak tragédie, tak komedie; mezi nimi byli Jacques Grévin, Jean-Antoine de Baif, Jean de la Taille a Robert Garnier. Komedie, ačkoli formálně antikizující, se svými náměty podobají středověkým fraškám. Zabývají se především amorálními, městskými středostavovskými postavami, jejichž motivací je především sex a majetek. Tragédie zpracovávají antické či biblické náměty. Jejich dramatické napětí je většinou malé, poněvadž důraz je na strádání postav, které jsou obětmi osudu a popisují své utrpení v řadě typizovaných rétorických promluv.
Podle moderních měřítek se tyto tragédie zdají nezajímavé, ale svého času byly velmi obdivovány, zejména proto, že morální tón, projevy vzdělanosti a důstojný výraz se považovaly za důležitější než napětí či psychologická motivace.
Koncem šestnáctého století Pierre de Larivey (asi 1540-1619) oprostil komedii od běžné směsice středověkého námětu a antické formy. Založil svá díla na italské commedii eruditě, kterou však přizpůsobil francouzské lokalitě i způsobům. Jeho komedie - např.
Lokaj (Le Laquais), Vdova (La Veuve), Duchové (Les Esprits) - byly nejpopulárnější z těch, které se nám dochovaly z období před rokem 1630.
Do roku 1572, kdy Jean de la Taille publikoval svou obhajobu tří klasických jednot (L'Art de la tragédie), byl už ve Francii klasicistický ideál obecně znám. Francouzští dramatici sklonku šestnáctého století se ho však drželi pouze sporadicky; snad proto, že středověký vliv byl stále silný a protože autoři spíše hleděli pobavit publikum než striktně dodržovat pravidla. Ať už byly důvody jakékoli, díla tohoto období se vyznačují značnou rozmanitostí formy a stylu.
Většina her, o nichž se dochovaly informace, se hrála na fakultách či u dvora. Jodellova Kleopatra byla uvedena u dvora za přítomnosti Jindřicha II. Dekorace byla charakterizována jako "antická", není však jasné, mínilo-li se tím "terentiovské jeviště" nebo perspektivní scéna. V té době mohlo platit jedno i druhé. Vitruviovo pojednání o architektuře bylo přeloženo do francouzštiny roku 1547; Charles Estienne roku 1542 v předmluvě k Terentiově Dívce z Andru probíral použití periaktoi a roku 1545
Serlio, tehdy u dvora Františka I., publikoval ve Francii svou Architetturu. Perspektivní scény se určitě použilo v Lyonu roku
1548 v inscenaci Bibbienovy komedie La Calandria na počest Jindřicha II. a Kateřiny. Italské scénické postupy byly tedy ve Francii zřejmě známé, přesto se však ve většině dvorských inscenací používalo spíše "rozptýlené dekorace", tedy středověkých scénických prvků roztroušených po síni, než jediného soustředěného dekoračního rámce.
Mezi nejcharakterističtější zábavy tohoto období patřily dvorské slavnosti, zvláště oblíbené po roce 1553. Jak František I., tak Jindřich II. si libovali v turnajích a Jindřicha II. stála dokonce tato záliba roku 1559 život. Jeho smrt zůstavila Kateřině Medicejské moc, které pak užívala i po dobu vlády svých tří synů:
Františka II., manžela Marie Skotské (vládl 1559-1560), Karla IX.
(vládl 1560-1574) a Jindřicha III. (vládl 1574-1589). Kateřina si obzvlášť potrpěla na královské vjezdy a slavnosti nejrůznějšího druhu, jichž používala k oslavě francouzské moci i k podpoře aliancí či usmíření. Slavnosti pořádané Kateřinou začaly v Chenonceaux roku 1563 a ve Fontainebleau roku 1564 a po nich následovala dvouletá slavnostní jízda dvora po francouzských provinciích, kdy každé významné francouzské město připravilo královský vjezd. Zvláště výpravná slavnost se konala v Bayonne roku 1565, kde byla hlavní atrakcí vodní podívaná, kterou uspořádala Kateřina. Tyto slavnosti zčásti navrhoval Antoine Caron, jehož několik kreseb se dochovalo. Další důležité oslavy se pořádaly při vjezdu Karla IX. do Paříže roku 1571, při svatbě Kateřininy dcery s Jindřichem Navarrským roku 1572 a při návštěvě polských vyslanců roku 1573.
Z takových podívaných se vyvinul ballet de cour: francouzská varianta italských intermezzi a anglických masek. Jejich tvůrci se snažili "po způsobu antiky" sjednotit dramatický děj, písně, tanec a podívanou. Tyto pokusy vyvrcholily roku 1581 v Ballet Comique de la Reyne na libreto La Chesnaye, s hudbou Sieura de Beaulieu, v dekoraci Jacquese Patina, a to vše v koncepci a režii Baltasara de Beaujoyeulxe. Základem byl mýtus o Kirké, která svádí muže ke smyslnému životu a proměňuje je ve zvířata. Děj byl koncipován jako zápas ctnosti s neřestí, v němž Král sehraje roli vysvoboditele, odvíjel se v sérii entrées různých alegorických a mytologických postav a skončil triumfem rozumu a ctnosti a chválou moudrosti, jakož i králů Francie. Představení se konalo v Salle du Petit Bourbon (v paláci přiléhajícím k Louvru), kde později bylo jedno z nejvýznamnějších dvorských divadel sedmnáctého století. Sál byl asi 15 metrů široký a 54 metry dlouhý, s

apsidou prodlužující jej o dalších 13,5 metru. Král s dvořany seděl na jednom konci, další diváci zaujali místa na dvou balkonech podél postranních stěn. Ballet Comique de la Reyne se často označuje za první úplné vtělení dvorského baletu, ballet de cour, který se obnovil a rozvinul v sedmnáctém století. Jeho další vývoj však odložila občanská válka.

Veřejné divadlo v Paříži před rokem 1595

V tomto období, kdy se rozvíjela klasicistická hra a dvorská podívaná, francouzské veřejné divadlo skomíralo. Za tento stav byla zčásti zodpovědná Confrérie de la Passion, bratrstvo, které mělo monopol na divadelní inscenace v Paříži. Confrérie, vytvořená roku 1402 pro uvádění náboženského dramatu, hrála po řadu let svoje občasné inscenace ve velké síni Hopital de la Trinité. Roku 1539 se musela stěhovat a usadila se v Hotel de Flandres až do roku 1543, kdy byla budova zbořena. Po několikerém stěhování začala Confrérie roku 1548 stavět novou budovu, pravděpodobně první stálé veřejné divadlo, které bylo v Evropě postaveno od římských časů. Protože bylo vybudováno na pozemku, který dříve patřil vévodům burgundským, dostalo jméno Burgundský palác, Hotel de Bourgogne. Ještě před jeho dokončením byly sice náboženské hry zakázány, ale monopol Confrérie na uvádění divadelních inscenací všeho druhu v Paříži byl potvrzen. A tak, třebaže tradiční opodstatnění produkcí této skupiny - to jest uvádění devocionálního dramatu - zaniklo, získala nyní Confrérie kontrolu nad světským divadlem. O inscenacích z let 1548-1575 se dochovalo málo zpráv. Confrérie pravděpodobně hrála v nepravidelných intervalech, ale její popularita se vytrácela s novým repertoárem, jejž tvořily frašky a jiná světská díla ve středověkém duchu, proložené však také hrami v novém renesančním stylu.
Do sedmdesátých let se zformovaly četné profesionální soubory mimo Paříž, snad jako výhonky bratrstev vytvořených k inscenacím náboženských her. V Paříži, kde měla Confrérie monopol, vystupovalo jen málo z nich, ale mimo Paříž, kde žádné monopoly neexistovaly, byly podmínky příznivější. V sedmdesátých letech si začaly hostující společnosti z provincie pronajímat na krátké období Burgundský palác, jehož tak čím dále tím častěji užívali dočasní nájemníci. Ne všecky hostující společnosti hrály v Burgundském paláci, ale ode všech vybírala Confrérie poplatek, ať vystupovaly kdekoli ve městě.
V sedmdesátých letech byly jak dvorské zábavy, tak veřejná divadla postiženy občanskými rozbroji mezi katolíky a hugenoty (protestanty). Pronásledování hugenotů začalo kolem roku 1540, ale velkého rozměru nabylo až roku 1572, kdy bylo tisíce protestantů o bartolomějské noci povražděno. Když katolíci posílili svoje postavení pod vedením vévody de Guise, začal se jich Jindřich III. obávat a nakonec nechal vévodu zavraždit. Na oplátku byl roku 1589 zabit Jindřich III., a poněvadž nezanechal žádných dědiců, nastoupil na trůn Jindřich Navarrský, protestant a manžel sestry Jindřicha III., jako Jindřich IV. (vládl 1589-1610). Následovala otevřená občanská válka, která skončila, když Jindřich IV. konvertoval ke katolicismu. Jindřich IV. mohl vstoupit do Paříže až roku 1594 a mír se mu podařilo plně obnovit až po roce 1598, kdy vyhlásil edikt nantský, který poskytl protestantům téměř plnou autonomii. Za nepokojů byly dvorské zábavy značně omezeny a veřejná představení se v Paříži téměř nekonala. K oživení francouzského divadla proto došlo až koncem devadesátých let šestnáctého století.

Veřejné divadlo v letech 1595-1629

Když byla kolem roku 1595 divadelní představení obnovena, nemělo francouzské divadlo stále ještě valný význam. Klasicističtí dramatici bavili aristokratické publikum, ale nevytvářeli dosud žádné hry trvalé hodnoty. Ve veřejných divadlech bylo sice uvedeno něco málo učených dramat, ale obvyklou oblíbenou potravou tam byla fraška, z velké části improvizovaná pod vlivem trup commedie dell'arte, které v letech 1571-1588 hrály v Paříži sporadicky a od roku 1599 se sem pak často vracely.
Tato situace se začala měnit po roce 1597, když se Confrérie vzdala aktivní účasti na divadelní produkci a kdy se v Paříži začali objevovat talentovanější soubory i dramatičtí autoři.
V posledních letech století napsal Antoine de Montchrétien (asi

1575-1621) pět tragédií, které byly ve své době ceněny jako nejlepší. Nejznámější z nich je Skotka (L'Écossaise, 1605), o Marii Skotské, kterou autor věnoval Jakubu I.
Kolem roku 1597 začala také kariéra Alexandra Hardyho (asi
1572-1632), prvního francouzského profesionálního dramatického autora. Během následujících pětatřiceti let napsal Hardy neobyčejně vysoký počet her (podle vlastního prohlášení pět set, což moderní badatelé pokládají za značnou nadsázku); dochovalo se jich třicet čtyři. Hardy psal pro lidové publikum a přizpůsoboval se jeho vkusu. Třebaže užíval klasicistických postupů jako pětiaktové formy, básnického dialogu, poslů a chóru, nedovolil, aby respekt vůči antice zhatil jeho základní cíl, jímž bylo vyprávět zajímavý příběh. Zřídkakdy dbal jednot místa a času a všecky důležité epizody - bez ohledu na to, jak násilnické byly - předváděl na jevišti. Nejprve psal tragédie, protože ty však publikum nebavily, začal se věnovat tragikomedii (nejznámější z nich je Théagene et Cariclée) a pastorále. Protože byl po téměř celý svůj profesionální život smluvně svázán s hereckými společnostmi, které si ponechávaly hry, jež napsal, jako své vlastnictví, nemohl svoje díla publikovat dřív než na sklonku života. Naštěstí v letech 1624-1628 směl vytisknout pět svazků svých her - jinak by se z jeho díla dochovalo jen málo.
Hardyho výsledky jsou pozoruhodné, i když nikdy nedosáhl opravdové velikosti. Přišel do divadla v době, kdy v něm vládla fraška, a prorazil svými tragikomediemi cestu tragédiím a svými pastorálami komediím. Jeho úspěch povzbudil další, aby psali dramata. Popularitě jeho her však mohla konkurovat díla dalších autorů až po roce 1625.
Raná Hardyho díla vznikala především pro Vallerana Le Comta (činný v letech 1592-1613), prvního významného francouzského divadelního ředitele. V Paříži hrála po roce 1595 celá řada kočovných společností, ale Valleranova (která tam poprvé vystoupila roku 1598) byla daleko nejlepší. Roku 1598 byla už dobře zavedená, neboť od roku 1592 hrála ve velkých regionálních centrech. Tehdy už také nesla název Les Comédiens du Roi (Herci královi), patrně proto, že při nějaké příležitosti vystupovala před Jindřichem IV. Název sám jí však nepřinášel žádná privilegia ani dotace. V letech 1598-1612 byla Valleranova společnost v Paříži nejvýznamnější, třebaže, stejně jako její konkurenti, kočovala dál, poněvadž se tenkrát ještě nemohl žádný soubor v Paříži uchytit natrvalo.
V průběhu sedmnáctého století byl počet francouzských společností mimo Paříž značný. V letech 1590-1710 můžeme identifikovat asi čtyři sta souborů, i když o nich víme jen málo. Žádná společnost se nesměla natrvalo usadit v Paříži bez svolení krále a žádná společnost takové svolení až do roku 1629 nedostala. Počátkem sedmnáctého století držely herecké společnosti pohromadě pomocí dvou až tříletých smluv. Všechny byly organizovány jako podílnické a zisk se dělil po každém představení. Principál obvykle dostával dva podíly a méně významní herci mohli někdy dostávat míň než jeden podíl. Počet členů kolísal mezi osmi a dvanácti a někdy byl doplňován "námezdnými herci" a učedníky.
Několik žen bylo v souborech už před rokem 1607, ale některé komické ženské role nadále hráli muži. Marie Vernierová (činná v letech 1590-1619) je jedna z mála hereček tohoto období, jejíž jméno známe. V letech 1595-1629 získávalo sice herectví na oblibě, společenské a náboženské stigma, které na něm lpělo, vedlo však většinu herců k tomu, aby vystupovali pod pseudonymem.
Navzdory snahám Vallerana a Hardyho zůstávala nadále nejpopulárnějším dramatickým žánrem fraška, takže v letech
1610-1629 byli v Paříži nejslavnější představitelé fraškovitých typů, Turlupina, Gaultier-Gaurguilla a Gros-Guillauma. Turlupin, jehož hrál Henri Le Grand (asi 1587-asi 1637), který ve vážných rolích užíval jména Belleville, byl darebácký sluha podobný Brighellovi z commedie dell'arte. Gaultier-Garguille, v podání Huguese Guéru (asi 1573-1633), který ve vážném dramatu hrál pod jménem Fleschelles, byl vysoký hubený tvor s nohama do O, který dokázal tělo zprohýbat jako loutku. Gros-Guillaume, v podání Roberta Guérina (asi 1554-1634), který ve vážných rolích užíval jména La Fleur, měl pomoučněnou tvář a obézní tělo, zdůrazněné opaskem pod obrovským břichem i nad ním. Hraní ustálených postav ve standardních kostýmech a maskách ukazuje, jak blízko měla francouzská fraška tohoto období ke commedii dell'arte; podobnost, kterou mohlo vykazovat i improvizační herectví.
Turlupin, Gaultier-Garguille a Gros-Guillaume, nějaký čas členové Valleranova souboru, byli protagonisté v Burgundském paláci poté, co Valleran roku 1612 odešel z Paříže, a nejspíš jejich přičiněním tu vznikla obec stálých návštěvníků divadla.
Obvyklým místem, kde se v letech 1595-1629 konala divadelní představení, byl Burgundský palác, jediné stálé divadlo v Paříži.
Třebaže se této budovy používalo od roku 1548 až do roku 1783, jsou její rozměry dodnes nejasné; byla pravděpodobně 12 metrů široká a 32 metry dlouhá. Celé přízemí zabíral parterre, ve kterém nebyla sedadla upevněna, snad s výjimkou lavice podél postranních stěn. Podél všech tří stěn hlediště byly pak dva až tři balkony, jejichž části byly rozděleny na loges. Část prvního balkonu přímo proti jevišti nebyla do lóží

rozdělena a vytvářela amphithéatre. Celková kapacita hlediště byla asi 1.600 diváků.
Jeviště bylo asi 1,8 metru nad úrovní parteru. Nebylo sice opatřeno portálem, ale postranní galerie, přimykající se až k němu, jistý rám vytvářely. Zabíralo plnou šíři budovy, viditelný prostor však patrně nebyl širší než 7,5 metru. Hloubka jeviště není známa a odhady se pohybují od pěti do deseti metrů.
Confrérie pravděpodobně na tomto jevišti používala středověkých mansionů a to málo, co je známo o scénických postupech do roku
1629, lze stručně shrnout takto: Confrérie možná vlastnila dekorace, které pronajímala společně s divadlem; Valleranovy záznamy ukazují, že někdy vyplácel za dekorační práce malíře; dochovaná Hardyho dramata vyžadují tři až sedm různých dějišť, pravděpodobně reprezentovaných zvláštními mansiony, uspořádanými po obvodu jeviště tak, jako tomu ještě bude ve třicátých letech sedmnáctého století; několik dochovaných ilustrací frašek ukazuje scénu s komůrkami na každé straně a buď se závěsem či dveřmi vzadu. Protože všechny trupy byly kočovné, žádná se patrně o výpravnou dekoraci ani nepokoušela.
Ne všechny soubory hrály v Burgundském paláci, ale ode všech trup, které v Paříži vystupovaly, Confrérie nadále vybírala denně poplatky. Ti, kdo nehráli v Burgundském paláci, obvykle zvolili míčovnu. Jeu de paume, předchůdce dnešního tenisu, byla od středověku oblíbená evropská hra a v šestnáctém století byly četné míčovny uzavřené a zastřešené. Odhady počtu míčoven v Paříži sedmnáctého století se pohybují od 250 do 1.800. Do roku
1600 se jejich rozměry už ustálily na zhruba 27 krát 9 metrů, takže se velikostí od Burgundského paláce valně nelišily. Řada rysů hovořila ve prospěch divadelního využití těchto míčoven: balkon pro diváky po straně či na konci; velký otevřený přízemní prostor; a řada oken těsně pod střechou, která skýtala dostatek světla. Proměnit míčovnu v divadlo tedy vyžadovalo jen přidat pódium: operaci tak jednoduchou, že se často prováděla pro jedno jediné představení. Pro trvalejší adaptace se rozšířil balkon i na ostatní stěny a dělil se do lóží. Míčovna byla po celé Evropě vyhledávaným místem přestavby na divadlo.
V Paříži se počátkem sedmnáctého století konala představení dvakrát až třikrát týdně. Kolem roku 1600 se už vyvěšovaly plakáty a chystané atrakce se oznamovaly z jeviště. Začátek představení se různil, ale úřední nařízení vyžadovala, aby představení skončila tak záhy, aby se diváci dostali domů ještě za světla. Protože začátky představení nebyly pevně stanoveny a diváci přicházeli brzy, aby si zajistili dobrá místa, zaměstnával každý soubor "prologistu", aby publikum bavil, než představení začne. Bruscambrille (činný v letech 1610-1634) se v této úloze proslavil. Program mohl zahrnovat dlouhou hru, po níž následovala fraška, ale také jej mohly tvořit jen samé krátké hry a rozmanité podívané. Hudba byla součástí každého představení.
Publikum pocházelo ze všech vrstev, ale před rokem 1629 nebylo ve vyhledávání zábavy příliš vyběravé. Mnozí diváci nosili meče či dýky a bitky v přízemí byly běžné. V přízemí mohlo stát nějakých tisíc lidí, a tak tu mohlo být hodně pohybu i strkání. Zmatek se ještě stupňoval tím, že během představení se prodávalo jídlo, nápoje a jiné artikly.
Roku 1629 dostal jeden divadelní soubor poprvé povolení usadit se v Paříži natrvalo. Do té doby francouzské divadlo v porovnání s italským, španělským či anglickým jen živořilo. Záhy nato však prošlo změnami, které je v dobovém kritickém úsudku vyzvedlo nad ostatní.

Triumf klasicistického ideálu

Stabilizace a rozkvět divadla šly ruku v ruce s politickými změnami. Za Jindřicha IV. byl obnoven pořádek, ale Jindřich byl roku 1610 stejně jako jeho předchůdce zavražděn, což přivedlo na trůn tehdy devítiletého Ludvíka XIII. (vládl 1610-1643). Jeho matka a její ministři dělali politiku, která rozdmychávala konflikty, a hugenotská otázka se znovu dostala na pořad, poněvadž protestantská města se stala tak nezávislými, že tvořila stát ve státě. Od dvacátých let sedmnáctého století byl skutečným nositelem politické moci kardinál Richelieu (1586-1642), který po nových občanských válkách vyrval moc protestantům i šlechtě a soustředil ji do rukou koruny.
S návratem stability ve dvacátých letech se obnovil i zájem o literaturu a divadelní představení u dvora. Ten se začal projevovat už v raných letech vlády Ludvíka XIII., když byl obnoven ballet de cour v Alcině, provedené v italské perspektivní dekoraci. V následujících deseti letech bylo možné vidět u francouzského dvora většinu italských scénografických novinek, díky přílivu takových výtvarníků, jako byl Tomasso Francini (1571-1648). Dekorace se nejprve skládaly ze sad malovaných závěsů, které mohly být spuštěny, aby odhalily další. Roku 1617

však bylo pro Osvobození Rinalda (La Délivrance de Rénault) použito rohových kulis a zadních půlených prospektů. Do roku 1620
se už používalo perspektivní dekorace, sjednocené scény, šikmy a dekoračních proměn.
Ve dvacátých letech se oživil zájem o klasicistické principy, který začal ovlivňovat dramatiku. Z dramatických autorů, kteří začali tvořit v pozdních letech dvacátých, jsou zvláště významní čtyři: Mairet, du Ryer, Rotrou a Corneille. Jean de Mairet (1604-1686) přišel do Paříže roku 1625, kdy byla uvedena jeho první hra, tragikomedie Chryséide a Arimand. Roku 1626 se začal věnovat pastorále, o jejíž popularizaci se přičinil takovými díly, jako je Sylvie (1628) a Sylvanira (La Sylvanire ou La Morte-vive, 1631). Záhy začal platit za vůdčího dramatika své doby a potvrdil svou pověst Sophonisbou (1634), první tragédií nového věku, která dbala klasicistických pravidel a vykonala mnoho pro obnovení zájmu o tragédii, jež v prvních letech nového století upadla v zapomenutí. I když Mairetova pověst utrpěla vinou jeho prudkého útoku na Corneillova Cida, byl to úspěšný autor a ve třicátých letech často ceněný výš než Corneille. Než se roku 1640 uchýlil do ústraní, zasloužil se patrně víc než kterýkoli jiný autor té doby o novou orientaci dramatu.
Pierre Du Ryer (asi 1606-1658), vzdělaný vládní úředník, psal usilovně ve snaze vybřednout z věčné bídy. Jeho raná díla byly buď nepravidelné tragikomedie jako Clitophon (asi 1629) a Argenis a Poliarque (1631), nebo frašky šité na míru Gros-Guillaumovi.
Kolem roku 1634 se však pod Mairetovým vlivem začal věnovat tragédii v klasicistickém stylu. Z jeho pozdních děl je nejlepší Scaevola (Scévole, 1644), které se hrálo déle než sto let.
Společně s Mairetem a Corneillem zpopularizoval tragédii.
Jean de Rotrou (1609-1650) začal psát dramata roku 1628 a nakonec nahradil Hardyho jako hlavní autor Burgundského paláce.
Přičiněním Rotrouových úprav španělských dramat zdomácněl ve francouzském dramatu konflikt lásky a cti. Rotroua zajímal především dynamický poutavý děj, takže se jeho postavy nevyznačují žádnou hloubkou. Dnes nám proto jeho hry připadají povrchní, ve své době se však značně přičinily o rozšíření veřejného zájmu o drama a pro Corneille představovaly nejvážnější konkurenci.
První vrchol francouzského klasicistického dramatu je spjat se jménem Pierra Corneille (1606-1684), přes všechno, co dokázali jeho předchůdci. Corneille, narozený v Rouenu a vzděláním právník, začal hry psát poté, co ve svém rodném městě zhlédl soubor Montdory-Le Noira. Výsledkem byla Mélite (1629), komedie lišící se od frašky i pastorály, obou významných komediálních žánrů své doby. Proto se o Mélite často tvrdí, že přivedla francouzskou komedii na novou cestu, v níž intriky a nedorozumění mezi milenci nahradily někdejší důraz na komické sloužící či sentimentální milostné pletky. Až do roku 1636 psal Corneille většinou komedie, a přestože budily obdiv, postaraly se mu pouze o pověst slibného autora.
Cid (1636-1637) znamenal přelom v Corneillově dráze i ve francouzském dramatu, poněvadž vyvolal bitvu, v níž se pak vyjasnil konflikt starých a nových ideálů. Corneillova hra, založená na Cidově mládí Guilléna de Castra, hře o šesti aktech, pojednávající o četných událostech, jak se odehrály v průběhu mnoha let a na různých místech, soustřeďuje události do pěti aktů, čtyřiadvaceti hodin a čtyř míst v jediném městě. Děj se točí kolem konfliktu lásky a cti a nutí jak hrdinu Rodriga, tak hrdinku Chiménu volit mezi vzájemnou láskou a povinností vůči rodině a státu. Byl to obrovský úspěch, a přece byl Cid napaden několika kritiky, včetně Maireta a Georgese de Scudéry (1601-1667), dalšího předního autora.
Cid nastolil několik problémů. Třebaže dbal jednoty času, vtěsnal četné a složité události (včetně války) do jediného dne, a narušil tak pravděpodobnost. Dále pak, Chiménin zjevný souhlas vdát se za Rodriga, který jí zabil otce před necelými čtyřiadvaceti hodinami, porušil klasicistickou představu dekora.
Hra nezapadala do žádného zavedeného dramatického žánru: počtem a pestrostí událostí, nebezpečím, jemuž musí hrdina čelit, i šťastným koncem se podobala tragikomedii; milostným příběhem pastorále; epickými i lyrickými pasážemi tragédii. Zuřivost sporu vedla kardinála Richelieua k tomu, aby se obrátil se žádostí o verdikt stran hry na nově vytvořenou francouzskou Akademii.
Richelieu po svém nástupu k moci využíval svého postavení k podpoře francouzské literatury a umění. Jeho cílem bylo vytvořit z Francie vedoucí kulturní sílu v Evropě. Protože podle jeho názoru vedla nejjistější cesta k velikosti přes následování italského vzoru jak ve psaní, tak v inscenování, podporoval finančně i jinak ty autory, kteří prosazovali klasicistický ideál. Ve svém paláci dokonce postavil první italianizující francouzské divadlo. Patrně nejdůležitější však bylo, že podpořil založení francouzské Akademie jako arbitra literárního vkusu.
Francouzská Akademie vznikla roku 1629, kdy se malá skupina mužů začala setkávat k literárním debatám. Když se Richelieu o jejich práci dověděl, vybídl je, aby vytvořili organizaci po vzoru italských akademií. Ti vyhověli jeho přání, král podepsal příslušný patent 1635 a roku 1637 ji potvrdil parlament; tak dostala francouzská Akademie královskou chartu, na jejímž základě působí dodnes. Členství v Akademii bylo (a zůstává) omezeno na čtyřicet literárních osobností, pokládaných ve své době za nejvýznamnější. Po svém

ustavení si Akademie vytyčila jako základní cíl studium a kodifikaci francouzského jazyka a stylu.
Na tuto nově vytvořenou skupinu odkázal Richelieu spor kolem Cida. Verdikt, jehož hlavním autorem byl vedoucí skupiny Jean Chapelain (1595-1674), je obsažen v Úsudku francouzské Akademie o Cidovi (1638). V něm Chapelain Cida chválil, pokud dodržuje klasicistickou doktrínu, a káral za všecky úchylky. Při té příležitosti také přeformuloval klasicistický ideál a naléhal na jeho všeobecné přijetí.
I když Corneille později klasicistickou doktrínu přijal, reakcemi na Cida se cítil dotčen a do roku 1640 žádnou další hru nenapsal.
V letech 1640-1644 však vytvořil díla, která se dnes pokládaji za nejcharakterističtější pro jeho styl; jako je Horatius (Horace,
1640), Cinna (1640), Polyeuktes (Polyeucte, 1642-1643) a Pompejova smrt (La Mort de Pompée, 1643). Každé je soustředěno kolem hrdiny nezdolné vůle, který raději zvolí smrt, než aby ztratil čest. Poněvadž Corneillovi protagonisté o svých cílech nikdy nepochybují, často se jeví jako jednostranní; nikdy nejsou vnitřně rozpolceni a odhalují se v sérii epizod demonstrujících jejich reakce na vnější překážky. Corneillovy postavy jsou tedy prosté, zato jeho zápletky jsou složité. Počínaje Rodogunou (1644) jsou Corneillovy příběhy tak spletité, že je obtížné se v nich vyznat. Tato tendence ke složitosti nebyla jen Corneillovou výsadou: většina dramatiků té doby volila tuto cestu až do šedesátých let, kdy na ni svou jednoduchostí začal odpovídat Racine.
Corneille určil měřítka i v komedii. Jeho Lhář (1643), adaptace Alarcónovy Podezřelé pravdy, se pokládá za nejlepší francouzskou předmolierovskou komedii. Jen jediný komediograf, Paul Scarron (1610-1660), mohl otřást Corneillovou převahou. Scarron razil cestu Molierovi tím, že kombinoval zápletkovou komedii, v níž Corneille vynikal, s fraškou, nejvýrazněji v Jodeletovi aneb Panu sluhovi (Jodelet ou Le Maitre valet, 1643) a v Jodeletovi duelantovi (Jodelet duelliste, 1645); obě hry byly napsány pro herce frašek Jodeleta. V Učenci ze Salamanky (L'Ecolier de Salamanque, 1654) uvedl Scarron postavu Kryšpína, který se stal tak populárním, že ho do svých her zahrnuli i jiní autoři. Za pozornost stojí i Scarronův Herecký román (Le Roman comique,
1651), zobrazující život kočovných herců.
Po elánu čtyřicátých let sedmnáctého století jsou léta padesátá obdobím úpadku. Tragédie ztratila svou přitažlivost a Corneille se od roku 1652, kdy propadl jeho Pertharit (Pertharite roy des Lombards, 1651), nadlouho odmlčel. Úpadek lze zčásti připsat další občanské válce. Richelieu zemřel roku 1642 a Ludvík XIII. roku 1643. Ludvík XIV. (vládl 1643-1715) nastoupil na trůn, když mu bylo pouhých pět let, a tak byla jeho matka jmenována regentkou; nejmocnější byl ovšem první ministr kardinál Mazarin (1602-1661). Mazarin byl nepopulární nejen proto, že využíval své pozice k sebeobohacování, ale také proto, že byl Ital. Šlechta vytušila šanci získat zpět stará práva a spojila se ve hnutí zvaném La Fronde ("prak"), které přerostlo v otevřené povstání roku 1648. Roku 1652 byl odpor šlechty zcela zlomen a její nejvyšší představitelé byli potom nuceni žít u dvora, aby byli pod dohledem. Všechna moc se tak soustředila v rukou koruny, kde zůstala až do Revoluce roku 1789.

Herecké společnosti v letech 1629-1660

Novou energii dramatického písemnictví po roce 1625 provázela zvýšená stabilita hereckých společností. Na rozdíl od předchozího období, kdy žádná trupa nesměla v Paříži trvale působit, dostala roku 1629 jedna společnost povolení usadit se v Burgundském paláci a setrvala tam až do roku 1680. Roku 1643 pak obdržela povolení usadit se v Paříží další společnost, takže nadále si tam konkurovala nejméně dvě divadla.
Společnost Burgundského paláce byla pokračováním trupy Valleranovy. Zprvu ji tvořila řada herců, kteří pro něho pracovali, a přijala název jeho souboru, Herci královi. Turlupin, Gaultier-Garguille a Gros-Guillaume byli jejími členy až do své smrti v letech třicátých. Principál a nejdůležitější herec celé trupy byl však Bellerose (Pierre le Messier, asi 1592-1670), který začal jako učeň ve Valleranově souboru roku 1609. Po Valleranově smrti kolem roku 1613 Bellerose se zbytky společnosti kočoval, až se ve dvacátých letech vrátil do Paříže a splynul s herci frašek, kteří působili v Burgundském paláci. Bellerose vynikal jak v komedii, tak v tragédii. Vnesl do divadla důstojnost právě v době, kdy nové drama dosahovalo větší jemnosti a kdy poptávka po frašce slábla. Byl pověstný svým přirozeným stylem, i když někteří kritici ho obviňovali z afektovanosti. Suverénní postavení v souboru si podržel až do roku 1647, kdy odešel na odpočinek.
Konkurenční trupu vedl Montdory (Guillaume des Gilleberts,

1594-1654) a Charles Le Noir (činný 1610-1637). Montdory začal svou kariéru kolem roku 1612 ve Valleranově souboru a po Valleranově smrti se stal členem Herců prince oranžského, s nimiž setrval dlouhou řadu let. Koncem dvacátých let vytvořil soubor s Charlesem Le Noirem, dalším hercem-ředitelem, který hrál v Paříži s přestávkami od roku 1610. Po kočování v provinciích se roku
1629 vrátili do Paříže a přinesli s sebou Corneillovu první hru, Mélite. Hráli v různých provizorních divadlech, až se roku 1634
usadili v přestavěné míčovně, v Théatre du Marais, prvním vážném konkurentu Burgundského paláce. Montdory dával přednost novému dramatu, a tak si záhy získal přízeň kardinála Richelieua, který ho roku 1634 odměnil dotací.
Kromě Cida uvedl Montdory poprvé celou řadu dalších vynikajících her třicátých let sedmnáctého století. Sám vynikal v rolích tragických hrdinů, takže je někdy označován za prvního velkého francouzského herce. I když to byl herec deklamační, byl schopen velkých emocí a údajně dokázal všecky svoje role hrát přesvědčivě. Za Montdoryho vedení se Marais stalo prvním divadlem Paříže a zůstalo jím až do roku 1647. Naneštěstí však Montdory roku 1637 částečně ochrnul a musel odejít na odpočinek.
Montdoryho nahradil v Marais Floridor (Josias de Soulas,
1608-1672), aristokrat, který hrál řadu let u kočovné společnosti. Po Montdoryho odchodu nastoupil Floridor do souboru Marais jako jeho první herec a setrval v něm až do roku 1647, kdy odešel do Burgundského paláce, aby nahradil Bellerosa. Po Floridorově odchodu Marais upadalo, protože Corneille a další přední dramatici dávali svoje hry do Burgundského paláce.
Floridor zůstal předním pařížským hercem až do svého odchodu roku
1671. O tragické role se Floridor dělil s Montfleurym (Zacharie Jacob, 1600-1667), který se stal členem burgundského souboru roku
1639 a rychle získal takové postavení, že ho předčil pouze Bellerose. Ačkoli byl velice tlustý a liboval si v pompézním přednesu, měl početnou obec stoupenců.
Ve tradici frašky pokračovali Jodelet a Guillot-Gorju. Jodelet (Julien Bedeau, asi 1600-1660) byl členem společnosti Montdoryho, dokud se z příkazu Ludvíka XIII. roku 1634 nepřesunul do Burgundského paláce. Počátkem čtyřicátých let se vrátil do Marais, kde byl tak populární, že řada dramatiků psala speciálně pro něho. Roku 1659 se připojil k Molierovi, který mu také napsal pár rolí, i když Jodeletova smrt roku 1660 jejich spojení zkrátila. Jodelet, který hrál na způsob Grose-Guillauma s bíle pomoučněnou tváří, byl zvlášť pověstný jako komický sluha: role, která mu zjednala velkou popularitu. Guillot-Gorju (Bertrand Hardouin de St. Jacques, 1600-1648) se stal členem burgundské společnosti roku 1633, po smrti Gaultiera-Garguille. V roli směšného doktora proslul tím, jak vtipně dokázal odseknout.
Opustil jeviště roku 1641, aby se věnoval medicíně, kterou studoval, než se dal k divadlu.
Po roce 1647 získala burgundská trupa rozhodující postavení, které si udržela až do roku 1680. Marais se zatím ve snaze uchovat si popularitu čím dále víc věnovalo výpravnému divadlu.
Pod vedením Laroquea (Pierre Regnault Petit-Jean, asi 1595-1676) bojovalo ztracenou bitvu od roku 1647 do roku 1673, kdy bylo divadlo zavřeno.
V letech 1629-1660 se finanční i společenské postavení herců zlepšilo. Když Richelieu a jiní začali ve třicátých letech favorizovat trupu z Marais, udělil Ludvík XIII. Hercům královým dotaci. Poté už všechny významné soubory dostávaly subvenci.
Kolem roku 1630 přišla také na přetřes důstojnost hereckého stavu. Gougenotova Komedie o komedii (La Comédie des comédies, asi 1631), líčící divadelní zkoušku, bránila herce před narčením z nemorálnosti, a hra Georgese de Scudéryho, nesoucí obdobný název Komedie o komediantech (La Comédie des comédiens) a hraná roku 1632, zaujímají stejné stanovisko. Scudéry dokazuje, že herci jsou stejně jako lidé jiných profesí různí a že každý by měl být souzen podle své hodnoty. Scudéry také uvádí seznam vlastností, které má mít dobrý herec: vhodná mimika, impozantní zjev, uvolněné pohyby, absence výstředního pózování a provinčního akcentu, dobrá paměť a zdravý úsudek.
Roku 1641 Ludvík XIII., ve snaze sejmout z herectví stigma, zveřejnil dekret, v němž vyhlašoval přání, aby "na hereckou živnost ... se nehledělo jako na hanebnou ani takovým způsobem, který její společenskou pověst poškozuje." Tento výnos vedl sice ke zrušení některých právních restrikcí, nemohl však změnit dekrety církevní, podle nichž se hercům měly odpírat svátosti - včetně křtu, svatby a pohřebních obřadů. Uplatnění těchto dekretů v praxi však do značné míry záviselo na morální pověsti herce v příslušné farnosti a na úsudku faráře.

Veřejné divadlo v letech 1629-1660

Hlavní veřejná divadla v Paříži v letech 1629-1660 byla Burgundský palác a Théatre du Marais. Fyzické atributy Burgundského paláce (už popsané) zůstaly pravděpodobně v podstatě beze změny od roku 1548 až do roku 1647, kdy bylo divadlo z příkazu královské Rady přestavěno, patrně aby účinněji konkurovalo divadlu Marais.
O prvním Théatre du Marais, které vzniklo přestavbou míčovny roku
1634, není známo téměř nic. Když roku 1644 vyhořelo, nahradila je vzápětí okázalejší stavba, které se používalo až do roku 1673.
Nové Marais mělo zhruba 35 metrů délky, 11,5 metru šířky a vysoké bylo asi 16 metrů. Přízemí k stání mělo asi 18,5 krát 11,5 metru.
Po stranách byla tři pořadí galérií; první dvě byly dělené do lóží, a třetí, nejvzdálenější, byla nedělená a poeticky nazývaná paradis, "ráj"; na straně protilehlé jevišti byly první dvě galerie rozděleny do lóží a nad nimi byl "amfiteátr" se stadiónovým sezením. Kapacita hlediště byla asi 1.500 osob.
Šikma jeviště, zvýšeného asi o 1,8 metru nad úroveň parteru, se zvedala směrem dozadu. Jeviště zabíralo celou šíři budovy a jeho portál měl šíři 7,5 metru. Existovalo také théatre supérieur, polokruhovité horní jeviště, vyvýšené téměř 4 metry nad hlavní pódium, uprostřed (v pozadí scény) asi 1,8 metru hluboké. Dokumenty existenci théatre supérieur v Marais jasně dokládají, badatelé se však rozcházejí v odhadu jeho rozměrů i umístění.
V rekonstrukci jeviště, jak ji provedla Deierkauf-Holsboerová, začíná horní jeviště po stranách pouhých 1,8 metru za předním okrajem hlavního pódia, takže dolní jeviště je pak uprostřed pouze 4 metry hluboké. Na druhé straně Bjurstrom soudí, že dolní jeviště mělo uprostřed hloubku téměř 9 metrů a Golder dokazuje 6 metrů. Rekonstrukce Bjurstroma a Goldera se zdají logičtější než hypotéza Deierkauf-Holsboerové, zvláště vzhledem k důrazu, jejž Marais kladlo na podívanou. Na druhé straně však značnou část výtvarných efektů asi obstarávalo horní jeviště. Poněvadž mohlo znázorňovat "nebesa", létající předměty mohly spočívat na horním jevišti za oblaky používanými k maskování pódia. Z mnoha textů však vyplývá, že se tak neřešila všecka létání, a někteří badatelé si kladou otázku, jestli to vůbec byla obvyklá metoda.
Liší se rovněž v názoru na používání tohoto druhého jeviště: někteří dokládají, že bylo zapotřebí téměř pro každou hru, jiní tvrdí, že se užívalo zřídka. I když však jeho praktické využití nelze stanovit, théatre supérieur bylo bezpochyby k dispozici jak v Marais, tak v Burgundském paláci, i když tam snad bylo demontovatelné.
K přestavbě Burgundského paláce roku 1647 vedla patrně potřeba účinněji konkurovat novému Marais. Nepřesná smlouva na tuto proměnu se dochovala. Specifikuje, že jeviště má být nějakých 14
metrů hluboké a "jako budova široké" (asi 12 metrů). Podlaha se zvyšovala směrem dozadu a vpředu byly položeny trámy, pravděpodobně k instalaci opony a pro potřebu portálu; jednoho ani druhého se dřív zřejmě neužívalo. Portálové zrcadlo bylo 7,5
metru široké. V hledišti měly galerie tvar písmene U, tak aby v zadních rozích eliminovaly někdejší ostré úhly. Navzdory přestavbě zůstal Burgundský palác divadlem, které se nejméně staralo o podívanou. Roku 1656 byly provedeny další změny, které měly lépe umožnit výpravnou podívanou a zvláštní efekty.

Scénické postupy veřejných divadel v letech 1629-1660

Scénické postupy počátku třicátých let dobře dokládá kniha pamětí, Le Mémoire de Mahelot, Laurent, et d'autres décorateurs..., jeden z nejcennějších divadelních záznamů sedmnáctého století. Tento dokument je rozdělen do tří dílů, z nichž každý se vztahuje k velmi vzdáleným létům. První část končí rokem 1635. Někteří badatelé soudí, že shrnuje pouze sezonu
1634-1635, kdežto druzí dokládají, že zaznamenává praxi zhruba od roku 1622 do roku 1635. Skládá se z jedenasedmdesáti zpráv (to jest shrnutí scénických požadavků) a sedmačtyřiceti návrhů dekorací pro hry v repertoáru Burgundského paláce. Většina badatelů soudí, že návrhy jsou dílem sestavovatele, Laurenta Mahelota, i když jiní se domnívají, že Mahelot byl pouze strojmistr divadla a že návrhy jsou dílem George Buffequina, předního scénického výtvarníka tohoto období.
Mahelotův soubor jasně dokládá, že roku 1635 byly scénické postupy ve veřejných divadlech stále ještě v podstatě středověké.

Protože jednota místa dosud nezdomácněla, vyžadovala většina her množství lokalit, z nichž každá byla reprezentována mansionem.
Všecky mansiony byly přítomny simultánně, seřazeny po stranách a podél zadní stěny jeviště, takže ponechávaly střed volný pro hercę. Zadní scéna obvykle reprezentovala jediné místo a typické bylo umístění dvou mansionů na každé straně. Četné mansiony byly tak obecného rázu - dům, les, palác, sluj, jeskyně, hrobka, žalář, stan, mořské pobřeží - že se znovu a znovu objevovaly v různých hrách. Pokud hra vyžadovala víc mansionů, než bylo možno umístit na jevišti najednou, proměňovaly se scénické jednotky tím, že se odstranily malované závěsy nebo se závěsy rozhrnuly a ukázal se interiér.
Něco málo výtvarných rysů uvádí tuto simultánní dekoraci do vztahu k italské perspektivní scéně: některé zadní prospekty jsou namalované perspektivně; symetrické páry mansionů se někdy podobají Serliovu uspořádání rohových kulis; u některých výprav jsou si dekorativní detaily na jednotlivých mansionech podobné, aby celek působil jednotnějším dojmem. Navzdory těmto povrchním podobnostem je však celkový dojem zřetelně spíš středověký než italianizující.
Mahelot zmiňuje pár strojů a zvláštních efektů. Bohové a jiné nadpřirozené bytosti se objeví nad jevištěm; čluny s pasažéry se pohybují z jedné strany jeviště na druhou; specifikovány jsou mraky, oheň, dým a zvukové efekty. Zmíněny jsou rekvizity, jako lidské hlavy a houby nasáté krví. Nábytek se zdá být omezen na občasný trůn či stoličku.
Le Mémoire skýtá rovněž informace o kostýmech, poněvadž uvádí všecky položky z majetku souboru. Ukazuje se, že herci si zajišťovali oděv sami, až na kostýmy ďáblů, duchů, mnichů, kočích a komorníků, anebo v případech vyžadujících jistý počet stejných kostýmů. Principem zřejmě bylo, že společnost opatřovala ty kostýmy, u nichž se nedalo rozumně předpokládat, že by je herec vlastnil.
Druhá část Mémoire uvádí jedenasedmdesát titulů her z repertoáru Hotel de Bourgogne v letech 1646-1647, bohužel však neobsahuje ani "zprávy", ani návrhy. Lze předpokládat, že v té době se inscenační způsob posunul od simultánní ke sjednocené dekoraci, když po sporu kolem Cida byla přijata jednota místa. Rozhodně byla dekorace kolem roku 1680 podstatně jednodušší než roku 1635; poznatek, o němž bude ještě řeč.

Triumf italského scénografického ideálu v letech 1640-1660

Italianizující scéna byla zavedena u dvora už před rokem 1625, její užívání se však stalo uměleckým principem až po roce 1640.
Kardinál Richelieu pověřil - snad aby opatřil model - architekta Le Merciera, aby v jeho paláci zřídil divadelní sál, který byl jako první ve Francii opatřen portálem a jevištěm vybaveným pro listové kulisy. Toto divadlo, běžně nazývané Palais Cardinal, mělo jeviště 18 metrů široké a 14 metrů hluboké a hlediště 18 metrů široké a 20 metrů hluboké. Dvě nedělené galerie lemovaly sál, zatímco většinu přízemí zabíral "amfiteátr", jehož široké schody se zvedaly nad malým parterem. Poněvadž divadlo bylo určeno pouze pro zvané hosty, jeho hlediště nekopírovalo uspořádání běžné ve veřejných divadlech.
Palais Cardinal byl otevřen 11. ledna 1641 inscenací Mirame, pro niž dekoraci i zvláštní efekty navrhl Georges Buffequin. Poněvadž Mirame vyžadovala pouze jedinou scénu, potenciál divadla se plně uplatnil až později téhož roku, kdy byl uveden Ballet de la prospérité des armes de la France o devíti scénách. Po Richelieuově smrti roku 1642 přešlo divadlo pod správu koruny a nadále bylo nazýváno Palais Royal.
Richelieuův nástupce ve funkci prvního ministra kardinál Mazarin měl zálibu v opeře, žánru, který chtěl ve Francii zavést. První operní produkce v roce 1646 uvedla do pohybu řadu událostí, které nakonec do Paříže přivedly Giacoma Torelliho (1608-1678).
Hostující společnost commedie dell'arte se tak obávala přitažlivosti opery a měla takový strach z Mazarinových plánů, že si od královny vyprosila, aby povolala choreografa a jevištního výtvarníka z Itálie, kteří by zaručili úspěch její inscenace.
Nato královna napsala vévodovi parmskému, který na její žádost odpověděl vysláním Torelliho.
Kolem roku 1645 byl Torelli patrně nejslavnější italský jevištní výtvarník, zejména pro své inscenace v Teatro Novissimo v Benátkách. Královskou výzvu přijal, aniž tušil, že má pracovat s herci commedie dell'arte. Když se to dověděl, nejprve spolupráci odmítl, ale nakonec souhlasil pod podmínkou, že bude moci navrhovat také operní inscenace. Jako svou první pařížskou operu si zvolil La Finta Pazza G. Strozziho, která ho proslavila už v Benátkách; přestavěl pro ni palác Petit Bourbon na italianizující divadlo. Postavil tam

pódium 1,8 metru vysoké, které vytvořilo jeviště o šíři 15 a hloubce 14,5 metru - poněkud větší než to, které měl k dispozici v Benátkách. Rovněž instaloval systém rámů na podvozcích k výměně dekorací, patrně jediné, čím předčil standard Richelieuova divadla. Opera se hrála před dvorským publikem a měla velký úspěch. Většina historiků datuje úplný triumf italského ideálu ve Francii od této inscenace.
Roku 1646 Torelli přestavěl Palais Royal tak, aby pohodlně pojal podvozkový systém výměny dekorací, a roku 1647 tam byla s obrovskými náklady, které Mazarin hradil ze státní pokladny, inscenována opera Orphée (Orfeo) G. Rossiho . Přítomnost tolika Italů, nepřátelství, které francouzská šlechta pociťovala vůči Mazarinovi, a útrata státních peněz na financování opery - to všecko vzbudilo značný odpor. Mazarin tedy hledal díla více odpovídající francouzskému vkusu, a tak pověřil Corneille, aby napsal Andromédu (Andromede), která byla po dokončení označena jako "hra se stroji", poněvadž se od italské opery značně lišila.
Andromeda byla podobná pravidelnému dramatu v tom, že její příběh se odvíjel v mluvených epizodách, a opeře zase tím, že každý akt byl záminkou k předvádění složité mašinérie a zvláštních efektů během pantomimických epizod, provázených hudbou. Většina scénografie i mašinérie použité pro Corneillovu hru se uplatnila už v Orfeovi. Andromeda, uvedená v Petit Bourbon roku 1650, byla natolik úspěšná, že zahájila módu "mašinistických" her, které se Marais snažilo vyjít vstříc takovými inscenacemi, jako bylo Zlaté rouno (La Toison d'or), Lásky Jupitera a Semelé (Les Amours de Jupiter et Sémélé), Lásky Venuše a Adónise (Les Amours de Vénus et d'Adonis) a Svatba Bakcha s Ariadnou (Le Mariage de Bacchus et Ariane). Nakonec Marais doslova udělalo bankrot následkem výdajů na financování takových inscenací.
Koncem čtyřicátých let sedmnáctého století začínal balet znovu získávat popularitu, kterou měl u dvora před rokem 1620. Zvlášť markantní to pak bylo v letech 1651-1669, kdy v mnoha inscenacích vystupoval Ludvík XIV. Tyto zábavy, zvané ballets d'entrées, nevyžadovaly tu technickou zdatnost, které je zapotřebí v moderním baletu. Byly to alegorické příběhy, vysvětlené mluveným libretem a pantomimicky předváděné tanečníky, s použitím pohybů založených na dobových společenských tancích, i když choreografie tyto tance často rafinovaně naaranžovala. Jedno z nejcharakterističtějších děl, Balet noci (Le Ballet de la Nuit, 1653), bylo rozděleno do čtyřiceti tří entrées, v nichž vystupovali lovci, banditi, pastýři, cikáni, astrologové, čtyři živly, Venuše a Aurora - každá skupina ve vztahu k určité fázi noci. Nakonec se objevilo Slunce, které tančil Ludvík XIV., a rozptýlilo tmu. Tento kousek průhledného pochlebnictví byl jedním z mnoha, které pomáhaly vytvářet obraz Ludvíka XIV. jako "krále slunce" (kolem něhož se všecko otáčí) - symbol pilně fedrovaný po celou dobu jeho vlády.
Roku 1654 Mazarin, opět ve snaze přizpůsobit operu francouzskému vkusu, pověřil Isaaca Benserada (1613-1691), který složil libreta pro většinu dvorských baletů, aby napsal operu s meziaktními baletními vložkami. Pro tuto inscenaci Svatby Pélea a Thetidy (Le Ballet des Noces de Pélée et de Thétis) navrhl Torelli sedm dekorací a množství výpravných efektů. Ludvík XIV. vystoupil v šesti rolích. A tak se opera a balet spojily ve vztahu, který pokračuje i nadále. Poté, co Když král roku 1661 založil Královskou akademii tance a sám pak asi roku 1669 přestal veřejně vystupovat, tanec se zprofesionalizoval.

Naturalizace italského ideálu v letech 1660-1700

Roku 1660 se Ludvík XIV. oženil s Marií Terezií Španělskou a roku
1661 zemřel Mazarin. Tyto dvě události vyznačují Ludvíkovu plnoletost; poté se chopil neomezeného výkonu vlády. Královská moc se upevnila natolik, že Ludvík mohl přesvědčivě prohlásit "Stát jsem já". V následujících letech vypracovali francouzští umělci svou verzi barokního výtvarného stylu, příhodně nazvaného ludvíkovským.
Scénografické novinky zavedené Torellim byly posíleny za příprav svatby Ludvíka XIV. Roku 1659 poslal Mazarin do Itálie pro Gaspara Vigariniho (1586-1663), tehdy slavného jevištního výtvarníka a divadelního architekta. Byl zbořen Petit Bourbon a k zámku Tuilerie bylo přistavěno nové křídlo. V tomto křídle postavil Vigarani největší divadlo v Evropě, Salle des Machines.
Nové divadlo bylo sice jen 16 metrů široké, ale 70 metrů dlouhé, a z této délky jen 28 metrů zabíralo hlediště, takže zbývajících
42 metrů hloubky mělo jeviště s portálem necelých deset metrů širokým. Tato obrovská hloubka je příznačná pro tehdejší tendenci ke stále rozměrnějším výpravám. Divadlo Salle des Machines bylo dokončeno roku 1660 a otevřeno v roce 1662 operou Piera Franceska Cavalliho Zamilovaný Herkules (Ercole

amante) - průhledná poklona králi. Protagonistou této opery, proložené baletem, byla Vigariniho scéna a mašinérie, z níž jedno zařízení bylo 18 metrů hluboké a 13,5 metru široké, aby se na něm mohla vznášet celá královská rodina i s družinou. Tohoto stroje se použilo znovu v Psyché (1671), kdy se na něm objevilo 300 božstev obklopených oblaky. Navzdory tomuto slibnému startu se však po roce 1600
Salle des Machines používalo jen málo, vzhledem k rozměrům i špatné akustice tohoto divadla.
Když Mazarin dovezl Vigariniho, nechtěl tím vystrnadit Torelliho, ale Torelliho nepřátelé se kolem Vigariniho semkli a po Mazarinově smrti dostal Torelli příkaz opustit Francii. Vrátil se do svého rodného Fana a později tam postavil divadlo, v němž také v roce 1677, rok před svou smrtí, vytvořil svou poslední inscenaci.
Torelliho odchod z Paříže byl provázen nepříjemnostmi, základní zásluhu o prosazení italského ideálu ve Francii mu však nelze upřít. Když Vigarini roku 1663 zemřel, zdědil po něm místo dvorního scénografa jeho syn Carlo (1623-1713), který si je podržel až do roku 1680. Carlo Vigarini pracoval hlavně v Paříži na opeře a u dvora ve Versaillích.
Po roce 1660 se pozornost Ludvíka XIV. čím dále tím více upínala na zámek, který stavěl dvanáct mil od Paříže ve Versailles.
Nakonec byl tento zámek přes půl míle dlouhý, měl několik křídel a stovky pokojů. Už během stavby tu Ludvík uspořádal několik slavností, používaje k tomu provizorních divadel postavených v různých částech palácového pozemku. Jedna z nejvýpravnějších se konala roku 1664 pod názvem Radovánky čarovného ostrova (Les Plaisirs de l'Ile enchantée), trvala tři dny a zahrnovala průvody, turnaje, balety i hry.
V šedesátých letech byly oblíbenou Ludvíkovou zábavou "komedie balety", comédies ballets, v nichž se dialogické scény střídaly s baletními vstupy. Mnohé složil Moliere s Jeanem-Baptistem Lullym (1632-1687), zakladatelem francouzské opery. Lully se narodil v Itálii, ale do Francie přišel už jako dvanáctiletý. Roku 1653
byl jmenován dvorním skladatelem a od roku 1661 měl pod dohledem veškerou hudbu u dvora. V tomto postavení spolupracoval s Molierem a dalšími na dvorských zábavách a díky zkušenosti s balety, s výpravnými hrami a jinými žánry si osvojil francouzský hudební vkus. Roku 1672 dostal od Ludvíka XIV. monopol na hudební produkce v Paříži a roku 1673, po Molierově smrti, zbavil jeho vdovu vedení divadla Palais Royal, aby z něho učinil sídlo své Královské akademie hudby a tance (vytvořené roku 1672 sloučením Královské akademie tance a Královské akademie hudby), běžně nazývané Opéra. I když meze Lullyho monopolu byly vágní, on sám jej interpretoval tak, že zahrnuje všecky produkce vyžadující více než šest nástrojů, dva vycvičené pěvce či výpravnou podívanou. Posledně uvedená podmínka ukazuje, jak těsně si doba spojovala podívanou s operou, poněvadž s triumfem klasicistického ideálu v dramatu se jeho inscenace stávala čím dál tím jednodušší. Lullyho monopol znamenal konec "mašinistickým hrám" v Marais, což dále oslabilo tamní společnost, která byla na sestupu už od roku 1647.
V letech 1672-1687 vytvořil Lully sérii děl pokládaných za počátek francouzské opery. Jeho hlavním spolupracovníkem byl Phillippe Quinault (1635-1688), autor čtrnácti libret, z nichž nejslavnější je Atys (1676) a Armide (1686). Až do roku 1680, do svého návratu do Itálie, navrhoval scénu pro tyto opery Vigarini.
Nástupcem Vigariniho byl Jean Berain starší (1637-1711).
Berainovi, jehož výchova byla výhradně francouzská, se přičítá první úplná realizace výtvarného stylu spojeného s vládou Ludvíka XIV. Berain, od roku 1674 nástupce Henriho Gisseye jako "Návrhář králova kabinetu", byl zaměstnán u dvora od roku 1671, aby navrhoval výšivky, čalouny, dřevořezby a nábytek. Protože Gissey obvykle navrhoval operní kostýmy, Berain převzal i tuto jeho práci. Po roce 1680 byl prvním výtvarníkem dvora a opery až do své smrti, kdy po něm nastoupil jeho syn Jean Berain mladší (1678-1726), který zastával toto místo až do roku 1721. Berainům patří zásluha, že vypracovali výrazně francouzský sloh designu, zdůrazňující tvrdé linie, zpětné křivky a vykládané ornamenty.
Většina oper navržených Berainem vyžadovala sice pouze jedinou dekoraci, ale v každém aktu mnoho mechanismů a zvláštních efektů.
Tato kombinace statické scény a dynamické mašinérie zůstala pro francouzskou operní dekoraci typická po celé osmnácté století.
Roku 1682 přenesl Ludvík sídlo své vlády do Versailles a donutil přední francouzské šlechtice, aby žili u dvora a on je tak měl na očích. V té době už šlechta ztrácela své mocenské postavení, i když nepřišla o žádná svoje významná privilegia. Šlechtici, nucení žít u dvora, ztratili kontakt s nižšími stavy, zejména s venkovem. Versailles se staly nejen symbolem královy absolutní moci, ale také situace, která o století později vedla ke Francouzské revoluci.
V době, kdy se dvůr stěhoval do Versailles, italské inscenační ideály v Paříži už zcela zdomácněly a Francie vystřídala Itálii jakožto kulturní centrum Evropy. Dvorský vkus hrál v tomto procesu rozhodující roli. Po roce 1682 však dvorský vliv na pařížské jeviště opadl; bezpochyby proto, že dvořané poté, co se přestěhovali do

Versailles, netvořili už významnou část publika.

Francouzské drama v letech 1660-1700

Dvorský vkus hrál klíčovou roli i ve vývoji francouzského dramatu. Po úpadku za povstání frondy se francouzské drama začalo vzpamatovávat v pozdních letech padesátých. Obliba tragédie se obnovila s Timokratem (1656) Thomase Corneille (1625-1709), mladšího bratra Pierra Corneille. Thomas Corneille, autor více než čtyřiceti her, z nichž nejlepší jsou Ariane (1672), Kamenná hostina (Le Festin de pierre, 1673) a Hrabě Essex (Le Comte d'Essex, 1678), byl jedním z nejúspěšnějších dramatiků své doby, i když se netěšil takové pověsti jako jeho bratr. Pierre Corneille se k dramatu také vrátil roku 1659 svým Oidipem a pokračoval až do roku 1674.
I když je hodnota četných pozdních děl Pierra Corneille nepochybná, zastiňují je hry Jeana Racina (1639-1699), jimiž francouzská tragédie dosahuje svého vrcholu. Racinovi se dostalo skvělé výchovy, která mu vštípila trvalý obdiv k řeckým dramatikům, jejichž příkladu hodlal následovat. Jeho první hru, Thébaida aneb Znepřátelení bratři (La Thébaide ou les Freres ennemis) uvedl roku 1664 Moliere, jenž také navzdory finanční ztrátě, kterou tím utrpěl, uvedl i Racinovo druhé dílo, Alexandra Velikého (Alexandre le Grand, 1665). Avšak Racine, nespokojen s inscenací, povolil uvést tutéž hru o dva týdny později Burgundskému paláci - bezprecedentní porušení smlouvy. Co víc, Racine údajně přiměl slečnu Du Parc, Molierovu první tragédku, aby přešla do souboru Burgundského paláce. Tato dvojí zrada vedla k trvalé roztržce mezi oběma tvůrci.
Racinova pověst, kterou založila Andromacha (Andromaque) roku 1667, v dalších letech stále rostla s Britannikem (Britannicus, 1669), Berenikou (Bérénice, 1670), Bajazidem (Bajazet, 1672), Mithridatem (Mithridate, 1673), Ifigenií v Aulidě (Iphigénie en Aulide, 1674) a Faidrou (Phedre, 1677). Po Faidře Racine přestal psát, zčásti protože se jeho nepřátelé spikli a zajistili úspěch Faidře Jacquese Pradona (1632-1698), uvedené současně se hrou Racinovou, jíž se postarali o nezdar. Racine byl tehdy jmenován historiografem Ludvíka XIV. a literatury nechal. Po několika letech napsal Ester (Esther, 1689) a Atalii (Athalie, 1691) pro dívčí školu v Saint-Cyr paní de Maintenonové (druhá žena Ludvíka XIV.). Ani jedna nebyla za jeho života profesionálně provedena. Kromě tragédií napsal Racine jedinou komedii: Sudiči (Les Plaideurs, 1668), zčásti založenou na Aristofanových Vosách.
Racinova reputace se zakládá na tragédiích napsaných v letech 1667-1677, z nichž Faidra je uznávané veledílo. Jeho velikost pramení zčásti ze schopnosti rozvinout působivý dramatický děj z vnitřních konfliktů svých protagonistů. V protikladu ke Corneillovým prostým postavám a složitým zápletkám vytvářel Racine prosté zápletky a složité postavy. Poněvadž Racinovi protagonisté kolísají mezi dvěma možnostmi jednání, zmítáni smyslem pro povinnost a vlastními nekontrolovatelnými vášněmi, soustřeďuje se dramatický zájem spíše na vnitřní zápas než na vnější události, které jsou důležité jen potud, pokud osvětlují vnitřní krizi. Hry obvykle začínají nějaký čas poté, co si protagonisté uvědomí svá dilemata. Ve stavu emocionálního vypětí obvykle vylijí srdce svým confidents hned v úvodní scéně. Ačkoli se žádná informace nezadržuje, ani publikum ani postavy nedovedou odhadnout výsledek. Protagonistův psychologický zápas utváří dramatický děj. Proto byl Racine s to vyjádřit svou tragickou vizi v mezích klasicistického ideálu. Když se uchýlil na odpočinek, začal velký úpadek tragédie, i když to nebylo okamžitě zřejmé, poněvadž v té době se mnozí autoři zdáli být jeho důstojnými nástupci.
Stejně jako tragédie i komedie dosáhla vrcholu v šedesátých a sedmdesátých letech. Tak jako Racine reprezentuje nejvyšší úroveň tragického písemnictví, tak Moliere je symbolem komediální dramatiky. Moliere stavěl na zápletkové komedii zpopularizované Corneillem a Scarronem, ale svou charakterizací jí přidal na zajímavosti. S jeho dílem se komedie povznesla na úroveň tragédie.
Molierovi (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673), synovi dvorního čalouníka a truhláře, se dostalo skvělého vzdělání a byl předurčen k postavení u dvora, dokud roku 1643 nevytvořil s devíti jinými mladými lidmi Illustre Théatre. Když tato trupa v Paříži nepořídila, vydala se roku 1646 na turné, které trvalo až do roku 1658. V té době kočovala po Francii celá řada společností a Molierova skupina se záhy spojila se skupinou Charlese Dufresna (asi 1611-asi 1684). Roku 1651 byl už Moliere principálem trupy. Začal pak psát hry, a jeho první významné dílo je Popleta (L'Etourdi), uvedený v Lyonu roku 1655. Obrat v osudu herecké

společnosti nastal roku 1658, kdy ji králův bratr, který ji viděl hrát v provincii, pozval ke dvoru. Společnost byla přijata tak dobře, že dostala povolení usadit se v Paříži pod názvem "Troupe de Monsieur" (tj. králova bratra) a užívat Petit Bourbon pro veřejná představení.
Soubor však neměl u publika úspěch, dokud neuvedl Molierovy Směšné preciózky (Les Précieuses ridicules, 1659), satiru na dobovou afektovanost. Po této inscenaci měl budoucnost jistou.
Když byl Petit Bourbon zbořen, dostal Moliere povolení užívat Palais Royal, divadlo, které postavil Richelieu a adaptoval Torelli. Jeho soubor tam hrál od roku 1660 do roku 1673 a těšil se podobné svrchovanosti v komediální oblasti jako burgundský soubor v tragédii. Divadlo Marais bylo odstrčeno až na třetí místo.
Pověst souboru v Palais Royal se zakládala především na Molierových hrách, které tvořily jádro jeho repertoáru. Moliere se proslavil především svými charakterovými komediemi, ale psal také jiné žánry. Mnoho jeho děl jsou frašky ve stylu commedie dell'arte, kterou byl silně ovlivněn. Zvláště populární byl Sganarel, aneb Domnělý paroháč (Sganarelle ou le Cocu imaginaire,
1660), Lékařem proti své vůli (Le Médecin malgré lui, 1666) a Skapinova šibalství (Les Fourberies de Scapin, 1671). Jiná díla vznikla na objednávku pro dvorské slavnosti, třebaže většinou pak byla hrána i pro obecné publikum. Početné jsou mezi nimi "komedie balety" jako Protivové (Les Facheaux, 1661), Sňatek z donucení (Le Mariage forcé, 1664), Princezna z Elidy (La Princesse d'Élide, 1664) a Pán z Prasečkova (Monsieur de Pourceaugnac,
1669). Jiné, jako Amfitryon (Amphitryon, 1668) a Psyché (1671), byly "mašinistické hry" s velkou podívanou. Na většině dvorských her spolupracoval Moliere s Lullym jako se skladatelem. Moliere se také pokusil o vážné drama, jako v Donu Garciovi Navarrském (Don Garcia de Navarre, 1661), ale s malým úspěchem.
Nejvýznamnějších výsledků dosáhl Moliere svými komediemi charakterů a mravů, jako jsou Škola pro muže (L'École des maris,
1661), Škola pro ženy (L'École des femmes, 1662), Tartuffe (1664,
1667, 1669), Misantrop (Le Misanthrope, 1666), Lakomec (L'Avare,
1668), Učené ženy (Les Femmes savantes, 1672) a Zdravý nemocný (Le Malade imaginaire, 1673). Jeho poznatky o dobových mravech a charakterových typech ho přivedly do četných konfliktů. K první významné bitvě vedla Škola pro ženy (1662), která pojednávala o výchově, jaká je vhodná pro mladé dívky, mají-li se stát věrnými manželkami. Ačkoli hra byla nesmírně úspěšná, byla napadána z uměleckého i morálního hlediska. Moliere odpověděl dvěma hrami: Kritikou Školy pro ženy (Critique d'École des femmes, 1663) a Versailleskou improvizací (L'Impromptu de Versailles, 1663). Nejzuřivější spor se strhl kolem Tartuffa, útoku na pokrytectví, mnohými interpretovaném jako odsouzení veškerého náboženství. Hra byla zakázána a Moliere ji poté dvakrát přepracoval, roku 1667 a 1669, než byla shledána vyhovující. Konečná verze, uvedená roku 1669, se dočkala třiatřiceti repríz - rekord na tehdejší dobu. Jaký byl postoj Ludvíka XIV. v tomto sporu patrně naznačuje to, že roku 1665
poctil Molierův soubor roční subvencí a titulem Královského souboru.
Tyto spory jasně ukazují, že Moliere udělal z komedie živý odraz soudobého života a mravů. Přesto je v jeho hrách trochu hořkosti; zesměšňoval návyky a lidské typy, ale nevěřil, že lidé se dají změnit. Ukazoval, jak je lidská povaha pokřivena různými druhy úchylného chování, ale nenaznačil, že se může zdokonalit. Proto jeho postavy zůstávají v podstatě stejné na konci hry, jako byly na začátku. To patrně vysvětluje, proč jsou jeho rozuzlení - obvykle provedená nějakou vnější silou - často předmětem kritiky.
Jestliže žádná vnější síla, jako v Misantropovi, nezasáhne, děj zůstává nevyřešen.
Ve svých celovečerních hrách se Moliere obvykle přizpůsobuje klasicistickému ideálu tří jednot a pěti aktů. Některé hry píše veršem, jiné prózou. Jeho řeč je pestrá, zřídka však vtipná pro vtip sám; jeho dialog odpovídá situaci i postavě, a v tom je tajemství jeho úspěchu. Četné jeho hry se odehrávají v salóně - jasný odklon od starší komedie, která se obvykle po vzoru římské komedie odehrávala přede dveřmi. U Moliera reflektuje scéna zobrazované mravy a postavy a jeho příklad značně zpopularizoval interiérovou dekoraci pro komedii. Moliere psal pro vlastní soubor a věděl, kdo bude kterou postavu hrát. Kromě toho si svoje hry režíroval a často v nich sám hrál hlavní role. A tak se během zkoušek patrně přidávaly detaily, které v textech nejsou výslovně uvedené.

Herecké společnosti v letech 1660-1700

Když Moliere roku 1673 zemřel, bylo v Paříži pět profesionálních divadel: Molierovo, Lullyho operní soubor, trupa commedie dell'arte a soubory Burgundského paláce a Marais. Všecky dostávaly od královské koruny nějakou finanční výpomoc. Kolem roku 1700 však přežily jen dvě.
Po Molierově smrti mnozí pochybovali, že jeho soubor dokáže přežít. Aby takové obavy rozptýlila, začala trupa po týdnu opět hrát. Záhy však odpadlo několik herců a Lullymu se povedlo soubor vystrnadit z Palais Royal. Soubor se pokoušel získat divadlo v rue Guénégaud, které bývalo domovem Lullyho společnosti, ale o to se ucházel také soubor z Marais. Ludvík XIV. zasáhl a nařídil rozpustit Marais a oba soubory sloučit. Spojené soubory začaly hrát v Guénégaud v červenci 1673.
Tento stav trval až do roku 1679, kdy slečna Champmesléová, první tragická heroina Burgundského paláce, z tohoto souboru odešla a přijala angažmá v rue Guénégaud a kdy tamní tragický hrdina La Thorilliere zemřel. Také tuto krizi vyřešil královský příkaz obě společnosti sloučit. Tak vznikla Comédie-Francaise, první národní divadlo na světě. Nová společnost zahájila činnost dne 25. srpna
1680 v divadle na rue Guénégaud.
Po svém vzniku dostala Comédie-Francaise monopol na všecky činoherní inscenace hrané ve francouzštině. (Confrérie de la Passion byla rozpuštěna roku 1677.) Téměř současně však dostala výjimku z tohoto monopolu skupina commedie dell'arte vedená Tiberiem Fiorillem (1608-1694), která se v Paříži usadila natrvalo od roku 1661 a začala hrát francouzsky. Další slavní herci této společnosti byli Domenico Biancolelli (asi 1637-1688), oblíbenec Ludvíka XIV. a popularizátor Harlekýna ve Francii, Marc'Antonio Romagnesi (asi 1633-1706), který nejprve hrával milence a pak Dottora, a Angelo Constantini, který značně obohatil postavu Mezzetina. Když se Comédie Francaise roku 1680
usadila v rue Guénégaud, byl commedii přidělen Burgundský palác, jejž si pak upravila, přidala třetí pořadí lóží, adaptovala jeviště a instalovala mašinérii, umožňující výpravnou podívanou.
V devadesátých letech se zvýšila popularita commedie u nižších vrstev a zároveň poklesla její obliba u dvora, se kterým měla kvůli troufalosti svých her často problémy . Do konce 90. let potíže vždycky překonala, roku 1697 však byla z Francie vyhnána.
Důvody nejsou zcela jasné, i když se nejčastěji přisuzují inscenaci Falešné stydlivky (La Fausse prude), údajné satiry na madame de Maintenon, druhou ženu Ludvíka XIV. Ve hře však mohly být i jiné faktory, mezi jinými intriky ze strany Comédie-Francaise, která se chtěla zbavit konkurence, a přání koruny skoncovat s finanční podporou Italů v době, kdy vláda byla těžce zadlužena. Ať už byly důvody jakékoli, žádné další italské skupiny už v Paříži až do roku 1716 nebyly. A tak se roku 1697
pařížská divadla zredukovala na dvě: Comédie-Francaise a Operu.

Organizace francouzských hereckých společností

Všechny francouzské herecké společnosti byly organizovány na podílnickém základě, podle něhož se všichni řádní členové podíleli na správě a dělili se o zisk. Počet členů se lišil podle stupně prosperity společnosti. Před rokem 1650 jich obvykle bylo osm až dvanáct; po návratu do Paříže roku 1658 měl Molierův soubor deset členů, ale hned roku 1659 stoupl jejich počet na dvanáct (sedm mužů a pět žen). Když se roku 1680 vytvořila Comédie-Francaise, 21 1/4 podílu bylo rozděleno mezi 27 členů (17
plných podílů, 7 polovičních a 3 čtvrtinové). Tak se hercův podíl měnil podle jeho - či její - důležitosti pro soubor.
Poněvadž počet podílů v Comédie-Francaise určovali dvorští úředníci, pověření celkovým dohledem nad ní, ne všichni herci byli podílníky čili sociétaires. Žádný nový člen se nemohl stát podílníkem, pokud nějaký herec nerezignoval, neodešel na odpočinek nebo nezemřel. Když se místo uvolnilo, sociétaires zvolili nového člena, obvykle z řad pensionnaires (herců, kteří pracovali za mzdu). Získat postavení v Comédie-Francaise předpokládalo sehrát sérii rolí ve veřejných představeních; když si soubor přál takové nováčky udržet, dal je na výplatní listinu, dokud se neuvolnilo místo, ačkoli mnozí pensionnaires se nikdy nestali sociétaires.
Jakmile se herci stali sociétaires, uvázali se souboru na dvacet let a vyjádřili souhlas s vysokou pokutou, dají-li výpověď. Sociétaires měli co mluvit do všech otázek správy, včetně přijetí nových her. Herec, který byl v souboru nejdéle, byl jeho hlavou čili doyenem. Comédie-Francaise také pokračovala v důchodovém systému, který vznikl mezi staršími společnostmi. Podle něho mohl herec po dvaceti letech služby odejít na odpočinek s každoroční penzí. Vláda také nadále poskytovala souboru pravidelnou subvenci.
Člen Comédie-Francaise se těšil značné jistotě, ale zajištěné postavení sociétaire vedlo někdy k

sebeuspokojení a aroganci.
Pracovní příležitosti byly také značně omezené, protože po roce 1680 působil v Paříži pouze jediný francouzský činoherní soubor.
Z herců, kteří se v letech 1660-1700 proslavili, bylo několik spjato s Molierem. Madeleine Béjartová (1618-1672) byla už zkušená herečka, když se s ní Moliere setkal. To ona ho prý přiměla k tomu, aby se stal hercem, a byla intimně zasvěcena do jeho práce až do konce. Zamlada často hrála tragické hrdinky, později však nejvíc vynikala v rolích prostořekých molierovských služek. Genévieve (asi 1622-1675), Joseph (asi 1620-1659) - kteří hráli milence - a Louis Béjart (1625-1678) - který hrál komické sluhy - byli rovněž členy souboru. Armande Béjartová (1642-1700), která se stala Molierovou ženou roku 1662, debutovala roku 1663 a hrála pak heroiny v jeho hrách. Byla to všestranná herečka a usilovně se snažila udržet soubor pohromadě po smrti svého manžela. Roku 1677 se provdala za Isaaka Francoise Guérina d'Etriche (asi 1636-1728), který hrál ještě když mu bylo přes osmdesát a stal se doyenem Comédie-Francaise.
Společně s Molierovou ženou se o pokračování Molierovy trupy přičinil La Grange (Charles Varlet, asi 1639-1692). Angažován v roce 1659 za Josepha Béjarta, hrál rozmanité role (včetně milenců) a zároveň až do roku 1685 vedl v souboru záznamy. Jeho Registre, který zaznamenával příjmy, představení a všecka rozhodnutí, je základním zdrojem informací o Molierově souboru a o počátcích Comédie-Francaise. La Grange je také autorem jediného Molierova životopisu z pera jeho současníka; vyšel roku 1682 v prvním vydání Molierových spisů.
Z tragických herců byli nejvýznamnější Mlle Du Parc, Mlle Champmesléová a Michel Baron. Mlle Du Parc (1633-1668) se stala členkou Molierova souboru ještě v provincii a setrvala v něm až do roku 1666, kdy ji údajně Racine přetáhl do Burgundského paláce, kde byla první tragédkou. Champmesléová (1642-1698) se stala členkou Marais roku 1669, také poté, co hrála na venkově.
Za šest měsíců získala pověst nejlepší pařížské tragédky a přijala angažmá v Burgundském paláci. Hrála velké tragické role, jako je Faidra, a udržela si svou svrchovanost až do smrti. Možná že její odchod z Burgundského paláce motivoval vytvoření Comédie-Francaise. Odkázala svůj deklamační styl dvěma žákyním, Mlle Desmaresové a Mlle Duclosové, předním tragickým herečkám počátku osmnáctého století.
Mezera, kterou v Burgundském paláci zanechala smrt Montfleuryho roku 1667 a Floridorův odchod na odpočinek roku 1671, byla zaplněna, až když roku 1673 opustil Molierův soubor Michel Baron (1653-1729). Baron byl dětský herec už dříve, než ho roku 1666 vzal k sobě Moliere a dál ho učil. Jako dospělý debutoval roku 1670 v roli Domiciána v Corneillově Titovi a Berenice. Po Molierově smrti, kdy už platil za vynikajícího herce přirozené školy, přijal angažmá v Burgundském paláci, kde byl předním tragickým hercem až do svého odchodu na odpočinek roku 1691. (O jeho návratu na jeviště roku 1720 bude řeč později.) Baron byl pro mnohé příkladem velkého herectví a nejlepším "vážným" hercem sedmnáctého století.
Herci nebyli ještě angažováni pro určitý obor, jako tomu pak bylo v osmnáctém století, i když se k typovému obsazení sahalo často.
Novou hru obsazoval její autor a herci nesměli role vracet. Staré hry se obsazovaly po poradě celého souboru. Zkoušky, zběžné podle moderních měřítek, se konaly po ránu. Třebaže dramatici svoje hry údajně také inscenovali, patrně hodně dali na radu hlavního herce. Jakmile byla jednou hra uvedena, považovalo se za samozřejmé, že herci budou schopni v ní vystoupit kdykoli později. V aktivním repertoáru bylo obvykle asi sedmdesát her a program se denně obměňoval.
Až do padesátých let dostávali autoři zaplaceno za svou hru jednorázovou sumu. Později se jim pro celou sérii představení této první inscenace přidělily dva podíly a na další honoráře neměli pak už nárok. Pokud hra zůstala nepublikována, pokládala se za výlučné vlastnictví souboru, který ji koupil; po publikaci ji mohla uvést kterákoli společnost bez honorářové povinnosti.
Výdaje společnosti se odečítaly před tím, než byli vypláceni podílníci. Kostýmy však trupa nezajišťovala. I když většina postav nosila současný oděv, jiné, zejména antické, blízkovýchodní a indiánské figury se obvykle hrály v okázalých a nákladných kostýmech, naprosto vzdálených těm, jaké se nosí ve všedním životě. Typický oděv klasických hrdinů, habit a la romaine, adaptace římského brnění, tuniky a vysokých bot, doplněný dlouhou parukou, stál 2.000 livrů - sumu zhruba odpovídající jedné třetině ročního hereckého příjmu. Toto finanční břímě zčásti nadlehčila královská výplata hercům ve výši 400 livrů za každý kostým ke hrám inscenovaným speciálně pro dvůr. Herec-podílník Comédie-Francaise měl sice značné výdaje, ale na dobový standard byl placen velmi dobře.
Až do roku 1680 hrály trupy jen třikrát až čtyřikrát týdně, nejraději v úterý, v pátek a v neděli. Po roce 1680 začaly hrát denně; v sezoně 1682-1683 sehrála Comédie-Francaise 352 představení. Představení po roce 1680 začínala obvykle asi v pět hodin. Ačkoli Paříž měla v té době zhruba půl miliónu obyvatel, průměrná návštěva v Comédie-Francaise byla v letech 1680-1700

pouze 450 diváků - to v divadlech s kapacitou 1.500-2.000 diváků.
V přízemí diváci stále ještě stáli a volně se pohybovali. Jiní seděli na jevišti - praxe, kterou někteří badatelé datují od prvního uvedení Cida roku 1636. Koncem sedmnáctého století bylo někdy na jevišti až 150 diváků; stav, který bezpochyby musel ovlivňovat herecký styl i divákovu iluzi.

Divadelní architektura a scénické postupy v letech 1660-1700

Pařížská veřejná divadla zůstala od čtyřicátých let do Molierovy smrti prakticky beze změny. Roku 1673 zůstalo prázdné Marais a Palais Royal bylo adaptováno pro Operu. O divadle v rue Guénégaud, které bylo domovem Marais-Molierova souboru v letech
1673-1680 a Comédie-Francaise od roku 1680 do roku 1689, je známo málo. Postavil je roku 1670 markýz de Sourdéac a bylo místem Lullyho operních inscenací od 1671 do 1673, kdy Lully získal Palais Royal. Comédie-Francaise dostala příkaz opustit rue Guénégaud roku 1687, když se Sorbonna rozhodla postavit poblíž novou fakultu. Nový domov získala až roku 1689 v míčovně Etoile na rue Neuve-des-Fossés v pařížské čtvrti St. Germain-des-Prés. Budovu adaptoval architekt Francois d'Orbay nákladem 200.000 livrů; tak se společnost zadlužila na řadu let. Byla domovem Comédie-Francaise až do roku 1770.
D'Orbay ponechal vnější zdi a uvnitř míčovny postavil hlediště ve tvaru U. V přízemí byla místa k stání a za nimi malý amfiteátr ve výši 1,8 metru. Podél stěn byla dvě pořadí devatenácti lóží a nad nimi nedělená galerie. Hlediště mělo celkovou kapacitu asi 2.000
diváků.
Jeviště bylo asi 12,5 metru hluboké a 16,5 metru široké, ale disponibilní hrací prostor byl značně omezen diváky sedícími na jevišti. V přízemí bylo pár lavic pro orchestr, jehož se však vzhledem k námitkám Opery nesmělo používat. Když bylo zapotřebí hudebníků, umístili se v lóži v pozadí hlediště. Jeviště mělo zařízení pro kulisy a půlené prospekty, protože se však scéna měnila zřídka, bylo strojové vybavení minimální.
Toto jeviště odráží změny, které se ve scénografických postupech odehrály od třicátých let. Le Mémoire de Mahelot, Laurent, et d'autres décorateurs, jejichž poslední část byla pořízena v letech 1678-1686, obsahují záznam o padesáti čtyřech hrách inscenovaných v Burgundském paláci v letech 1678-1680 a o šedesáti devíti hrách inscenovaných v rue Guénégaud v letech
1680-1686. Většinu těchto záznamů napsal Michel Laurent.
Základní změna, kterou lze vyčíst z Laurentových záznamů - a kontrastující se záznamy Mahelota z let 1634-1635 - je tendence k jednoduchosti. Za Laurentových časů většina výprav znázorňovala jediné místo a tvořily ji ploché kulisy. V zadních prospektech snad byly dveřní otvory, poněvadž příchody z boků blokovali diváci sedící na scéně.
Typickým, ne však neměnným pozadím tragédií byl palais a volonté, neutrální dekorace přizpůsobená ději, ale bez konkretizujících detailů. Mohla tudíž sloužit jako pozadí pro všecky scény v témže městě bez jakýchkoli změn, poněvadž byla obvykle tak anonymní, že mohla reprezentovat ulici, náměstí, vestibul či palác. Varianta ukazovala stany poblíž bojiště, často s mořem či městem v pozadí.
Pro komedii byla typická chambre a quatre portes - komnata se čtyřmi dveřmi. Od palais a volonté se lišila pouze tím, že zobrazovala domáckou architekturu, obvykle interiér, kdežto palais a volonté byl formálnější. Jednota místa však nikdy nebyla přijata úplně, protože v některých hrách se dekorace měnily s každým jednáním. V jiných se rozevřel prospekt či rozhrnula opona, za níž se odhalilo jiné místo, než které se ukázalo předtím. Koncem sedmnáctého století představovala typická dekorace v Comédie-Francaise vhodné, ale neutrální prostředí, které kladlo malý důraz na iluzi a soustředilo pozornost na herce.

Konec sedmnáctého století

Na konci století si tedy dva pařížské soubory s monopolními privilegiemi mezi sebe rozdělily celou oblast divadla. Účinek hudebních dramat a baletů v Opeře do značné míry závisel na její italianizující scénografii a strojovém parku. Comédie-Francaise nespoléhala příliš na podívanou, ačkoli také ve scénografii přijala

italský způsob, modifikovaný klasicistickým dramatickým ideálem.
Někdejší elán nahradil duch konzervativismu. Dramatici hledali ani ne tak nové obzory, jako spíše v minulosti měřítka pro současnost. Převažující nálady lze vysledovat ve "Sporu mezi staromilci a modernisty", který se rozpoutal ve francouzské Akademii a jinde po roce 1688; šlo v něm o přednosti antických klasiků na jedné a francouzských spisovatelů sedmnáctého století na druhé straně. Tento spor měl také výrazný politický podtext, poněvadž Ludvík XIV. se musel cítit polichocen, pokud byla kulturní úroveň za jeho vlády prohlášena za vyšší než za starého Řecka a Říma. Snad tedy nepřekvapí, že spor, jenž pokračoval až do osmnáctého století, byl v obecné rovině rozhodnut ve prospěch francouzských autorů. V praxi to znamenalo, že Corneille a Racine nahradili řecké tragiky jako měřítka tragédie a že Moliere nahradil Plauta a Terentia jakožto vzor pro komedii.
Stojí za povšimnutí, že tak jako koruna prosadila v průběhu sedmnáctého století svou absolutní autoritu, ustavila i kontrolu nad divadlem prostřednictvím institucí, jež sama zřídila a podporovala, jako byla Francouzská akademie, Akademie hudby a tance a Comédie-Francaise. Drama se mělo řídit pravidly a činnost divadel byla ovládána regulacemi, na jejichž dodržování dohlížely výbory jmenované králem. Pokusy uchovat status quo dosažený v sedmnáctém století pak vedly ve století osmnáctém ke stagnaci a úpadku. Francouzské drama sice ještě dlouho udávalo v Evropě tón, období jeho největší životnosti však kolem roku 1700 už minulo.
Stagnace, která se koncem sedmnáctého století stávala zjevnou, reflektovala politický a sociální vývoj. Roku 1685 zrušil Ludvík XIV. edikt nantský, který garantoval svobodu svědomí, a následná perzekuce donutila asi 200.000 hugenotů k emigraci: pro národ těžká ztráta talentů i bohatství. Z Ludvíka se také stával čím dále tím větší puritán. Do divadla přestal chodit úplně, což bezpochyby pomohlo vyprovokovat četné útoky na amorálnost divadla. Obrovské sumy na stavbu Versailles i na vedení četných válek vyčerpaly národní zdroje a zanechaly zemi značný deficit.
Ludvíkovy pokusy rozšířit svou moc po celé Evropě navíc krotily ostatní země vzájemnými spojeneckými svazky. Roku 1700 je Francie politicky i kulturně nejmocnější evropská země, ale svou energii bude nadále věnovat spíše udržení statu quo než hledání nových cest.

Pohled do divadelních dějin

Do divadelních dějin můžeme někdy proniknout i četbou románů a her z divadelního prostředí, protože nám často nabídnou detaily a místní kolorit, který ve faktografických záznamech nenajdeme. Ve Francii sedmnáctého století řada takových beletristických děl vznikla. Gougenotova Komedie o komedii (asi 1631) zobrazuje Gros-Guillauma, Turlupina, Bellerosa a jiné herce, jak připravují hru k inscenaci v Burgundském paláci. Podobně Scudéryho hra příbuzného názvu (1632) zobrazuje aktéry v Marais (v průhledném převleku pod jiným jménem) a skýtá zajímavé informace o dobových divadelních poměrech. Později v témže století zpracoval Moliere dobové kritické postoje v Kritice školy pro ženy (1663), napsané jako reakce na bouři protestu, kterou jeho hra vyvolala, a ve Versailleské improvizaci (1663) odhalil hodně ze svých představ o divadelní zkoušce i o herectví. Herecký román (1651, 1657) Paula Scarrona líčí osudy skupiny potulných herců, kteří kočují po Francii. V úvodních kapitolách trupa postaví jeviště v míčovně a sehraje představení. Její následující dobrodružství jsou podrobně vylíčena v tomto dvousvazkovém díle.
Z Francie sedmnáctého století máme také nebeletristické pokusy o popis fungování herecké společnosti. Je z pera dramatika Samuela Chapuzeaua (1625-1701) a pojednává téměř o všech stránkách divadelní produkce v letech sedmdesátých. Takové je shrnutí zkouškové praxe:

Když jsou role řádně rozděleny, každý herec jde memorovat, a když čas tlačí a snaha je veliká, dá se celá hra naučit za týden. Jsou někteří šťastlivci s tak dobrou pamětí, že jim role, ať je jakákoli, nezabere víc než tři dopoledne ...Ale když to není zapotřebí, herci nijak nepospíchají, a když se cítí ve svých rolích jisti, shromáždí se k první zkoušce, která slouží pouze jako hrubý nárys, a teprve na druhé či třetí zkoušce se dá soudit, jak úspěšná může hra být. Uvedení se neriskuje, dokud hra není dokonale namemorována a dobře sladěna, a poslední zkouška musí proběhnout přesně jako řádné představení. Autor běžně tyto zkoušky navštěvuje a poučuje herce, když se dopustí nějakého omylu, když nepochopí smysl, když není přirozený v

hlase či gestu, když vkládá více nebo méně zápalu, než je zapotřebí pro vášně, které jej vyžadují. Inteligentním hercům je dovoleno říkat o těchto zkouškách svoje mínění, aniž se jejich druhové urazí, neboť je to věc obecného prospěchu.

Samuel Chapuzeau, Le Théatre Francais, Livre second, Paris 1674.
Kap. XVII, s. 72-73.

V polovině sedmnáctého století triumfoval ve Francii klasicistický ideál. Když francouzská Akademie publikovala svůj soud o Corneillově Cidovi, zdůvodnila svůj názor, jenž byl v rozporu s většinou diváků, takto:

61. Příroda a Pravda přikládají věcem jistou hodnotu, kterou nelze změnit nějak nahodilým míněním ... 62. Stejně tak nebudeme prohlašovat s davem, že básnické dílo je dobré jen proto, že ho potěšilo, pokud nepotěší také lidi učené ... 63. ... přihodí-li se, že nepravidelné hry někdy potěší, pak jenom tím, že mají v sobě něco pravidelného ... A naopak, jestliže některé podle pravidel utvořené hry skýtají málo potěšení, nesmí se myslet, že to je vina pravidel, ale autorů, jejichž jalové vlohy nedokázaly poskytnout umění dost bohatou látku.

Les sentiments de l'Académie Francoise sur la tragi-comédie du Cid, 1637

Francouzské scénické konvence prošly v sedmnáctém století úplnou transformací. Scénické postupy v Burgundském paláci jsou dobře dokumentovány v Le Mémoire de Mahelot, Laurent, et d'Autres Décorateurs..., jejíž první část končí rokem 1635. Zde je Mahelotovo shrnutí náležitostí pro Du Ryerovu hru Lysander a Kalista (Lysandre et Caliste).

Vyžaduje uprostřed jeviště zámeček v ulici svatého Jakuba a aby bylo vidět ulici, kde prodávají řezníci, a v jednom řeznickém domě okno, které je přesně naproti zamřížovanému oknu žaláře, odkud Lysander může mluvit s Kalistou. To musí být v prvém aktu skryto, a musí se objevit až v průběhu druhého aktu a v témže aktu se opět zakrýt; zakryto slouží jako palác. Na jedné straně jeviště je hora a na ní poustevna, dole je jeskyně, kterou vstoupí poustevník. Na druhé straně jeviště musí být pokoj, do kterého se vstupuje zezadu, dva až tři schody vyvýšený. Několik přileb, malých a velkých štítů, trubky a meč bez pochvy. Také musí být v jedné scéně noc.

V polovině století italský ideál triumfoval, hlavně přičiněním Torelliho po roce 1645. Torelliho dekorace pro Corneillovu Andromédu (uvedenou v Petit Bourbon roku 1650) jsou popsány v textu hry a zachyceny na sérii dobových rytin. Zde je deskriptivní pasáž pro druhé dějství.

Veřejné náměstí vmžiku zmizí a uvolní místo rozkošné zahradě; velké paláce se změní v týž počet bílých mramorových váz, na některých stojí sochy, z nichž tryskají proudy vody, a v jiných kvetou jasmíny a jiné takové rostliny. Na každé straně je řada oranžovníků v podobných vázách, které uprostřed jeviště tvoří nádherné loubí a rozděluje je do tří cest, které se důmyslným uměním perspektivy zdají být tisíc stop dlouhé ...

Tady zarachotí hrom tak silně a dvakrát se zableskne tak hbitě, že přirozenost toho budí úžas. A zároveň je vidět Aiola sestupovat na osmi větrech, po každé straně čtyři ... Dva [větry] sestoupí, uchopí Andromédu za paže a zvednou ji do oblak.

Moliere zemřel, aniž se odřekl své herecké profese, a tak mu byl odepřen křesťanský pohřeb - zčásti bezpochyby proto, že si ve sporu kolem Tartuffa nadělal mnoho nepřátel. Ludvík XIV. intervenoval, ale i tak povolil pařížský arcibiskup jen minimální obřad:

Povolujeme vikáři od sv. Eustacha poskytnout církevní pohřeb tělu zesnulého Moliera v této farnosti pod podmínkou, že se nebude konat žádná ceremonie, že přítomni budou jen dva kněží, a to po setmění, a že se nebude za něj konat žádná slavnostní mše ani ve farnosti sv. Eustacha ani jinde, v žádném kostele řádného duchovenstva.
9

Britské divadlo v letech 1642-1800

Občanská válka, která se v Anglii rozpoutala ve čtyřicátých letech sedmnáctého století, vedla k celkové společenské destabilizaci. Teprve roku 1649, kdy byl Karel I. zajat puritány, odsouzen a sťat, se Anglie dočkala míru. Nějaký čas vládl v Anglii výbor jmenovaný parlamentem, ale po roce 1653 se stal prakticky diktátorem Oliver Cromwell. Když roku 1658 zemřel, byl za jeho nástupce vybrán jeho syn, nedokázal však situaci zvládnout. Roku 1660 byli na trůn znovu dosazeni Stuartovci.

Divadelní aktivita v letech 1642-1660

Osmnáct roků - v letech 1642-1660 - se puritáni snažili vyhladit divadlo. Výsledkem je, že se dochovalo jen minimum zpráv o uskutečněných inscenacích, ačkoli se občas jistě hrálo. Herci se nejprve podrobili zákonu z roku 1642, který pozastavil divadelní činnost na dobu pěti let. Služebníci královi prodali svou garderobu a jejich Zeměkoule byla zbořena. Herci však záhy začali hrát pokoutně; do roku 1647 se konala představení ve Štěstěně, v Kohoutí aréně i v Salisburském dvorském divadle.
Parlament sice nařídil úředníkům, aby takovému porušování zákona zabránili, ale postihy byly ojedinělé a neúčinné. Jakmile roku
1647 skončila platnost zákona zakazujícího divadelní činnost, došlo okamžitě k obnově veřejných představení. Roku 1649 však parlament přijal nový zákon přikazující zadržet všechny herce jakožto vandráky; a interiéry Štěstěny, Kohoutí arény a Salisburského dvorského divadla byly vybourány. Herci však hrát nepřestali a používali Červeného býka, který unikl demolici, anebo, pokud to bylo příliš nebezpečné, soukromých domů, míčoven nebo hospod. Úředníci byli často podplaceni, aby si porušení zákona nevšímali.
V těch letech byl obvyklou formou zábavy droll - krátký výtažek dlouhé hry.
Divadelníci zřejmě věřili, že divadlo bude nakonec legalizováno.
Kolem roku 1650 získal Salisburské dvorské divadlo William Beeston (asi 1606-1682), přestavěl je a začal cvičit chlapecký soubor. Kohoutí arény se zmocnil knihkupec John Rhodes, který také organizoval chlapecký spolek. Ale nejvýznamnější byl zřejmě William Davenant (1606-1668), který ve třicátých letech nahradil Jonsona jako hlavní dodavatel dvorských masek a který nyní začal veřejně předvádět něco, co se pokládá za první anglické operní produkce. Jeho první nabídka, Pobavení prvního dne v Rutland House (The First Day's Entertainment in Rutland House), byla uvedena v květnu 1656.
Mnohem důležitější událostí je však inscenace Obležení Rhodu (The Siege of Rhodes), také z roku 1656, kdy je v Anglii poprvé doložena italianizující scéna ve veřejném představení.
Výtvarníkem byl John Webb (1611-1672), žák Iniga Jonese, a dekorace byly instalovány na jevišti 6,5 metru širokém, 5,5 metru hlubokém a 3,5 metru vysokém. Za proscéniem byla sada malovaných pevných kulis, znázorňujících skalnaté útesy, a končící pohyblivými půlenými prospekty, které v kombinaci s dekoračními objekty znázorňovaly různá místa vyžadovaná dějem.
Tato první pobavení se dávala v Davenantově rezidenci Rutland House, ale roku 1658 a 1659 Davenant

uvedl nejméně tři další v Kohoutí aréně, v níž byl postaven portál. I když se ozvaly nějaké námitky, restaurace monarchie byla už tou dobou na spadnutí, takže nedošlo k žádnému zásahu. Davenant ostatně žádný zákon neporušoval, protože jeho kusy byly "hudební pobavení", která zakázána nebyla.

Znovuzřízení divadla

Roku 1660 byl na trůn restaurován Karel II. (vládl 1660-1685), takže se následující období (1660-1700) obvykle nazývá restauračním, ačkoli výrazně přesahuje Karlovu vládu. Za Karla zavrhla Anglie strohý republikánský puritanismus tak rezolutně, že restaurace proslula uvolněností svých mravů, dokonce libertinstvím. Karel udržoval křehké příměří s parlamentem, poněvadž ani jedna z obou stran se nechtěla vzdát žádného ze svých práv, ale ani se pustit do otevřeného konfliktu. Nic neukazuje jasněji Karlovu víru v monarchická práva jako jeho vztah k divadlu, s nímž zacházel podle vlastní libosti jako s královským majetkem.
Hned jak byla jasné, že dojde k obnovení monarchie, začalo se připravovat znovuotevření divadel. V březnu 1660 si Davenant pronajal Lilleský tenisový dvorec (postavený 1656 na Portugal Street) a odejel do Francie projednat s Karlem II. svou žádost o divadelní licenci. Sir Henry Herbert se znovu ujal funkce Mistra královských radovánek, kterou vykonával za Karla I., a udělil licenci třem hereckým společnostem: Johna Rhodese v Kohoutí aréně, Michaela Mohuna u Červeného býka a Williama Beestona v Salisburském dvorském divadle. Zatím však Karel II., který o Herbertově aktivitě nic netušil, udělil monopol na divadelní produkce v Londýně Williamu Davenantovi a Thomasu Killigrewovi (1612-1683), který vyrostl na anglickém dvoře, před rokem 1642 napsal řadu her a byl s královskou rodinou v exilu. Až koncem šedesátých let se Davenantovi a Killigrewovi podařilo potlačit společnosti, které Herbert povolil. Killigrew, ředitel Královské společnosti, si vybral starší zkušenější herce, na Davenantovu Vévodovu společnost zbyli mladší herci. Monopol udělený Davenantovi a Killigrewovi téměř okamžitě zpochybnil George Jolly (činný 1648-1673), který za republiky vedl kočovnou společnost působící v Německu. Roku 1655 tam hrál před nastávajícím Karlem II. a dostal od něho jakýsi příslib do budoucna. Koncem roku 1660 pak král Jollymu udělil licenci hrát divadlo v Londýně. Roku 1662 si Davenant a Killegrew od Jollyho licenci pronajali a Jolly odejel na turné do zahraničí; za jeho nepřítomnosti pak oba ředitelé přesvědčili krále, že od Jollyho už licenci odkoupili, a roku 1664 získali výlučná práva na divadelní představení v Londýně. Po tomto úskoku se Jolly vrátil do Londýna a hrál tam divadlo až do roku 1667, kdy ho král konečně umlčel. Davenant a Killigrew ho poté zaměstnali jako instruktora mladých herců, snad aby se vyhnuli dalším obtížím. Po roce 1673 už o něm není slyšet.
Davenant a Killigrew měli také potíže se sirem Henrym Herbertem, který je žaloval, že si přivlastnili četné pravomoci, které dříve měl Mistr radovánek. Nakonec byl Herbert zbaven práva udělovat licence souborům a divadlům v Londýně a zůstalo mu jenom právo povolovat společnosti mimo Londýn a vybírat poplatky za povolení her. Tak získali Davenant a Killigrew téměř úplnou kontrolu nad divadelní činností v Londýně. Patenty, které jim udělil Karel II., zůstaly v platnosti až do roku 1843 a staly se vážnou brzdou rozvoje britského divadla.

Herecké společnosti v letech 1600-1700

Ačkoli Killigrew měl na své straně zkušené herce, nedařilo se jeho společnosti tak jako Davenantově. Věnoval se totiž divadlu málo a pověřil vedením trojici svých herců. Patrně proto byla společnost zmítána stálými spory. Naproti tomu Davenant řídil divadlo velmi pečlivě až do své smrti roku 1668, po níž se uměleckého vedení ujali herci Thomas Betterton a Henry Harris (toho roku 1677 vystřídal William Smith) pod dohledem Davenantovy rodiny. Do roku 1682 dosáhly finanční potíže Killigrewovy společnosti takové míry, že obě společnosti splynuly.
Řešení z roku 1682 vydrželo do roku 1695. Tehdy se odtrhla skupina herců, pro něž se po řadě událostí stala situace v divadle neudržitelnou, a vytvořila novou trupu. Roku 1688

prodal totiž Charles Davenant kontrolní podíl na divadle svému bratru Alexanderovi; ten roku 1693 uprchl z Anglie před svými věřiteli a poté se ukázalo, že jej finančně zajišťovali Christopher Rich a sir Thomas Skipworth. Rich, právník bez jakékoli divadelní zkušenosti, se zmocnil vedení společnosti a počínal si tak neomaleně - například zadržoval hercům gáže a protežoval ty, kteří hověli jeho rozmarům - že nejvýznamnější herci, pod vedením Bettertona, si u Viléma III. obstarali licenci a vytvořili samostatnou trupu. Toto rozdělení trvalo od roku 1695
do roku 1708.
Kromě londýnských společností dostala celá řada trup povolení hrát v regionech. Nejdůležitějším regionálním centrem byl Dublin, patrně proto, že měl svého vlastního Mistra radovánek. Roku 1637
dostal totiž John Ogilby (1600-1676) licenci otevřít divadlo v Dublinu, spolu se jmenováním Mistrem radovánek pro Irsko.
Ogilbyho patent zůstal po roce 1641 ležet ladem a byl obnoven roku 1661; roku 1662 Ogilby otevřel Smock Alley, první divadlo postavené v Anglii po Restauraci. Po Ogilbyho smrti přešel patent na Josepha Ashburyho, který řediteloval nejlepší společnosti mimo Londýn po dalších pětačtyřicet let.
Mimo divadla se odehrávaly četné podívané, které takovým omezením vystaveny nebyly. Byly to například slavnostní průvody londýnského starosty, sváteční procesí a obřady a mnohé jiné; často měly velmi aktuální a politický dopad.

Anglické drama v letech 1660-1700

Jeden z problémů, před nímž stáli divadelní ředitelé roku 1660, byl vhodný repertoár. Zprvu byli odkázáni na předrevoluční dramatiku, kterou Mistr radovánek dělil mezi dvě herecké společnosti. Nejpopulárnější byly hry Beaumonta a Fletchera;
Jonson byl sice hodně obdivován, ale málo hrán. Několik Shakespearových her bylo adaptováno, aby byly v souladu s dobovým vkusem. Mnoho starších děl se ukázalo zastaralých, takže z repertoáru odpadla, hned jak se našla nová. Jiné hry ovšem zůstaly v oblibě.
V letech 1600-1700 se psalo několik typů vážného dramatu. Do roku
1680 převládala "heroická" tragédie, silně poplatná francouzským a španělským vzorům, situovaná do exotického prostředí, s příběhy točícími se kolem konfliktních nároků lásky a cti. Tento typ prvně dosáhl popularity v dílech Rogera Boyla, hraběte Orreryho (1621-1679), jako je zvláště Tragédie Mustafova (The Tragedy of Mustapha, 1665), Černý princ (The Black Prince, 1667) a Tryphon (1668). Jinými populárními spisovateli tohoto žánru byli Elkanah Settle (1648-1724), autor Kambýsa, perského krále (Cambyses, King of Persia, 1671) a Marocké císařovny (The Empress of Morocco,
1673), Nathaniel Lee (1653-1692) se hrou Královské soupeřky (The Rival Queens, 1677) a John Dryden (1631-1700) s Indiánskou královnou (The Indian Queen, (1664), Indiánským císařem (The Indian Emperor, 1665), dvěma díly Dobytí Granady (The Conquest of Granada, 1669-1670) a Aurengzébem (Aureng-Zebe, 1675). V těchto dílech se idealistický hrdina a krásná hrdinka obvykle octnou v situaci, za které naplnění jejich vzájemné lásky nevyhnutelně vede k událostem, jež zničí nebo znectí je samy, jejich rodiny nebo vlast. Tyto hry, často z vojenského prostředí, mívají nezřídka šťastný konec, vyznačují se pompéznímí promluvami v rýmovaných dvouverších a dnes nám připadají zoufale bombastické. Tento žánr utrpěl těžkou ránu roku 1671, kdy Georges Villiers, druhý vévoda z Buckinghamu (1628-1687) napsal svou Divadelní zkoušku (The Rehearsal), ve které zparodoval typické téma, zápletku i inscenační konvence heroické tragédie.
Buckinghamova hra přežila svůj terč - byla součástí anglického repertoáru ještě koncem osmnáctého století. S postupujícím úpadkem heroického žánru nabývala vrchu tragédie psaná blankversem a podle klasicistických pravidel, s jednoduchou zápletkou a dbalá tří jednot. Poprvé ji zpopularizovala Drydenova tragédie Všecko pro lásku (All for Love, 1677), adaptace "zpravidelňující" Shakespearova Antonia a Kleopatru. Tento žánr dominoval po zbytek století. Anglický klasicismus byl ovšem vždycky liberálnější než ta verze, která se prosadila na kontinentě. Jednota děje se tu vykládala tak, že nevylučuje vedlejší zápletky, pokud jsou ve vztahu k hlavní; za dodržení jednoty místa se považovalo, když se postavy volně pohybovaly mezi různými lokalitami, aniž přitom porušily čtyřiadvacetihodinový časový limit.

Kombinovaný vliv klasicismu a Shakespeara je patrný v díle nejlepšího vážného dramatika této doby, Thomase Otwaye (1652-1685), jehož Sirotek (The Orphan, 1680) a Záchrana Benátek (Venice Preserved, (1682) zůstaly na repertoáru až do druhé poloviny devatenáctého století. Středem první z těchto her je dívka, kterou milují dva bratři, jeden se s ní tajně ožení, druhý však tento pokoutní vztah odhalí a přivodí zkázu pro všecky.
Záchrana Benátek pojednává o spiknutí proti benátské vládě a končí smrtí všech tří hlavních postav, Pierra, Jaffiera a Belvidery. Patos Otwayových her nenahradil pravý tragický soucit, zato v nich už byla zřejmá larmoyantní tendence, jež se se záhy urychlila.
Opeře, k níž položila základy Davenantova "pobavení" z období Revoluce, se za restaurace také dařilo. Od heroické tragédie se především lišila tím, že tu navíc byla hudba, písně a výpravná podívaná, od konvencí italské opery se pak odchýlila tím, že recitativ nahradila mluvenými pasážemi. Nejenže byl do operního žánru převeden Shakespearův Macbeth, Bouře a Sen noci svatojánské, ale značné popularity tak dosáhla i původní díla jako Drydenův Albion a Albianus (1685) a Král Artuš (King Arthur,
1692). Anglická odnož opery rychle uvadla poté, co kolem roku
1705 přišla do módy opera italská.
Restaurace je však především pověstná rozmanitostí svéhokomického dramatu: komedií "humorů", zápletkovou komedií, fraškami a komedií mravů. Díky Jonsonově reputaci se za restaurace hodně využívalo "humorů". Z významných autorů byl Thomas Shadwell (1642-1692) nejúspěšnější v žánru humorových komedií, jako byli Mrzutí milenci (The Sullen Lovers, 1668), Humoristé (The Humourists, 1670), Pán z Elsaska (The Squire of Elsatia, 1688) a Trh v Bury (Bury Fair, 1689). V každé z těchto her vystupuje série výstředních postav v příběhu ze současného života, vyprávěného prostým a výmluvným dialogem.
Zápletková komedie byla v těch letech také oblíbena, snad vlivem Corneille a španělských dramatiků. Nejlepším reprezentantem tohoto žánru byla paní Aphra Behnová (1640-1689) s takovými hrami, jako byl dvoudílný Přelétavý muž (The Rover, 1677-1680).
(Paní Behnová byla také první žena na světě, o níž je známo, že se živila psaním dramat.) Fraška vyvrcholila v díle Edwarda Ravenscrofta (působil v letech 1671-1697), jehož Londýnští paroháči (London Cuckolds) a Anatom (The Anatomist, 1697) se hráli po celé osmnácté století.
Především však je restaurace známa bujarou komedií mravů. John Dryden, nejvšestrannější dramatik této epochy, přispěl k jejímu utváření takovými díly jako Pan Martin Všekaz (Sir Martin Mar-All, 1667), Falešný astrolog (The Mock Astrologer, 1668) a Sňatek podle módy (Marriage a la Mode, 1672), v nichž vždycky vystupuje párek bezstarostných a vtipných milenců. Jako plně rozvinuté komedie mravů se však obvykle uvádějí až hry sira George Etherege (asi 1634-1691), který po poněkud nevyrovnaných počátcích v Lásce v kádi (Love in a Tub, 1664) udal tón pozdějším spisovatelům svými komediemi Udělala by to, kdyby mohla (She Would If She Could, 1668) a Muž podle módy (The Man of Mode,
1676). Tady poprvé nalezneme prvky, které budou pro tento žánr typické: postavy z vyšších vrstev, které jsou posedlé sváděním, organizováním svateb, poslední módou a vtipnými replikami.
Obzvlášť významní jsou pozdější spisovatelé v tomto duchu, Wycherley a Congreve. William Wycherley (1640-1715) začal psát pro divadlo roku 1671, kdy vznikla jeho Láska v lese (Love in a Wood, a pokračoval Tanečním mistrem (The Gentleman Dancing Master, 1672), Paničkou z venkova (The Country Wife, 1675) a Upřímným člověkem (The Plain Dealer, 1676). Jsou to dobře vystavěné hry s pronikavě vykreslenými postavami, jejich morální tón je však pro četné kritiky urážlivý. Panička z venkova, jejíž hrdina dá do oběhu fámu, že je impotentní, aby si usnadnil svoje svádění, se často cituje jako příklad morální laxnosti restaurační komedie. Komedie mravů dosáhla vrcholu ve hrách Williama Congreva (1670-1729), jehož Láska za lásku (Love for Love, 1695) a Tak to na tom světě chodí (The Way of the World,
1700) se stále pokládají za arcidíla pro své brilantní situace, jiskřivý dialog a ostrou charakterizaci. Tak to na tom světě chodí, v němž ostrovtipní milenci Millamanta a Mirabell dospějí k vlastní jedinečné manželské dohodě - založené na znalosti, jak to chodí v tom jejich světě, obydleném samými intrikány, hejsky a blázny - se obvykle pokládá za jednu z nejlepších anglických komedií vůbec.
Tematika a tón restaurační komedie mravů vedla k četným diskusím o jejím morálním stanovisku. Moudří jsou v ní odměněni, hlupáci podvedeni a ctnost spočívá v nesentimentálním sebepoznání. Ti, kteří žijí v sebeklamu, jsou zesměšněni a napáleni, často protagonisty, které takovému zacházení s hlupci opravňuje jejich nadprůměrná inteligence. Diskuse o přijatelnosti těchto norem chování často zatemnila skutečnost, jak pozoruhodných výsledků restaurační autoři dosáhli.
Kolem roku 1700 byly už proměny anglického života a dramatu zřejmé. Karla II. nahradil po jeho smrti bratr Jakub II. (vládl
1685-1688), který byl podezírán, že si přeje obnovit katolicismus. Ačkoli byl nepopulární, byl tolerován, dokud narozením jeho syna nevzniklo nebezpečí, že jeho politika bude mít pokračovatele. Skupina předních

politiků pak vyzvala Jakubovu protestantskou dceru Marii a jejího manžela Viléma Oranžského, aby uplatnili nárok na anglický trůn. Vilém provedl invazi do Anglie, Jakub uprchl a parlament prohlásil Marii II. (vládla 1689-1694) a Viléma III. (vládl 1689-1702) spoluvládci Anglie.
Zároveň parlament schválil a noví vládci přijali zákon vyžadující souhlas parlamentu ve všech důležitých otázkách a zaručující mu právo rozhodovat o následnictví trůnu. Tato legislativa prakticky proměnila Anglii v konstituční monarchii a odzvonila královskému absolutismu, čímž odstranila hlavní příčinu rozkolu, jímž Anglie trpěla v posledním půlstoletí. Noví panovníci byli také nakloněni merkantilní třídě, která se rychle stávala hlavním zdrojem anglického bohatství a moci, tak jak se stále rozšiřovala její obchodní flotila i zámořské podnikání.
Nemůže pak překvapit, že střední vrstvy začaly v divadle dávat najevo svůj vkus, ani - protože byly v otázkách morálky konzervativní - že se v takových případech opět projevil puritánský sentiment. Tento znovuprobuzený konzervativismus se projevil několika útoky na divadlo v letech devadesátých, žádný však nebyl vskutku účinný, dokud Jeremy Collier roku 1698
nezveřejnil svůj Letmý pohled na nemravnost a bezbožnost anglického divadla (Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage). Collier uspěl tam, kde jiní ztroskotali, protože začal od obecně přijímané klasicistické doktríny, že cílem dramatu je poučit a potěšit, a pokračoval dokládáním rozporu mezi teorií a praxí. Většina dramatiků nedokázala Collierovi přesvědčivě odpovědět, poněvadž i oni museli přijmout morální poučení jako základní cíl dramatu. Pár dramatiků, mezi nimi Dryden, se veřejně kálo; Congreve nejprve protestoval a pak nechal psaní pro divadlo vůbec. Ale v průběhu tohoto sporu se už anglické drama začalo ubírat novým směrem.

Anglické drama v letech 1700-1750

Přechod k novému přístupu je nejlépe znát na hrách Cibberových a Farquharových, v nichž se charakteristiky zavedených komických typů pod vlivem konzervativnějšího morálního nazírání a větší sentimentalizace značně mění. V Lásky lsti poslední (Love'Last Shift, 1696), Bezstarostném manželovi (The Careless Husband,
1704), Obojakém kavalírovi (The Double Gallant, 1707) a Co dáma dala v sázku (The Lady's Stake, 1707) Colleye Cibbera (1671-1757) hoví prostopášné postavy svým módním vrtochům až do pátého jednání, kdy projdou rychlou sentimentální proměnou. George Farquhar (1678-1707) uchoval mnoho Congrevova vtipu, ale svoje hry lokalizoval na venkov a jejich konflikt řešil likvidací morálních překážek. Jeho nejlepší hry jsou Věrný párek (The Constant Couple, 1699), v němž vystupuje sir Henry Wildair, jedna z nejpopulárnějších postav v osmnáctém století, Verbíř (The Recruiting Officer, 1706) a Švihákova lest (The Beaux' Stratagem, 1707), z nichž dvě poslední jsou stále v oblibě.
Pro toto období přechodu je také charakteristický vyšší počet autorek než v kterékoli jiné době, včetně té nejnovější. V letech
1695-1715 bylo na londýnských jevištích uvedeno 37 původních her, jejichž autory byly ženy. Ačkoli tyto spisovatelky - jako Mary Pixová (1666-1706), Delariviere Manleyová (asi 1672-1724), Catharine Trotterová (1679-1749) a Susanna Centlivrová (asi
1670-1723) - patřily mezi nejúspěšnější dramatiky své doby, v líčení tohoto období jsou s výjimkou Centlivrové převážně přehlíženy. Některé z her Centlivrové, jako Všetečka (The Busy Body, 1709) a Div (The Wonder, 1714), vydržely na jevišti až do devatenáctého století.
Tendence k sentimentalitě a protagonistům ze středních vrstev došla v komedii poprvé plného výrazu ve Svědomitých milencích (The Conscious Lovers, 1722) sira Richarda Steela (1672-1729).
Steelova hra je založena na Terentiově Dívce z Andru, ale přenáší děj do Londýna osmnáctého století. Ctnost hrdinky Indiany, chudé jak kostelní myš, přetrpí mnoho zkoušek, aby se nakonec zjistilo, že je dcerou bohatého obchodníka, takže náležité svatbě nic už nestojí v cestě. O pár humorných scén se postarají sluhové. Ve Steelově hře se vážně koriguje cíl komedie: nemá ani tak vzbuzovat smích či zesměšňovat, jako spíš vzbuzovat ušlechtilé city zobrazováním zkoušek statečně snášených sympatickými postavami, které jsou posléze svého trápení zbaveny a dojdou zasloužené odměny. Steele to formuloval tak, že chce vzbudit "potěšení příliš znamenité na to, aby bylo směšné".
Dnes se valná část dramatu osmnáctého století nazývá "sentimentálním" proto, že nám mnohé postavy připadají nepřirozeně dobré a jejich problémy se vyřeší až příliš snadno.

V osmnáctém století byly však tyto hry přijímány jako pravdivé obrazy lidské povahy. Tento rozpor v hodnocení lze vysvětlit naším odlišným postojem. Filozofové osmnáctého století pokládali lidstvo za dobré od přírody, kterýžto stav si může udržet, bude-li následovat své přirozené instinkty a nedá-li se svést špatnými příklady. Považovalo se tudíž za možné zachránit člověka před neřestí apelováním na jeho ctnostné cítění, které je jen zastřeno bezmyšlenkovitým či otrlým chováním. Proto se postavy mohou rychle napravit, jakmile se zdaří dovolat se jejich "srdce". Za účinné nástroje platily i dojemné situace, poněvadž ukazují dobrotu postav, které všecky zkoušky přestály, a protože divákovi poskytovaly příležitost projevit vlastní dobrotu: dojímat se pohledem na ctnost v nouzi bylo známkou náležitě citlivé a mravné povahy.
V komedii neměl sice Richard Steele až do poloviny osmnáctého století žádného významného následovníka, tragédie však účinně těžila z tohoto nového ducha. Počátkem osmnáctého století napsal Nicholas Rowe (1674-1718) celou řadu tragédií s jímavými hrdinkami, jako například Ctižádostivou macechu (The Ambitious Stepmother, 1701), Tamerlána (Tamerlane, 1701), Krásnou kajícnici (The Fair Penitent, 1703) a Tragédii Jany Shorové (The Tragedy of Jane Shore, 1714), které se pak na jevišti udržely až do devatenáctého století. Jiným důležitým vážným dramatikem byl Ambrose Philips (1675-1749), jehož Zoufalá matka (The Distrest Mother), založená na Racinově Andromaché, nabízela herečkám velkou roli ještě dalších sto let, a Joseph Addison (1672-1719), jehož Kato (Cato, 1713) platil za veledílo. Avšak všecky tyto tragédie zpracovávaly mytologické či historické látky a vybíraly si postavy z vládnoucích vrstev. Výrazně novým směrem vykročil George Lillo (1693-1739), když roku 1731 napsal Londýnského kupce (The London Merchant; or, The History of George Barnwell), v němž je hrdina-tovaryš George Barnwell sveden na scestí prostitutkou, takže zabije svého hodného strýce a skončí navzdory své pozdní lítosti na šibenici. Lillo zvolil námět ze všedního života, poněvadž soudil, že lekce klasické tragédie se šlechtickými postavami nejsou pro obyčejné lidi dostatečně použitelné.
Bezpochyby platil za úspěšného autora, protože ještě hluboko v devatenáctém století museli londýnští tovaryši o vánocích navštěvovat tuto hru, aby nesešli na scestí. Lillo měl mnoho epigonů, ale žádný nedosáhl jeho úspěchu.
I když v osmnáctém století převládal klasicismus, řada vedlejších divadelních žánrů - jako anglická pantomima, ballad opera, komická opera a burleska - podkopávala jeho autoritu. Anglická pantomima kombinovala prvky commedie dell'arte a frašky s aktuální satirou a s příběhy z klasické mytologie. Trupy commedie dell'arte občas v Anglii hostovaly od šestnáctého století a typy commedie byly součástí tanců a meziaktních zábav anglických aktérů od konce sedmnáctého století. John Weaver dal jako první roku 1702 těmto tancům souvislý příběh, ale bylo na Johnu Richovi (1692-1761), synovi Christophera Riche a řediteli divadel Lincoln's Inn Fields a Covent Garden, aby založil schéma anglické pantomimy takovými díly jako Poprava Harlekýna (Harlequin Executed, uvedeno v sezoně 1716-1717) a Amadis, aneb Láska Harlekýna a Kolombiny (Amadis, or the Loves of Harlequin and Colombine, 1718). V Richových pantomimách se vážné scény založené na klasické mytologii střídají s komickými epizodami s figurami commedie. Komické scény byly němé, ale ve vážných příbězích se mluvilo a zpívalo. Valnou část děje doprovázela hudba. Dominantní však byla podívaná, motivovaná Harlekýnovou kouzelnou hůlkou, která mohla proměňovat místa i postavy. Richovy pantomimy se na rozdíl od většiny ostatních vyznačovaly dlouhověkostí. Za pětačtyřicet let jich vytvořil jenom dvacet a třináct z nich bylo poprvé uvedeno v letech 1717-1732. Devět pantomim se stalo součástí jeho kmenového repertoáru, v pravidelných intervalech je obnovoval a střídavě nasazoval. Pod jménem Lun byl Rich také nejslavnější a nejzdatnější anglický pantomim osmnáctého století.
Kolem roku 1723 byla už pantomima nejpopulárnější formou divadelní zábavy. I když pantomimy sloužily jako pouhé dohry, mnohé z nich byly populárnější než hry, které provázely. U nových pantomim se vždycky zvyšovalo vstupné a některé se dočkaly čtyřiceti až padesáti repríz. Rich si vychovával řadu dalších herců pantomimy, z nichž nejslavnější byl Harry Woodward (1717-1777), který Riche opustil roku 1738 a dalších dvacet let inscenoval pantomimy v Drury Lane jako konkurent svého někdejšího zaměstnavatele.
Rich je také spjat s počátkem ballad opery, poněvadž uvedl vůbec první dílo tohoto žánru, Žebráckou operu (The Beggar's Opera,
1728) Johna Gaye (1685-1732) poté, co ji odmítli v Drury Lane.
Ballad opera je zčásti plodem popularity italské opery, která se datuje zhruba od roku 1705 a kterou urychlil příchod Georga Friedricha Händela (1685-1759) do Anglie. Roku 1719 byla jako domov opery založena Královská akademie hudby. I když byla opera od třicátých let osmnáctého století ve věčných finančních potížích, po celý zbytek století se těšila značné přízni aristokratického publika. Gayova ballad opera převzala řadu operních konvencí (i když je parodovala), ale lišila se od nich střídáním mluveného dialogu a textů písní na populární melodie.
Gayovo dílo však znamenalo víc než popularizovanou operu, poněvadž jeho příběh ze života londýnské spodiny byl satirickým komentářem dobové společenské situace a udal tón značné části "malé dramatiky",

okrajových dramat příštího desítiletí. Žádná další ballad opera však nedosáhla popularity této první. Satirická burleska, která se od ballad opery lišila především absencí zpívaných částí, se objevila v letech třicátých.
Nejlepším autorem tohoto žánru byl Henry Fielding (1707-1754), který svou dramatickou dráhu začal úpravami Moliera a poté se věnoval aktuální satiře v burleskním podání současných tragédií, jako je Přeukrutná tragédie o životě a smrti Palečka Velikého (Tom Thumb, or The Tragedy of Tragedies, 1731). Jeho pozdější hry jako Pasquin (1736) a Historický kalendář na rok 1736 (The Historical Register of 1736, 1737) zesměšňovaly významné postavy a události dne. Podobně jako ballad opera odumřela i burleska po přijetí Licenčního zákona roku 1737.

Vládní regulace divadla

Licenční zákon z roku 1737 byl výsledkem jak politické, tak divadelní situace. Za vlády královny Anny, sestry Marie II., rostla úloha parlamentu a s tím nabyly na důležitosti politické strany. Její nástupce Jiří I. (vládl 1714-1727) byl německý velmož, který neuměl anglicky a dovolil svému hlavnímu ministrovi siru Robertu Walpolovi (o němž se obvykle uvádí, že byl prvním britským ministerským předsedou), aby řídil vládu. V praxi Jiřího I. pokračoval jeho syn Jiří II. (vládl 1727-1760). A tak se po roce 1714 staly politické kliky a vládní úředníci a politikaření vděčným terčem satiry. Dramatici neopomněli této příležitost využít, zvláště v letech dvacátých a třicátých.
V té době byly také předmětem diskuse patenty udělené Karlem II.
Vilém III. tuto otázku otevřel už roku 1695, když udělil Bettertonově skupině licenci, přesto, že monopol držel Christopher Rich. Obě společnosti působící po roce 1695 byly ve sporu až do roku 1708, kdy se z popudu koruny spojily. Když Rich vzápětí opět nastolil tvrdou politiku a ignoroval příkaz vyhovět požadavkům herců, byl roku 1709 umlčen. Zůstal však držitelem obou původních patentů a v očekávání vhodné příležitosti jen přesunul svůj hlavní stan do divadla v Lincoln's Inn Fields, které si pronajal.
Drury Lane bylo znovu otevřeno a licencováno roku 1710 a s výjimkou let 1715-1729, kdy byl patent udělen siru Richardu Steelovi, zůstalo v provozu na základě obnovitelné licence. Po smrti královny Anny roku 1714 byly sankce proti Richovi zrušeny a jeho syn John na základě původních patentů otevřel divadlo v Lincoln's Inn Fields.
Roku 1720 byla platnost patentů udělených Karlem II. zpochybněna, protože je parlament nikdy nepotvrdil a protože sama koruna z nich udělila tolik výjimek. Tato pochybnost vedla některé podnikatele k tomu, že patenty ignorovali. Jako první je vážně zpochybnil John Potter, který si roku 1720 otevřel divadlo Haymarket. Počátkem třicátých let působila v Londýně čtyři divadla bez licence. Zmatek se vystupňoval roku 1733, kdy soud zamítl stížnost dvou licencovaných divadel proti hercům, kteří se odštěpili od Drury Lane a hráli jinde. Poněvadž toto rozhodnutí zjevně popíralo platnost patentů, bylo třeba věci vyjasnit.
Bezprostředně však přijetí licenčního zákona podnítila citlivost premiéra Walpola na politickou satiru, kterou provozovala nelicencovaná divadla. Po jednom zvláště drsném útoku na Walpola byl zákon v parlamentu urychleně projednán. Protože nebyl promyšlený, vytvořil nejméně tolik problémů, kolik jich vyřešil.
Základní opatření tohoto Licenčního zákona z roku 1737 byla jednoduchá: 1) zakazovalo se hrát pro "zisk, mzdu či prospěch" jakékoli drama, které nebylo předem povoleno lordem Komořím, a 2) povolená divadla se omezovala na oblast Westminsteru (který je oficiálním sídlem vlády). Jako jediná legitimní divadla v celé Anglii tak byla potvrzena Drury Lane a Covent Garden, poněvadž na soubory v jiných městech se nepamatovalo. Zákon měl okamžité i trvalé důsledky jak pro dramatiku, tak pro divadelní činnost.
Zprvu se postupovalo podle zákona, ale roku 1740 Henry Gifford, který v letech 1731-1737 řídil nejlepší nelicencované společnosti, znovu otevřel divadlo v Goodman's Fields. Navenek počítal vstupné pouze za koncert, k němuž se divadlo přidávalo zdarma. Touto doslovnou interpretací zákazu hrát divadlo pro "zisk, mzdu či prospěch" hodlal obejít Licenční zákon. Pozornost, kterou k jeho divadlu přilákal tamní debut Davida Garricka roku
1741, vedla k jeho uzavření. Jiní používali podobných triků.
Samuel Foote například poskytoval své pobavení "zdarma" těm, kdo zaplatili za "čokoládový desert" nebo navštívili "dražbu obrazů".
Nějaký čas se takové produkce tolerovaly, ale nakonec byly většinou zakázány. Uzavření New Wells Theatre, které přimělo Williama Hallama poslat soubor do Ameriky, je událost pokládaná za počátek amerického profesionálního divadla.
U jiných veřejných zábav se licence nevyžadovala až do roku 1752, kdy obcházení zákona vedlo ke

schválení nového. Za nového legislativního opatření měla všecka zábavní místa v okruhu dvaceti pěti mil od Londýna povinnost zajistit si licenci od místních úřadů. Regulérní drama bylo sice výslovně zakázáno, ale povolené druhy zábavy nebyly definovány.
Žádný zákon zatím nepokrýval divadelní zábavy mimo oblast přilehlou k Londýnu. Regionální divadlo se však provozovalo dál (buď tak, že zákon ignorovalo, anebo že jej obcházelo všelijakými triky) a zformovalo se několik regulérních okruhů. V šedesátých letech velká města protestovala, že jsou jim divadla ze zákona odepřena. Výsledkem bylo, že parlament začal povolovat divadla v konkrétních městech: v Bathu a v Norwichi roku 1768, v Yorku a Hullu 1769, v Liverpoolu 1771 a v Chesteru 1777. Koncem století mělo téměř každé větší město svoje "královské", čili korunou posvěcené divadlo.
V Londýně nebyla udělena výjimka z monopolu Drury Lane a Covent Garden až do roku 1766, kdy Samuel Foote dostal náhradou za zmrzačení, způsobené výtržností vévody z Yorku, licenci provozovat divadlo v Haymarket Theatre, ale pouze od 15. května do 15. září, tedy v období, kdy patentová divadla měla být zavřena. Licence platila jen po zbytek Footova života, ale Foote ji roku 1777 prodal Georgu Colmanovi, a tomu byla prodloužena až do roku 1843. Tak se Haymarket stal třetím legitimním divadlem, i když se v něm smělo hrát jen v letních měsících.
Další zákon, z roku 1788, dovoloval magistrátům mimo okruh dvaceti pěti mil od Londýna udílet licence činoherním divadlům.
Následkem toho se divadlo opět po celých britských ostrovech legitimizovalo. Po roce 1788 byl však právní zmatek téměř tak velký jako před rokem 1737, protože nyní existovala čtyři odlišná místa udílející licenci: 1) lord Komoří, který povoloval všecky hry v Británii a všecka divadla v City of Westminster; 2) úředníci místní správy v okruhu dvaceti pěti mil od Londýna, kteří udíleli licence místům okrajových zábav; 2) úředníci místní správy mimo okruh dvaceti pěti mil, kteří povolovali činoherní divadla ve svých obvodech; 4) parlament, který autorizoval "královská divadla" v konkrétních městech. Z tohoto zmatku těžili divadelní ředitelé ještě v devatenáctém století, kdy za změněné situace vymýšleli, jak obejít právní omezení.

Anglické drama v letech 1750-1800

Licenční zákon z roku 1737 silně ovlivnil dramatiku, protože se nadále musela podrobit cenzuře. Malé žánry trpěly nejvíc, poněvadž byly silně poznamenány aktuální a politickou satirou.
V důsledku toho jak ballad opera tak burleska rychle upadaly.
Ballad operu nahradil nový hudební žánr, komická opera, se sentimentální zápletkou a původní hudbou. Nejslavnějším autorem nového žánru byl Isaac Bickerstaff (1735-1812), s takovými díly jako Děvče ze mlýna (The Maid of the Mill, 1765) a Lionel a Klarisa (Lionel and Clarissa, 1768). Mezi díla v tomto duchu patří i Dueňa (Duenna, 1775) Richarda Brinsleye Sheridana (1751-1816), Ubohý voják (The Poor Soldier, 1783) Johna O'Keeffa (1747-1833) a Inkle a Yarico (Inkle and Yarico, 1787) George Colmana mladšího (1782-1836).
V druhé polovině osmnáctého století vzniklo jen málo burlesek, a ty si berou na mušku spíše literární a dramatická díla než politiku. Daleko nejlepší ze všech burlesek je Sheridanův Kritik (1781), satira na tragédii, kritiky, autory a módní divadelní podívanou. Nahradila Buckinghamovu Divadelní zkoušku a hrála se pravidelně až do konce devatenáctého století.
Pantomimy se Licenční zákon dotkl jen málo, přesto však nemá tento žánr ve druhé polovině století žádného vynikajícího libretistu. K podstatné změně došlo v šedesátých letech, kdy klesla popularita Harlekýna, takže ho nahradil sentimentální klaun. Přesto zůstala pantomima nejpopulárnější divadelní zábavou.
Ve druhé polovině století ztratila měšťanská tragédie přízeň publika. Jediné dílo tohoto žánru, které se proslavilo, byl Hráč (The Gamester, 1753) Edwarda Moora (1712-1757), zobrazující pád sázkaře. Zatímco zájem o měšťanskou tragédii slábl, sentimentální komedie vzkvétala - snad proto, že publikum raději vidělo postavy zachráněné před neštěstím než potrestané za své chyby.
Nejvýznamnější z jejích pozdních autorů jsou Hugh Kelly (1739-1777), jehož Falešné ohledy (False Delicacy, 1768) pojednávají o rozchodu tří párů milenců, kteří se k sobě nehodí;
Richard Cumberland (1732-1811), jehož Indián (The West Indian,
1771) vypráví příběh mladého prostopášníka, který se v manželství napraví a dojde za to odměny, když zjistí, že jeho manželka je bohatá dědička, a Thomas Holcroft (1745-1809), jehož Cesta ke zkáze (The Road

to Ruin, 1792) předvádí sázkaře, jímž otcova hanba pohne natolik, že se dá na cestu ctnosti. Takové sentimentální drama, zdůrazňující pomocí básnické spravedlnosti mravní naučení, se v devatenáctém století vyvinulo v melodrama.
Robustní komedie zcela nevymřela. "Směšná komedie" se však v letech 1720-1760 omezila především na frašku, obvykle krátký kus hraný jako dovětek. Samuel Foote (1720-1777) se takovými díly, jako byli Rytíři (The Knights, 1749), Řečníci (The Orators,
1762), Nezletilec (The Minor, 1760) a Děvče z Bathu (The Maid of Bath, 1771) obzvlášť přičinil, aby komický duch nevymizel: všechna spojují fraškovitý vtip a situace se satirou na dobové terče, jako byl třeba vznik metodistického náboženství.
Po roce 1760 se několik spisovatelů postavilo proti sentimentalismu. George Colman starší (1732-1794) se přiblížil k duchu restaurační komedie v Žárlivě ženě (The Jealous Wife,
1761) a jiných hrách. Nejvýznamnější z pozdějších komediálních autorů jsou však Goldsmith a Sheridan. Dobrák (1768) Olivera Goldsmithe (1728-1774), útočící na styl Kellyho, Cumberlanda a jiných, je trochu šroubovaný a kompozičně chatrný, ale Pokořila se, aby zvítězila (She Stoops to Conquer, 1773) je komediální arcidílo. Hra s podtitulem Omyly jedné noci (The Mistakes of a Night) ukazuje, jak se dva mladíci dají obalamutit, počínají si v domě venkovského šlechtice jako v hospodě a zacházejí se svým hostitelem neurvale; tak dochází k četným dalším nedorozuměním, zápletkám a posléze k poznání, díky němuž se milostná zápletka hlavních postav uspokojivě vyřeší. Obratná manipulace se zábavným a dynamickým dějem byla účinným argumentem ve prospěch návratu "směšné komedie".
Richard Brinsley Sheridan (1751-1806) je znám především svými Soupeři (The Rivals, 1775) a Školou pomluv (The School for Scandal, 1777), připomínajícími Congrevovy komedie mravů svým jiskřivým vtipným dialogem a svěžím zobrazením dobové módní společnosti. Ale Sheridanova morálka je konvenčnější, než byla Congrevova, protože u něho pravá ctnost vždycky triumfuje.
Například ve Škole pomluv dovolil sice skandalistům odstřelit vtipným žvaněním a komickou intrikou dobrou pověst a nechal prosperovat pokryteckého Josepha Surface, hýřícího sentimentalitou, na účet jeho prostopášného, ale upřímného bratra Charlese. Makonec je ovšem Joseph odhalen a Charles spojen se ctnostnou Marií, a energická, avšak naivní Lady Teazlová si připomene svou povinnost, která ji váže k jejímu postaršímu a potřeštěnému manželovi, siru Peterovi.
Goldsmith a Sheridan se značně zasloužili o obnovu brilance anglického dramatu a jejich hry se na jevišti drží déle než hry kteréhokoli jiného britského autora, s výjimkou Shakespeara.
Bohužel však neměli žádné úspěšné napodobitele, takže po roce
1780 se anglické drama neodvratně obracelo k melodramatu.
Divadlo osmnáctého století se rozhodně neomezovalo jen na inscenace současných her. Model, který platil po celé osmnácté století, byl založen za restaurace, kdy repertoár herecké společnosti obnášel 30 - 40 her, zhruba polovinu v něm tvořily hry předrevoluční a druhou polovinu novinky či úspěšné hry posledních sezon. Počátkem osmnáctého století mívalo divadlo na repertoáru 40 - 75 her a tento počet vzrostl v poslední čtvrtině století na 90. Ve druhé polovině století tvořily jednu třetinu shakespearovské a jiné předrevoluční hry, druhou třetinu hry restaurační či z počátku osmnáctého století a zbývající třetinu úspěšné hry z poslední doby či novinky. Divákům se tedy dostávalo více her z minulosti než v nedávných letech a novinky tvořily nejmenší část repertoáru.

Dramatik

Repertoár byl sice velmi pestrý, ale poptávka po současných novinkách nebyla velká. Nejenže bylo málo inscenačních příležitostí, ale finanční odměna dramatika byla ještě k tomu nejistá. Nějaký čas po restauraci byli dramatici spjati se soubory pevnou mzdou či jako podílníci. Například Dryden měl podíl u Královské společnosti od roku 1668 do 1678 za to, že dodá tři hry do roka. Jakmile však nabídka začala převyšovat poptávku, byla další finanční ujednání šetrnější. Po roce 1680 byli autoři odměňování benefičním systémem, na jehož základě dostávali výnos ze druhé reprízy prvního nastudování (po odečtení provozních nákladů). Po roce 1690 mívali benefici i o páté repríze, pokud se jí hra dočkala, a v osmnáctém století měli benefiční každé třetí představení původního nastudování. Jen málo her se však dočkalo více než dvou repríz a některé ani těch ne. Jakmile se původní nastudování přestalo reprízovat, autor už žádné další peníze od herecké společnosti nedostal, a to i když se hra stala součástí kmenového repertoáru a zůstala v něm řadu

let.
Za normálních okolností si mohli dramatici vylepšit příjem prodejem autorských práv. Po roce 1709 mohla být díla chráněna po dobu čtrnácti let. Autorská práva obvykle kupovalo divadlo, aby ochránilo svou investici, poněvadž hru jednou publikovanou mohlo uvést každé divadlo. Někdy dramatici prodali svoje práva nakladateli. V obou případech nedostali žádné honoráře mimo fixní částku. Po uplynutí čtrnácti let se práva autorovi (pokud byl ještě naživu) vrátila a mohl je obnovit na dalších čtrnáct let.
I když autoři dostávali semtam za svoje hry pevnou částku, po celé osmnácté století byli odkázáni především na benefiční představení, poněvadž platba za autorská práva byla relativně malá. Pár her přineslo svým autorům podstatný finanční zisk, ale to byly výjimky.
Největší poptávka po nových hrách byla v desítiletí předcházejícím přijetí Licenčního zákona roku 1737, poněvadž v té době byla otevřena řada malých divadel a některá se specializovala na nové hry. Tento zákon, vedoucí k přísné cenzuře a likvidaci četných divadel, také pro zbytek století omezil šance dramatiků na uvedení jejich děl.

Finanční politika

Na přelomu sedmnáctého a osmnáctého století vypracovali divadelní podnikatelé většinu principů finanční politiky, které v Anglii zůstaly v platnosti dalších sto padesát let. V této politice hrály podstatnou roli podíly. Existovaly dva druhy podílů: na budově a v souboru.
Počínaje restaurací se divadla v Anglii běžně stavěla na pronajatém pozemku z prostředků získaných prodejem podílů na budově. Náhradou za svou investici dostávali podílníci fixní sumu za každý den, kdy se v divadle hrálo. Často měli také právo navštěvovat divadlo zdarma.
Druhý typ podílnictví znamenal investici do herecké společnosti a její produkce. Nějaký čas po roce 1660 platil starý systém podílu na riziku i zisku společnosti, ale s poklesem divadelní prosperity dávali herci přednost pevné mzdě před nejistým příjmem z podílu. Proto se zhruba do roku 1690 v Londýně od podílnictví upustilo. Betttertonova společnost je sice v letech 1695-1708
obnovila, ale poté v Londýně téměř zcela vymizelo, i když v četných regionálních divadlech se ho užívalo až hluboko do devatenáctého století.
S poklesem kontroly ze strany herců rostla moc externích investorů. Davenant a Killigrew založili model, který nakonec dominoval, když svoje patenty, dekorace a kostýmy zatížili hypotékou, aby získali kapitál. Pokud se hypotéka nesplácela, přešla část majetku souboru do rukou lidí, kteří měli malý nebo žádný zájem o divadlo, leda jako o komerční investici. Nebezpečí tohoto systému se poprvé ozřejmilo roku 1693, kdy se Christopher Rich, údajně aby chránil investory, zmocnil správy Spojených společností, ačkoli neměl s divadlem vůbec žádné zkušenosti. Byl pouze jednou z mnoha podobných osob, které ovládly divadlo v Londýně a jinde.
Investorů mohlo být ve společnosti mnoho, ale finanční riziko nesl téměř výhradně ten, kdo si divadlo pronajal a společnost řídil (to jest ředitel souboru). V osmnáctém století bylo jen málo významných ředitelů, protože jen málokdo z nich vydržel déle. Mezi nejdůležitější patří členové rodiny Richovy.
Christopher Rich byl sice roku 1709 vypuzen z Drury Lane, ale jeho syn John spravoval Lincoln's Inn Fields od roku 1714 do 1732
a Covent Garden od 1732 do 1761. Od roku 1693 až do roku 1761
hrála tedy Richova rodina v londýnském divadelním životě klíčovou roli. Po roce 1767, kdy Richovi dědici prodali svoje podíly, Covent Garden oslabily spory mezi majiteli. Roku 1771 přešla kontrola do rukou Thomase Harrise, který si ji podržel až do devatenáctého století.
V letech 1710-1732 bylo Drury Lane velmi úspěšné zásluhou triumvirátu herců-ředitelů Colleye Cibbera, Roberta Wilkse a Thomase Doggetta (kterého po roce 1713 nahradil Barton Booth). Po roce 1733 se však Drury Lane dostalo do značných finančních obtíží, které trvaly až do roku 1747, kdy byla za Davida Garricka a Johna Lacyho obnovena stabilita. Tento management, v němž Garrick odpovídal za inscenace a Lacy za finance, byl z celého osmnáctého století nejobdivovanější. Když Garrick odešel roku
1776 na odpočinek, přešla správa do rukou skupiny vedené Richardem Brinsleyem Sheridanem, ale většina produkčních povinností připadla herci Thomasu Kingovi. Ten však měl tak málo pravomocí, že divadlo značně upadalo až do roku 1788, kdy Kinga vystřídal John Philip Kemble.
V divadle Haymarket se vystřídala řada krátkodobých správ až do roku 1766, kdy se stalo třetím

licencovaným domem. V letech
1766-1777 byl jeho ředitelem Samuel Foote a po roce 1777 George Colman. Oba svoje soubory spravovali pečlivě.
Úspěch divadelního řízení byl tedy tak trochu nevyzpytatelný.
Nezdary většinou spadají na vrub ředitelů, kteří toho buď o divadle věděli málo či nebyli ochotni přepustit své pravomoci zkušenějším, anebo podnikatelů, kteří chtěli divadlo jenom vykořistit. Tento model pravděpodobně vysvětluje, proč v Anglii byl a zůstal dominantní systém hereckých ředitelů ; toto řešení bylo typické až do první světové války.
Divadlo v letech 1660-1800 směřovalo - s výjimkou občasných období snižování výdajů - k rozšiřování souborů a větší péče o inscenace, což obojí vyžadovalo větší finanční zdroje. Zatímco typický restaurační soubor obnášel třicet pět až čtyřicet osob, na přelomu osmnáctého a devatenáctého století jich bylo kolem osmdesáti. Kromě herců zaměstnávala každá herecká společnost pokladníka, biletáře, "sčítače" (osoby, které sčítaly diváky, a tak kontrolovaly biletáře), nápovědy, tanečníky, hudebníky, roznašeče plakátů, malíře dekorací, zhasínače svíček, jevištní dělníky, skladníky kostýmů, pradleny a personál údržby. Koncem osmnáctého století zaměstnávaly velké soubory přes dvě stě lidí.
Výdaje se počítaly na jeden hrací den. To bylo zapotřebí zčásti proto, že v osmnáctém století byly důležitou součástí divadelního života benefice a ředitel musel stanovit sumu, která se při této příležitosti odečítala z celkového příjmu jako výdaje divadla.
Počátkem osmnáctého století činily průměrné denní výdaje zhruba
40 liber, kolem roku 1735 vzrostly na 50 a kolem roku 1790 na 105
liber.
Poněvadž příjem divadla závisel pouze na prodeji vstupenek, měl ředitel jenom dvě možnosti jak jej zvýšit: buď zvýšit cenu vstupenek, nebo kapacitu divadla. Někdy sice provedl oboje, ale ceny zvyšoval opatrně. Cenová škála se proto výrazně neměnila. Za restaurace přišla lóže na 4 šilinky, přízemí na 2 šilinky 6 pencí, druhý balkon na 1 šilink šest pencí a třetí balkon na 1
šilink. Koncem osmnáctého století byly srovnatelné ceny 5, 3, 2 a
1 šilink. Vstupné se zvyšovalo na premiéry, anebo tam, kde výdaje na kostýmy a dekorace opodstatňovaly dočasné zvýšení. Při zvláštních příležitostech, jako byla benefice populárního herce, se část přízemí proměnila v lóže a na jevišti se zařídilo další sezení. Takové změny provázelo podstatné zvýšení vstupného, které se vybíralo za tyto sektory, ačkoli divadlo samo z toho mělo malý nebo žádný dodatečný příjem.
Počátkem devadesátých let sedmnáctého století měli diváci povolen vstup do divadla po konci třetího aktu za poloviční cenu, pokud se na závěr nedávala nová pantomima či nějaká jiná atrakce jako dohra. Naopak zase, jestliže ceny byly kvůli dohře zvýšeny a divák po skončení hlavního programu odešel, byl mu příplatek vrácen. Kromě příjmu ze vstupenek měli ředitelé nějaký zisk z pronájmu koncesí prodavačům občerstvení, textů her a programů.
Stále rostoucí výdaje však většinu ředitelů nutily rozšiřovat divadla, aby se do nich vešlo víc diváků. Většina změn v hledišti byla motivována touto potřebou, zatímco jeviště se adaptovalo, aby vyhovělo módním trendům v podívané.

Divadelní architektura

Po restauraci bylo sice ještě krátce v provozu Salisburské dvorské divadlo, Kohoutí aréna a Červený býk, ale žádné nevyhovovalo italianizující scéně, která tehdy přicházela do módy. Killigrew užíval Gibbonova tenisového dvorce až do roku
1663, kdy bylo schopné provozu Theatre Royal na Bridges Street.
O této budově, který vyhořela roku 1672, je málo zpráv. Na témže místě byla postavena jiná stavba, obvykle nazývaná Drury Lane Theatre. Otevřena byla roku 1674, užívala se až do roku 1791 a měla půdorys 17,5 krát 42 metry.
Roku 1661 přestavěl Davenant Lilleský tenisový dvorec na Lincoln's Inn Fields Theatre, které však mělo pouhých 9 krát 23
metry, takže stále méně vyhovovalo operním podívaným, které měl Davenant v oblibě. Roku 1671 je proto nahradilo Dorset Garden Theatre, stavba o půdorysu 17 krát 42 metry, jejímž architektem byl Christopher Wren. Když se roku 1682 oba soubory spojily, Dorset Garden se používalo už jen zřídka a roku 1709 bylo

strženo; a když Bettertonova společnost dostala roku 1695
licenci, zahájila provoz v Lincoln's Inn Fields Theatre.
V letech 1600-1700 byla tedy v Londýně tři důležitá divadla:
Drury Lane, Lincoln's Inn Fields a Dorset Garden. Lišila se kapacitou a v detailech, měla však společné rysy, které vytvářely model anglického divadla až do devatenáctého století.
V těchto divadlech bylo hlediště rozděleno na přízemí, lóže a balkony. Na rozdíl od svého francouzského protějšku se anglické přízemí zvedalo šikmo vzhůru, aby diváci lépe viděli, a bylo celé vybaveno lavicemi bez opěradel. Balkony byly dva až tři. První byl rozdělen do lóží, horní rozdělen nebyl a byl vybaven lavicemi, a pokud byl v divadle prostřední balkon, býval zčásti rozdělen do lóží a zbytek tvořily lavice. Starší divadla byla malá. Například v Drury Lane byla vzdálenost od okraje jeviště k nejzazšímu místu v hledišti pouze asi 11 metrů. Kapacita míst k sezení byla omezená. V sedmnáctém století pojalo Drury Lane jen 650 osob a Lincoln's Inn Fields ještě méně. Byla to tedy poměrně intimní divadla.
Jestliže se hlediště podobalo auditoriu kontinentálních divadel, pak jeviště se od něho lišilo, poněvadž mělo jak portál, tak otevřené pódium před ním. Drury Lane roku 1674 mělo jeviště asi
10 metrů hluboké, rozdělené portálem na dvě přibližně stejné části. Na předscénu vedly z každé strany dvoje (v některých divadlech troje) dveře, nad nimiž se zvedaly balkony. Těmito dveřmi herci běžně vcházeli na jeviště, poněvadž děj se většinou odehrával na předscéně. Stejně jako v alžbětinském divadla odchod jedněmi a příchod druhými dveřmi postačoval k vyznačení změny dějiště. A tak předscéna spíš posouvala jednání do hlediště, než aby je schovávala za rampou. Svou kombinací předrevoluční a italianizující scény v mnoha ohledech předznamenávala tzv. novoalžbětinskou scénu dvacátého století.
Podlaha jeviště se zvedala od okraje předscény až k zadní stěně jevištní části. Za portálem byly instalovány drážky pro kulisy a prospekty, jakož i propadla a létací stroje pro zvláštní efekty.
Tyto základní charakteristiky se s malými změnami udržely v osmnáctém století.
V letech 1700-1800 bylo významných jen několik divadel: Drury Lane, Lincoln's Inn Fields, King's Theatre, Haymarket a Covent Garden. Drury Lane se v osmnáctém století několikrát přestavovalo: roku 1790 mělo kapacitu 2.300 sedících diváků, v porovnání se 650 z roku 1700. Když se roku 1705 přestalo hrát v Lincoln's Inn Fields, Christopher Rich je dal strhnout a postavil na místě nové divadlo. Této budovy, s kapacitou asi 1.400 míst, se používalo v letech 1714-1732, kdy ji nahradilo divadlo Covent Garden. King's Theatre (do roku 1714 nazývané Haymarket nebo Queen's Theatre), postavené roku 1705, bylo od roku 1707 až do roku 1789, kdy vyhořelo, divadlem výhradně operním. V roce své zkázy mělo kapacitu přes tři tisíce diváků. Divadla Haymarket, postaveného 1720, užívaly až do roku 1766
nelicencované společnosti; po tomto datu se stalo jedním z významných divadel. Koncem osmnáctého století mělo kapacitu asi
1.500 diváků. Covent Garden, postavené 1732 náhradou za Lincoln's Inn Fields, bylo v provozu až do roku 1808. Původně usadilo asi
1.300 až 1.400 diváků, ale v osmdesátých letech bylo zvětšeno, aby pojalo 2.500 a roku 1793 asi 3.000 diváků. (K této renovaci se sáhlo zčásti proto, že v té době se přestavovalo Drury Lane na kapacitu 3.600 diváků.) Tak se hlediště v osmnáctém století zvětšovala, třebaže se tento trend zrychlil až od šedesátých let. Přes tento růst kapacity však základní uspořádání zůstávalo beze změny. Všecka divadla se nadále dělila na přízemí, lóže a balkony, jichž až do roku 1765 nebylo víc než tři pořadí.
Tak jak se rozšiřovalo hlediště, zvětšovalo se i jeviště. Kolem roku 1700 se v Drury Lane jeviště za rampou prohloubilo na zhruba
9 metrů a kolem roku 1790 měla některá divadla jeviště přes 15
metrů hluboká. Zároveň se zkracovala předscéna. Kolem roku 1700
Rich odstranil jeden pár proscéniových dveří a zkrátil předscénu, aby se mu do přízemí vešlo víc sedadel. V osmnáctém století měla pak předscéna obvykle pouze jedny dveře na každé straně.
Předscéna, nyní redukovaná na nějaké 4 metry hloubky, však zůstávala oblíbenou herní plochou nejméně do roku 1765; pak se jí už používalo méně.
Pracovní prostory potřebné pro přípravu inscenace se v osmnáctém století také rozšiřovaly přestavbou stávajících domů nebo získáváním či stavbou přilehlých menších budov. Tyto prostory zahrnovaly oblékárny, šatny, skladiště různého druhu a dílny pro výrobu dekorací, kostýmů a rekvizit. Ale navzdory všem přídavkům a změnám byla kolem roku 1790 většina divadel pokládána za nevyhovující a záhy je nahradily větší a komplexnější budovy.

Scénické postupy

Anglické scénické postupy po roce 1661 se jen málo lišily od italské či francouzské praxe. Kulisy, sufity a prospekty byly běžné jednotky, i když po roce 1690 se někdy místo prospektů užívalo srolovaných malovaných pláten, která se při spuštění rozvinula. Dekorace se měnily pomocí vodících lišt instalovaných v podlaze jeviště a nad hlavami. Jevištní dělníci prováděli potřebné změny na hvízdnutí nápovědy. (Z důvodu, které nejsou jasné, se systému vodících podvozků a rámů, běžné metody jevištní proměny v kontinentálních divadlech, v Anglii užívalo zřídka, s výjimkou operních domů.) Poněvadž opona se zvedala, jakmile odezněl prolog, a spadla až na konci představení, všecky změny se prováděly před očima diváků. I meziaktní zábavy se inscenovaly před plně viditelnou hlavní dekorací asi až do poloviny století; poté se jako pozadí používalo meziaktní opony. Těžké rekvizity či nábytek mohly být připraveny a zase odstraněny za prospekty či za meziaktní opony. Někdy je posunovali sluhové před očima diváků.
V letech 1660-1800 si každé divadlo nashromáždilo zásobu dekorací, kterých se často používalo opakovaně. Když se stavělo nové divadlo, zadávaly se dekorace k výrobě dokonce dřív, než byl hotov repertoár. Tuto praxi umožňoval klasicistický postoj, podle něhož jsou specifický čas a prostor v dramatu bez významu a pokusy je konkretizovat jenom snižují jeho univerzálnost. Cílem bylo zachytit podstatu typu místa spíš než rekonstruovat jeho konkrétní rysy. Dekorace byly proto natolik anonymní, že se daly používat v mnoha různých hrách. Jeden autor, píšící v polovině osmnáctého století, uvádí tento seznam potřebných scén: 1) chrámy; 2) hrobky; 3) městské hradby a brány; 4) palácové exteriéry; 5) palácové interiéry; 6) ulice; 7) komnaty; 8) žaláře; 9) zahrady; 10) výhledy do krajiny. Poznamenává, že jiných dekorací je zapotřebí jen výjimečně. Za restaurace zobrazilo několik komedií místa v Londýně dobře známá, avšak tohoto partikulárního rysu v osmnáctém století výrazně ubylo, vyjímaje malé divadelní žánry, jako byla pantomima, v nichž momenty podívané hrály velkou roli. I v těchto případech se však jednou vytvořená scéna použila v jiné inscenaci znovu.
Rozvoj výpravnosti brzdila přítomnost diváků na jevišti. Tato praxe byla zavedena už před rokem 1642, někdy kolem roku 1690 se obnovila a na zlomu století byla běžná. Pokračovala až do roku 1762, kdy Garrick vyhnal publikum z jeviště. V letech 1700-1762 se řady lavic táhly po stranách od předscény do hloubi jeviště a při beneficích se často ještě přistavělo malé amfiteatrální sezení vzadu. Jenom někdy, pokud inscenace silně zdůrazňovala momenty podívané, diváci na jevišti sedět nesměli.
Protože se většina her hrála v typových dekoracích, cena vstupenek se zvyšovala, kdykoli se pořídily dekorace nové. Příjem navíc, který z toho plynul, mohl být jedním z důvodů, proč podívané přibývalo, poněvadž úspěšné využívání spektakulárnosti v pantomimě vedlo Riche k tomu, aby se o ni pokoušel i v běžné činohře. Ve třicátých letech osmnáctého století přidal do Jindřicha VIII. průvod a korunovační scénu, roku 1750 do Romea a Julie pohřební průvod a roku 1761 do několika Shakespearových historických her korunovaci Jiřího III. Výpravná podívaná zůstala však výsadou malých žánrů asi až do roku 1765, kdy se Garrick vrátil z kontinentu s novými inscenačními představami. Po zbytek století se výprava více konkretizovala a nové dekorace byly častější. Ze sedmatřiceti nových her uvedených v Drury Lane v letech 1765-1776 bylo devatenáct uvedeno ve zbrusu nové dekoraci.
Stoupající zájem o podívanou provázela změna postavení malíře dekorací. V letech 1660 až zhruba 1735 nemělo žádné divadlo mezi svými zaměstnanci malíře dekorací; dekorace se podle potřeby zadávaly malířům obrazů. Až koncem osmnáctého století působili v každém větším divadle nejméně dva malíři dekorací. Tím se pravděpodobně vysvětluje, proč je tak málo poznatků o anglických jevištních výtvarnících před rokem 1760. Za restaurace pracoval s Davenantem John Webb (1611-1672), zatímco Samuel Towers, Robert Robinson (asi 1653-1706) a Robert Streeter (1624-1680) malovali dekorace pro Killigrewa. Malování dekorací bylo v Anglii stále ještě neopeřené umění, a tak přišla kompletní výprava draho. Roku 1669 žaloval Killigrewa Isaac Fuller (1606-1672), který prohlašoval, že nedostal zaplaceno za jednu dekoraci, kterou maloval údajně po šest týdnů; a soud mu za jeho práci přiřkl 335 liber (v době, kdy přední herec dostával dvě a půl libry týdně).
V letech 1674-1675 dostal jiný malíř 800 liber za dekoraci k jedné hře. Počátkem osmnáctého století se však platilo mnohem méně, snad proto, že malíři disponovali lepším vybavením. Do roku 1760 se dekorace objednávaly jen zřídka, a tak byly průměrné roční výdaje na výpravu malé. V Covent Garden utratili za sezonu 1746-1747 jenom 253 libry a ještě počátkem padesátých let padla na dekorace pouze jedna desetina rozpočtu souboru.
Z občasných zmínek známe jména četných malířů dekorací první poloviny osmnáctého století. Mezi

nejvýznamnější patřil James Thornhill (1675-1734), který byl na vrcholu počátkem století;
John DeVoto (činný v letech 1708-1752), který v divadle pracoval v letech 1719-1744; George Lambert (asi 1699-1765), krajinář, který dělal dekorace pro Riche v Lincoln's Inn Fields a Covent Garden, z nichž některých se používalo až do roku 1808, a Francis Hayman (1708-1776), který maloval dekorace pro Drury Lane v letech třicátých a čtyřicátých.
Situace se změnila roku 1749, kdy Rich začal dovážet jevištní výtvarníky z kontinentu. Z nich byl nejvýznamnější Jean-Nicolas Servandoni (1695-1766), proslulý svou prací v pařížské Opeře a jinde v Evropě. Rich zřejmě nechal Servandoniho namalovat nějaké dekorace, pro které neměl okamžité uplatnění, protože jedna byla předvedena v Covent Garden roku 1773 jako dosud nepoužitá. Jiní významní umělci, kteří pracovali v Covent Garden, byli například Giovanni Battista Cipriani (1727-1785), florentský malíř, který přišel do Londýna roku 1755; Nicholas Thomas Dall (?-1776), Dán, který se usadil v Anglii kolem roku 1750, pokládaný za jednoho z nejlepších malířů své doby, a John Inigo Richards (asi
1729-1810), významný anglický malíř, známý především svými malebnými krajinami.
Nejvýznamnějším jevištním výtvarníkem konce osmnáctého století byl však Philippe Jacques De Loutherbourg (1740-1812), francouzský výtvarník, který studoval u Bouchera a Boqueta v pařížské Opeře. Angažoval ho Garrick roku 1771, aby dohlížel na všecky složky představení, a toto postavení zastával až do roku
1781, kdy rezignoval, protože Sheridan chtěl jeho mzdu zkrátit o 500 liber. Občas navrhoval dekorace i nadále až do roku 1785.
V letech 1771-1785 připravil přes třicet inscenací, z nichž několik zvlášť významných: Vánoční příběh (A Christmas Tale,
1773), s rafinovanými světelnými efekty, Kouzla Derbyshiru (The Wonders of Derbyshire, 1779), ve kterých zobrazil reálná místa v Anglii a založil módu "místního koloritu", a Omáj, aneb Cesta kolem světa (Omai, or a Trip Around the World, 1785), což byla "cestopisná" inscenace, založená na cestě kapitána Cooka.
V jiných inscenacích oživil De Loutherbourg nedávné události jako Portsmouthskou námořní přehlídku (1773) nebo elegantní slavnosti pod širým nebem (1774). V letech 1781-1786 provozoval miniaturní divadélko Eidophusikon, v němž na jevišti o rozměrech necelé 2
krát 2,5 metru vytvářel za pomoci malby, světla, zvukových efektů a hudby pozoruhodné iluze konkrétních míst i počasí.
De Loutherbourgův přínos byl mnohostranný. Zpopularizoval napodobení reálných míst na scéně. V zájmu posílení iluze rozrušil scénický obraz vzdáleným horizontem a dekoračními objekty, aby získal dojem větší hloubky a vyhnul se symetrické kompozici, kterou s sebou nesou paralelní kulisy a půlené prospekty. V pozadí scény používal miniaturních figurek k zobrazení bitev, pochodujících armád a plujících lodí; využíval i zvukových efektů znázorňujících vlnobití, déšť, kroupy a vzdálené hřmění děl; to vše, aby posílil iluzi reality. Předělal celý systém osvětlení; zřídil horní světelné mosty, pomocí hedvábných roušek a gázových závěsů získával jemná světelná zabarvení a simuloval rozmanitý stav počasí a různou denní dobu.
Co však je asi nejdůležitější, De Loutherbourg dosáhl jednoty výpravy tím, že dohlížel na všecky vizuální složky inscenace.
Před jeho érou nebylo výjimkou, že různé scény pro jednu hru vytvářeli různí výtvarníci, nebo se dokonce objednala jedna nová dekorace a ostatní se vzaly z fundusu. Ačkoli se ředitel s malíři rámcově dohodl, jaké scény mají namalovat, zřejmě nebylo mnoho vůle ke koordinaci efektu. De Loutherbourgova praxe zavedla úroveň, jaké jeho nástupci dosáhli teprve v devatenáctém století.
Práce De Loutherbourga a jiných odráží rostoucí zájem jak o místní kolorit, tak o historii. Objevení Herculanea počátkem osmnáctého století vedlo k tomu, že se veřejnost začala mnohem víc zajímat o minulé civilizace. Klasicistické zaujetí zobecněným a univerzalizovaným časem a místem záhy nahrazovala záliba v malebných místech a obyčejích. Dekorace nabývaly na konkrétnosti, v kompozici započal odklon od symetricky vyvážené scenérie příznačné pro předchozí období. Možností tohoto nového zájmu se však naplno využilo až v devatenáctém století.
O osvětlení za restaurace je málo zpráv. Hrálo se odpoledne, takže něco světla pronikalo okny. Lustry visely nad předscénou i za portálem. Pepys si ve svém Deníku často stěžuje na bolesti hlavy z toho, že se člověk dívá do plamenů svíček. Spodního světla rampy se určitě používalo roku 1672, poněvadž je vidět na ilustraci toho roku publikované. Poněvadž se většinou hrálo na předscéně, bylo jeviště i hlediště osvětlené po celé představení.
Už před rokem 1744 se světla zřejmě instalovala na vertikální "žebříky" za každou kulisou a byla tlumena pomocí "clon" (to jest štítů manipulovatelných tak, aby světelný zdroj odclonily od jeviště), poněvadž inventura provedená toho roku v Covent Garden uvádí dvanáct párů "žebříků", čtyřiadvacet "clon" a 192 cínových svícnů. Spodní rampové osvětlení bylo instalováno na otočných čepech, takže mohlo klesnout pod

úroveň jeviště a pohasnout. Na některých stanovištích se užívalo lamp, protože svíčky před odrazovými plochami skomíraly. Těžko říct, kdy se s takovým svícením začalo. Možná už za restaurace, protože na kontinentě se bezpochyby tou dobou již tak svítilo.
Ačkoli se reforma jevištního osvětlení datuje rokem 1765 a přičítá se Garrickovi, není povaha jeho reforem jasná. Podle všeho odstranil všechny viditelné světelné zdroje z jeviště a zvýšil jas, snad pomocí vylepšených lamp a odrazných ploch (reflektorů). De Loutherbourg provedl v sedmdesátých letech další změny. Užitím hedvábných zástěn, odrážejících světlo, a snad i průhledných hedvábných filtrů dostal poprvé pod kontrolu barvy.
Zvýšená pozornost věnovaná osvětlení je také znát na nákladech: roku 1745 utratila divadla na osvětlení asi 340 liber ročně, kdežto v sedmdesátých letech už vzrostly výdaje na 1.970 liber.
Svícení se dále zlepšilo po zavedení argandské neboli "patentní" lampy roku 1785. Lampa s válečkovitým knotem a skleněným komínkem upravujícím poměr kyslíku a oleje produkovala mnohem jasnější a klidnější světlo než starší instrumenty. Po tomto roce nahradil svíčky v jevištním osvětlení většinou olej. Poněvadž komínky mohly být barevné, rozmohly se také experimenty s barevnými efekty.
Pokrok ve svícení a zvýšený důraz na iluzi vedl ředitele k tomu, aby více jednání situovali za portál. Tento trend však osmnácté století nedovedlo do konce a hlediště zůstalo jako součást celkového obrazu osvětlené.

Kostýmní praktiky

Principy, jimiž se v letech 1600-1800 řídilo kostýmování, se většinou téměř nelišily od těch, které vládly za předrevolučních časů nebo ve Francii sedmnáctého století. Poněvadž čas a místo platily za podružné, většina postav nosila současný oděv. A protože klasicismus měl sklon idealizovat přírodu, většina herců oblékala svoje postavy tak přepychově, jak jen bylo možné. Ale stejně jako dřív byly některé odchylky od současného oděvu běžné.
Klasičtí hrdinové nosili habit a la romaine, zatímco blízkovýchodní postavy byly identifikovány pomocí turbanů, pytlovitých kalhot a dlouhého šatu lemovaného kožešinou. Na druhé straně herečky, které hrály antické nebo blízkovýchodní role, si jenom nasadily opeřenou paruku nebo přidaly pár exotických detailů k jinak současnému oděvu. Zhruba do poloviny osmnáctého století nosily herečky v tragédii černý samet, poté však se čím dál tím častěji oblékaly podle poslední módy.
Konvencionalizované kostýmy se nadále uplatňovaly u několika málo postav, zejména u Falstaffa (hrál se v krejzlíku a jezdeckých holinkách), u Richarda III. (navlečeného do alžbětinských nohavic) a Jindřicha VIII. (oblečeného podle Holbeinova portrétu). Jiné konvence zahrnovaly černý kostým pro Hamleta, hermelínový lem Learova jinak současného oděvu a uniformu britského důstojníka pro Macbetha.
Péče o větší realismus a přiměřenost se datuje od čtyřicátých let. Roku 1741 oblékl Charles Macklin Shylocka do černého gabardénového pláště, dlouhých kalhot a červeného klobouku (což považoval za realistický židovský oděv). Po roce 1750 se David Garrick občas pokusil obléknout předrevoluční hry do alžbětinského oděvu, třebaže všecky hry napsané po roce 1660 dál inscenoval v oděvu osmnáctého století. Garrickovy kostýmy nebyly ani historicky přesné, ani důsledné, ale pozornost, kterou jim věnoval, je dokladem probouzejícího se zájmu o historii a přání dát mu v kostýmování průchod. Zprvu ovšem neexistovaly žádné příručky o historických oděvech, ale roku 1757 se v Londýně objevil Recueil des Habillements, soubor návrhů vybraných z kreseb Holbeinových, Van Dyckových, Hollarových a jiných, "k nimž jsou připojeny oděvy hlavních postav na anglickém jevišti".
Roku 1775 poskytl přesnější informace Joseph Strutt v Šatu a oděvu lidu anglického. Podobně jako scéna, ani kostýmování se však těmito trendy až do devatenáctého století valně nezměnilo.
V letech 1600-1800 byly základními kostýmními zdroji garderoba herecké společnosti a herců vlastní šatník. Každá společnost měla svůj kostýmní fundus, který si udržovala a doplňovala.
V osmnáctém století soubory zásadně utratily víc za kostýmy než za dekorace a časem se jejich garderoba enormně rozrostla, poněvadž se nic nevyhazovalo a kostýmy se často přešívaly. Když Garrick roku 1761 inscenoval korunovační scénu, použil údajně kostýmů, které byly ve fundusu od roku 1727. Koncem šedesátých let se garderoba Covent Garden už tak rozrostla, že se musela přestěhovat do zvláštní přilehlé budovy.
Na první pohled se zdá, že herecké společnosti byly s to svůj repertoár přiměřeně obléknout, ale není tomu docela tak. Ve druhé polovině osmnáctého století přidávala herecká společnost do svého fundusu průměrně

jen dvanáct nových ženských a dvanáct mužských kostýmů ročně. Poněvadž na repertoáru bylo sedmdesát až osmdesát her, byla by při tomto akvizičním tempu většina herců oblečena dost ošuntěle, kdyby se spoléhalo jen na garderobu souboru.
Patrně právě z tohoto důvodu se dostatečně zámožní herci o svoje kostýmy postarali sami. Někteří na ně žádali zvláštní příplatek od ředitele a dostali jej. Herecká touha vyšňořit se co možná přepychově vedla k vášnivé rivalitě. Výsledkem bylo, že kostýmy odpovídaly spíše hercově peněžence než statutu postavy, takže královna, kterou hrála chudá herečka, mohla vypadat ošuntěle vedle sloužícího, jehož hrál zámožnější herec.
Souborový šatník byl ovšem k dispozici všem hercům. Garderobiéři vydávali kostýmy hercům, a ti si mohli vybrat, co se jim líbilo.
Koncem osmnáctého století byla tato svoboda volby značně omezena tím, jak se zvyšovala péče o přiměřenost a také jak ředitelé začali dávat garderobiérům více práva rozhodovat, jaké kostýmy se použijí. Avšak podle moderních měřítek byla kostýmní praxe v osmnáctém století přinejmenším nahodilá. Garderobiéři, kromě toho, že se o kostýmy starali, také šili nové a přešívali staré, dokupovali je a každoročně pořizovali jejich inventuru. Zaměstnávali též pradleny, které udržovaly kostýmy v čistotě, a oblékače a oblékačky, kteří pomáhali hercům během představení.

Herci a herectví v letech 1660-1800

Nejvýznamnější novinkou, k níž došlo za restaurace, byl příchod žen do hereckých společností. Už roku 1661 měli Davenant i Killigrew kompletní sestavu hereček a od této doby hráli muži jen takové ženské role jako čarodějnice a komické stařeny: praxe, která se udržela v průběhu celého osmnáctého století.
V letech 1660-1800 byli herci obvykle angažováni na zkoušku a učili se tím, že sledovali uznávané kolegy. V šedesátých a sedmdesátých letech sedmnáctého století Davenant a Killigrew udržovali herecký výcvik a ve čtyřicátých letech osmnáctého století vedl Macklin hereckou školu, stejně jako Thomas Sheridan o něco později; žádný takový pokus však výrazně neuspěl. V Drury Lane v letech 1710-1730 měli mladí herci povinnost navštěvovat tři hodiny zpěvu a tance týdně a zkušení herci souboru někdy dostávali za výuku začátečníků zaplaceno. Po roce 1750 Garrick svoje mladé herce instruoval a Rich si vychoval několik herců pantomimy. Takové pokusy však byly sporadické a většina herců se učila systémem pokusů a omylů. Začátečníci čili "pomocní" herci rolí sehráli každou sezonu obrovské množství malých rolí, než konečně zjistili, který typ jim nejvíc vyhovuje. Po několika letech postoupili do "oborů"
(omezený rozsah charakterových typů), v nichž obvykle setrvali po zbytek své dráhy. Kdy se obory začaly rozlišovat poprvé, nelze určit, poněvadž jejich historie může sahat do předrevolučních časů. Koncem osmnáctého století existovala čtyři jasně oddělená pořadí: 1) herci hlavních rolí; 2) herci sekundárních rolí; 3) herci rolí třetího řádu, často nazývaní "chodící dámy" či "chodící páni"; 4) pomocní herci. První pořadí bylo obvykle vyhraženo hrdinům a heroinám tragédií, jakož i lehkých komedií, i když neobyčejně populární herec jiného oboru si také mohl reklamovat mzdu nejvyšší třídy. Nižší pořadí zahrnovala specialisty v takových oborech, jako byly fraškovité role, "zpívající komorné", otcové a starší páni, výstřední typy, čarodějnice a babizny.
Míra hercovy specializace závisela jednak na jeho všestrannosti, jednak na velikosti souboru, ve kterém hrál. Malé provinční společnosti vyžadovaly od svých členů širší repertoár rolí než velké londýnské trupy. Většina herců měla svůj vážný i komický obor, i když jen zřídka vynikali v obou. Obory vedly k "přivlastnění role", poněvadž herec jednou obsazený do určité role ji hrál tak dlouho, dokud byl členem souboru. V podmínkách repertoárního systému dostali herci přiděleno velké množství rolí a jakmile je jednou nastudovali, očekávalo se, že jsou s to je sehrát za čtyřiadvacet hodin po upozornění. Herci si svoje role žárlivě střežili a často vypukly krize, když byli do souboru angažováni zkušení herci a role se musely přerozdělovat. Tento problém narostl ve druhé polovině osmnáctého století, kdy trupy začaly do téhož oboru angažovat rozmanité herce. Počet rolí, které měli špičkoví herci ve svém aktivním repertoáru, se různil. Paní Oldfieldová jich měla průměrně dvacet šest, Barton Booth asi třicet pět a Garrick devadesát šest. Méně významní herci byli angažováni na sezonu, ale protagonisté bývali smluvně zavázáni na delší dobu, jen zřídka však přesahující pět let. Na druhé straně Macklin po roce 1743 obvykle vystupoval jenom na základě krátkodobé smlouvy; praxe předznamenávající "hvězdný" režim, jenž ovládl divadlo devatenáctého století. Představa hvězdného angažmá dostala také silný impuls od těch aktérů osmnáctého století, kteří v

létě, kdy byla velká londýnská divadla zavřena, krátce hostovali v regionálních divadlech.
Herecký příjem se značně lišil. Mzdy, i když uváděné jako týdenní, se vyplácely jen za ty dny, kdy divadlo hrálo; zavírací den znamenal úměrné krácení hereckého příjmu. Do roku 1750 máme o hereckých gážích málo zpráv. S výjimkou protagonistů: v devadesátých letech sedmnáctého století brala paní Barryová asi 70 liber ročně, ve čtyřicátých letech osmnáctého století si špičkový herec vydělal asi 180 liber ročně, v šedesátých letech dostávaly čtyři herecké kategorie 287, 148, 70 a 42 libry ročně a kolem roku 1790 si několik předních herců přišlo na výrazně víc než 300 liber ročně.
Takové nominální příjmy se však obvykle zvyšovaly nejméně o jednu benefici ročně. Benefiční představení pro skupiny herců byly zavedeny v šedesátých letech sedmnáctého století a jednotlivcům byly prvně určeny v pozdních letech osmdesátých. Po roce 1695
začal Betterton hercům nabízet benefice jako lákadla, aby zůstali členy jeho souboru, a po roce 1700 se tento zvyk postupně tak rozšířil, že se vztahoval na každého zaměstnance divadla. Přední herci měli zvláštní benefice, méně významní herci a mimoumělecký personál divadla se obvykle na beneficích podílel. Beneficianti dostávali zpravidla všechen příjem přesahující provozní výdaje; byly však i četné varianty takové dohody. Zprvu byly benefice rozptýleny po celé sezoně, po roce 1712 se však soustředily do období od března do konce sezony.
Dobře navštívená benefice mohla herci za jediný večer vynést víc, než si vydělal za celý rok, zvláště když diváci dobrovolně zaplatili vyšší vstupné a dávali populárním hercům peněžité dary či šperky. Jindy však byla tržba menší než výdaje a herec o peníze přišel. Vidina tučné benefice však patrně ředitelům dovolovala vyplácet hercům podstatně méně, než by jinak mohli požadovat.
Pokud nebyl divadelní ředitel kvalifikován k tomu, aby hry inscenoval, byl k tomu obvykle určen zkušený herec; tomu se pak říkalo "herecký manažer". Betterton byl takovým hereckým manažerem souborů, v nichž pracoval, po většinu let v intervalu
1669-1709; v Drury Lane se v letech 1710-1732 o zkouškové povinnosti dělil triumvirát herců-ředitelů ; John Rich inscenoval pantomimy a podívané, ale zaměstnával herce jako Jamese Quina, Lacy Ryana a Jamese Lacyho, aby nazkoušeli činohru; Charles Macklin byl hereckým manažerem v Drury Lane v letech 1734-1743 a Garrick odpovídal za repertoár i inscenace divadla od roku 1747
do roku 1776.
První tři zkoušky nové hry byly na dramatikovi, který patrně pomáhal hercům s interpretací. U inscenací starších her to bylo odpovědností hereckého manažera. Zkušebního času bylo podle moderních měřítek málo; zkoušky začínaly v deset dopoledne, končily v jednu a zřídka trvaly déle než dva týdny. Garrick byl někdy pečlivější a občas prodloužil zkušební období až na osm týdnů. Na aranžování a organizaci jevištního pohybu nebylo mnoho času. Herci věděli ze zkušenosti, jak se pohybovat po jevišti a kdy mají své dominantní postavení postoupit protagonistům.
Většina scén se odehrávala na předscéně nebo na předním okraji hlavního jeviště a repliky se adresovaly stejně často publiku jako partnerům. Poněvadž nábytku se užívalo málo, herci většinou postávali a ani je nenapadlo vytvářet realistické jevištní obrazy. Během zkoušek se herci zřídkakdy pokoušeli vytvořit ucelené portréty. Nová řešení si herec šetřil až na první představení, k překvapení publika i svých kolegů.
Charakteristicky krátká zkušební doba obvykle znamenala, že o premiéře si herci nebyli textem ještě příliš jisti a uchylovali se k improvizaci. Poměrně bezpečné postavení vedlo asi navíc mnohé herce k nedbalosti. Výsledkem pak bylo, že ředitelé se snažili vynutit si kázeň složitým systémem pokut za takové prohřešky, jako byla nedochvilnost na zkouškách, neznalost textu, vrácení role a jiné poklesky.
Řádný chod herecké společnosti byl značně závislý na nápovědovi, k jehož povinnostem patřilo zajistit povolení textů, přepis hereckých rolí, organizace zkoušek, byl-li o to požádán, a stanovení pokut. Během představení dával nápověda znamení hudbě a ke změně scény, posílal poslíčky pro herce a napovídal, bylo-li zapotřebí. Někteří z těchto nápovědů, zejména John Downes, William Chetwood a Richard Cross, zanechali neocenitelné záznamy o divadlech, ve kterých sloužili.
Herectví bylo směsicí tradice a inovace. Role předávala jedna generace druhé a s nimi i tradiční interpretaci. Když jeden herec nahradil druhého, očekávalo se od něho, že si osvojí i scénické jednání, poněvadž se repertoár kvůli jednomu herci nemohl přezkušovat. Protože bylo tolik herectví tradičního, nová koncepce postavy, či jenom nový přednes textu, často zapůsobily jako senzace. Tak Charles Macklin značně změnil koncepci Shylocka, když se roku 1741 odchýlil od tradiční fraškovité interpretace. Na druhé straně David Garrick si vybudoval reputaci na základě jedinečných kvalit, kterých byl s to dosáhnout, aniž měnil základní tradiční interpretaci role.
Herecký styl se pohyboval od formálního k realistickému. Asi do poloviny osmnáctého století dominoval rétorický přístup, jehož vtělením bylo herectví Bettertona, Bootha a Quina. Macklin a Garrick poté vyzývali k přijetí stylu založeného na přímém pozorování života, ačkoli i oni pravděpodobně realitu idealizovali. K

přímému střetu těchto dvou stylů došlo ve čtyřicátých letech, kdy Quin a Garrick byli dva nejpřednější herci v Londýně. Garrickův triumf vedl k prosazení realističtějšího přístupu, který se pro zbytek století stal standardním. Garrickovo vítězství odpovídá změnám viditelným v jiných složkách divadelního umění, poněvadž znamená odklon od idealizované obecnosti klasicismu, kterou zastával Quin, ke konkrétnější a individualizovanější charakterizaci. Klasicistický a rétorický styl přesto přetrvával, a to i v Garrickově souboru, a často bylo možno tyto dva značně odlišné způsoby vidět v téže inscenaci.
Přes tyto změny však zůstávaly některé konvence relativně stálé a jasně odlišují "realismus" osmnáctého století od dnešního.
Předně, herci hráli, kdykoli to bylo možné, v popředí jeviště. Co víc - jak si všiml jeden komentátor - "Nikdy se k publiku neotočí zády a jen zřídka ukáží svůj obličej z profilu." Snad si také po každé promluvě na jevišti vyměňovali místo. Slovy jednoho pozorovatele: "Herec vždycky přejde napravo, kdykoli jeho partner v dialogu přejde nalevo, a naopak." Mezi další zvyky patřilo "afektované prodlužování jistých volání a výkřiků, jakýsi varhanní zvuk, zdůrazňující všecka ó a á; časté extatické návaly, při nichž herec cítil potřebu vrhnout se na podlahu a roztáhnout se tam jak široký tak dlouhý; a ten děsný zvuk těch často opakovaných bouchnutí o zem".
Počátkem století herci zřejmě zvýrazňovali metrum verše dlouhým intonovaným prozpěvováním, ale od Garrickovy éry se pokoušeli verš zastřít, tak aby zněl co možná "přirozeně". V průběhu celého století herci zřejmě rozlišovali mezi méně důležitými pasážemi textu a jeho vrcholy tím, že jedny přednášeli způsobem, kterému se říkalo "hladina", a druhé s velkou vehemencí. Herci vyhledávali a očekávali potlesk, kdykoli ve hře "pointovali".
(Poněvadž se na závěr představení nechodili klanět před oponu, musel jim tento potlesk stačit.) Vcelku se tedy herecký styl osmnáctého století patrně podobal tomu, jaký ještě dnes vykazují konvenční operní inscenace.
Období 1660-1800 je proslulé především svými herci. V té době se skutečně objevilo tolik vynikajících herců, že zde můžeme zmínit jen několik z nich. Daleko nejvýznamnějším hercem období restaurace byl Thomas Betterton (asi 1635-1710). V divadle hrál od roku 1660 do roku 1709, vynikal v hrdinských a tragických rolích a byl všeobecně považován za největšího herce své doby.
Bettertonův repertoár byl široký, obsahoval role vážné i komické, ale snad nejlepší byl v takových rolích, jako je Hamlet, Othello, Ohnivec a Brutus. Po celé představení zcela splynul se svou postavou a zjednával si pozornost zdrženlivým, přesto však rázným jednáním a řečí. Jeho poněkud formální a rétorický styl byl vzorem pro jiné. Mezi herečkami vynikaly tři: Nell Gwynnová, paní Barryová a paní Bracegirdlová. Herecká kariéra Nell Gwynnové (1650-1687) byla krátká, od roku 1665 do roku 1669, ale stačila ji proslavit pro její komediálnost (zvláště v rolích vyžadujících mužský oděv), taneční schopnosti i vtipný přednes prologů a epilogů. Elizabeth Barryová (1658-1713) hrála vedle Bettertona přední tragické role. Ann Bracegirdlová (asi 1663-1748), vyškolená Bettertonem, vynikala v komedii mravů v letech
1680-1707, kdy na vrcholu své kariéry divadla zanechala. Jinými významnými restauračními herci byli například Charles Hart (asi
1630-1683), Edward Kynaston (1643-1712), John Lacy (asi
1615-1681), Michael Mohun (asi 1616-1684) a Cave Underhill (asi
1634-1710).
V letech 1710-1735 vynikali mezi herci Colley Cibber, Robert Wilks, Thomas Doggett, Barton Booth a Anne Oldfieldová. Cibber (1671-1757) začal svou hereckou dráhu roku 1690. Zůstal u Riche, když se nejzkušenější herci od něho roku 1695 odtrhli, a brzy začal hrát hlavní role a psát populární hry. Od roku 1710 do roku
1733 byl jedním z ředitelů a předních herců v Drury Lane. Roku
1740 publikoval svou autobiografii, základní zdroj informací o anglickém divadle let 1690-1735. Jako herec zvláště vynikal v rolích hejsků. Robert Wilks (asi 1665-1732), který začal svou hereckou dráhu v Irsku roku 1691, byl už roku 1698 předním hercem v Drury Lane, kde hrál hlavní role a zastával funkci hereckého manažera. Od roku 1710 až do smrti byl jedním z ředitelů Drury Lane. Wilksovi se dařilo v tragédiích, ale ještě větší obdiv sklízel jako elegantní mladý hrdina v komediích. Thomas Doggett (asi 1670-1721) platil za nejlepšího fraškovitého komika své doby. Začal hrát v Dublinu a než roku 1691 přišel do Londýna, pracoval v několika regionálních divadlech. Od roku 1710 byl členem vedení Drury Lane, ale roku 1713 rezignoval a poté už vystupoval jen zřídka. Barton Booth (1681-1733) začal svou kariéru v Dublinu asi roku 1698 a do Londýna přišel roku 1700.
Hrál role druhého řádu až do roku 1713, kdy udělal velký dojem v Addisonově Katonovi. Na základě královského příkazu se stal jedním z ředitelů Drury Lane. V letech 1713-1727 platil za nejlepšího tragického herce v Londýně a pravého Bettertonova nástupce; pak ho chatrné zdraví donutilo divadla zanechat. Anne

Oldfieldová (1683-1730) přišla k divadlu roku 1700 a svého prvního úspěchu dosáhla roku 1704. Po odchodu paní Barryové a paní Bracegirdlové platila za nejlepší herečku své doby.
Vystupovala v komických i vážných rolích, ale obdivována byla zvláště v salonních komediích. Je pochována ve Westminsterském opatství jako první herečka, které se dostalo této pocty.
Kolem roku 1733 byli tito herci buď mrtvi nebo odešli na odpočinek. Následujících deset let byla o herecké osobnosti nouze. Předním hercem byl James Quin (1693-1766), který začal svou kariéru v Dublinu roku 1712, do Drury Lane nastoupil roku
1714 a roku 1718 ho angažoval John Rich jako hereckého manažera.
Roku 1734 se vrátil do Drury Lane a roku 1751 odešel na odpočinek. Pro svůj deklamační styl v tragédii se vystavoval porovnání s Garrickem, které pro něho nebylo lichotivé, obdivován však byl v komických rolích, jako například ve Falstaffovi. Vzdor Garrickovým reformám byl Quin v době, kdy nechal divadla, stále ještě na vrcholu popularity.
Ačkoli nastolení přirozenějšího stylu herectví se připisuje Garrickovi, předešel ho v tom Charles Macklin (1699-1797).
Narodil se v Irsku, na divadle začínal kolem roku 1719 a hrál až do roku 1789. Poprvé přišel do Londýna asi roku 1725, ale jeho styl tu připadal příliš všední, takže se vrátil a zůstal ve venkovských divadlech až do roku 1730. Sloužil v Drury Lane jako herecký manažer od roku 1734 do 1743, kdy se s jinými herci, včetně Garricka, odštěpil. Když nedostali licenci, kapitulovali, ředitel však odmítl Macklina znovu zaměstnat. Nějaký čas provozoval hereckou školu a poté nastoupil krátkodobá angažmá v Londýně a jinde. Macklinova pověst byla založena na několika málo rolích, zvláště na Shylockovi a na protagonistech jeho vlastních komedií, jako byla Láska podle módy (Love a la Mode,
1759) a Světák (The Man of the World, 1781). Ačkoli vyznával přirozené herectví vášnivěji než Garrick, omezený herecký rejstřík a hádavá povaha jeho úspěšnost omezovaly. Specializoval se na drsně upřímné a srdečné staré pány a výstřední charaktery.
Od čtyřicátých let až do roku 1776 ovládal anglické jeviště David Garrick (1717-1779). Roku 1741 debutoval v Goodman's Fields Theatre a poté se pohyboval mezi Drury Lane a Covent Garden až do roku 1747, kdy se stal jedním z ředitelů Covent Garden. V této funkci setrval až do svého odchodu na odpočinek roku 1776.
Garrick ovlivnil divadlo svým stylem řízení a provozu stejně jako svým herectvím. Kromě toho, že byl pečlivý a důsledný ředitel, zavedl také několik významných novinek. Jako herec měl neobyčejně široký rejstřík, takže hrál postavy snad všeho druhu, i když za jeho vrcholy je pokládán Lear, Macbeth a Hamlet. Měl proměnlivý výraz tváře, pronikavý zrak a expresivní tělo, čehož využíval v doprovodném pohybovém jednání, kterým se proslavil. Jeho příjemný a dobře ovládaný hlas nebyl přece jen dostatečně znělý. Intenzivní koncentrací na danou situaci dosahoval dojmu bezprostřední reality. Především však se zdálo, že je s to uchopit i nejsložitjší roli a vtisknout jí plnější výraz než kterýkoli z jeho současníků. O Garrickovi se často tvrdí, že byl největší anglický herec všech dob.
Garrickova sláva zastínila řadu jiných výtečných herců z konce osmnáctého století. Mezi jeho partnerkami vynikala Peg Woffingtonová (asi 1714-1760), známá svými portréty srdnatých komediálních hrdinek a "kalhotkovými rolemi" (to jest rolemi hranými v mužském kostýmu); Kitty Clivová (1711-1785), která začala svou hereckou dráhu roku 1728 a zůstala miláčkem publika ve frašce a bujaré komedii, a Frances Abingtonová (1737-1815), známá svými rolemi ze salonní komedie. Stejně významná byla paní Cibberová a paní Pritchardová. Susanna Cibberová (1714-1766), snacha Colleye Cibbera, začala jako zpěvačka a roku 1736 se dala na herectví. Vystupovala téměř výhradně v tragédiích a její deklamační styl se trochu oblomil poté, co ji roku 1753 angažoval Garrick. Paní Hannah Pritchardová (1711-1768) byla všeobecně pokládána za nejlepší tragédku své doby. Lady Macbeth si přivlastnila natolik, že po její smrti Garrick Macbetha už nikdy nehrál.
Garrickovým největším soupeřem byl Spranger Barry (1719-1777), který začal svou kariéru v Irsku roku 1743 a do Londýna přišel roku 1746. V letech 1750-1758 vystupoval v Covent Garden jako Garrickův konkurent. Ve většině rolí ho Garrick zastínil, ale jako romantický milenec byl prý Barry lepší. Od roku 1766 do své smrti často vystupoval společně s Garrickem v Drury Lane.
Mezi dalšími herci stojí za zmínku: George Ann Bellamyová (asi
1727-1788), památná Garrickova Julie; Mary Ann Yatesová (1728-1787), jako tragédka nástupkyně paní Cibberové; Edward Shuter (1728-1776), proslulý svými komickými starci a meziaktními čísly; Richard Yates (1706-1796), hrubozrnný komik a Harlekýn;
Thomas King (1730-1805), interpret komických starců a herecký manažer za Sheridana v Drury Lane; John Henderson (1747-1785), pokládaný za Garrickova nástupce, jehož časná smrt mu však zabránila tuto pověst potvrdit, a Elizabeth Farrenová (1759-1829), vynikající představitelka jemných dam, která nechala divadla roku 1797 a vdala se za hraběte Derbyho. V devadesátých letech osmnáctého století přecházelo vedoucí

postavení v herectví do rukou rodiny Kemblových, která dominovala v další generaci.

Publikum a představení

Za restaurace trvala divadelní sezona od října do června, v osmnáctém století začínala v polovině září a pokračovala až do konce května či začátku června. Ve druhé polovině století hrála divadla na podzim dvakrát až třikrát týdně do poloviny října a pak denně, kromě neděle. V určité dny byla všecka divadla zavřena: na Štědrý den, na Boží hod, 30. ledna (výročí popravy Karla I.), na Popeleční středu a den před svatodušními svátky.
V postní čas se nesmělo hrát ve středu a v pátek, ale po roce 1740 byla v těch dnech povolena oratoria. Nařízení nehrát divadlo přicházelo také ve dnech národního díkůvzdání nebo státního smutku. Počet představení v běžné sezoně se proto značně lišil, průměrně se však pohyboval mezi 170 a 200.
Letní divadelní provoz se prosazoval jen zvolna. Za restaurace se prakticky omezoval pouze na občasná vystoupení hereckých tovaryšů. Ve 40. letech 18. století hrálo v létě několik ilegálních souborů, ale většinou se jim to dlouho netrpělo. Až po roce 1766, když divadlo Haymarket dostalo licenci hrát od 15. května do 15. září, měl Londýn i pravidelnou letní sezonu.
Představení se inzerovala různě: vylepováním plakátů po městě; rozdáváním letáků po kavárnách, domácnostech a jinde; inzercí v novinách poté, co začaly počátkem osmnáctého století vycházet; každý večer oznámením z jeviště. Čas představení se postupně přesouval z odpoledne na večer. V prvních letech restaurace se začínalo hrát ve tři nebo v půl čtvrté, ještě před rokem 1700 byl začátek posunut na čtyři nebo pět hodin, po roce 1710 se obyčejně začínalo v šest a v poslední čtvrtině osmnáctého století ve čtvrt na sedm nebo v půl sedmé. Nepovolená divadla ovšem hrála v jiných časech. Divadla však byla otevřena dlouho před začátkem představení a protože sedadla nebyla rezervovaná, mnozí přicházeli brzy nebo poslali sloužící, aby jim drželi místa. Ve 30. letech 18. století bylo možné koupit si dopředu lístky do lóží, ale konkrétní místa rezervována nebyla. Každá část domu - lóže, přízemí, galerie - měla svůj vlastní vchod, své prodavače vstupenek i biletáře. Sedadla nebyla číslovaná, takže se lidé často o místa handrkovali.
Večerní program byl bohatý. Za restaurace jej naplňovalo regulérní drama, s písňovými a tanečními vložkami o přestávkách.
Kolem roku 1700 přidal Christopher Rich akrobaty, cvičená zvířata a různé artisty ve snaze účinněji konkurovat Bettertonově souboru; tento druh zábavy pak už z divadla nevymizel. Kolem roku 1715 přibyl krátký dramatický kus jako dohra, a ta se záhy stala běžnou. Po roce 1720 měl tedy typický večerní program takový průběh: zhruba půlhodina hudby předcházela představení, následoval prolog, po něm celovečerní hra, jejíž meziaktní pauzy vyplňovala různá varietní zábava, po hlavní hře dohra (pantomima, fraška či komická opera, obvykle dvouaktová) a večer se uzavíral písní a tancem. Celý program trval tři až pět hodin.
Vztah mezi diváky a herci byl těsný. Herci se často svěřovali se svým trápením divákům, kteří někdy nedovolili, aby představení pokračovalo, dokud se jim od údajných provinilců nedostane vysvětlení. Výtržnosti vyvolané změnami v obsazení, v programu večera nebo v zavedených zvycích nebyly výjimkou. Diváci byli pevně přesvědčeni o svých právech a neváhali použít své moci k nápravě nějaké křivdy, ať skutečné, či domnělé.
V průběhu osmnáctého století nabývalo divadlo postupně na popularitě s tím, jak komerční prosperita rozšiřovala okruh potenciálně divadelního publika. A tak byly už v 90. letech 18. století divadelní budovy příliš malé pro množství lidí, kteří se hrnuli do divadla. V té době také nové hodnoty zpochybnily klasicismus. Anglie stála na prahu nového rozvoje divadla i dramatu.

Regionální divadlo

V osmnáctém století se divadlo na britských ostrovech neomezovalo pouze na Londýn. Zvlášť významným divadelním centrem byl Dublin: nejenže podporoval herecké společnosti, kterým se tu dobře vedlo, ale svými četnými prominentními autory a herci zásoboval Londýn.
Divadlo tu kvetlo zčásti proto, že na Irsko se nevztahovala opatření Licenčního zákona z roku 1737, a tudíž si zachovalo až do 60. let 18. století jediná legitimní divadla na britských ostrovech mimo Londýn.
Divadla však hrála v Anglii a Skotsku i po roce 1737, třebaže bez posvěcení zákona. Obcházela zákon tím, že inzerovala svoje pořady jako pásma písní, tanců a dramatických výstupů. Regionální úředníci porušení zákona přehlíželi, až na řídké případy, kdy občané herce zažalovali. Od let šedesátých, kdy parlament začal udílet povolení provinčním trupám, divadlo mimo Londýn prosperovalo. Nejlepší soubory byly v Edinburku, Bathu, Yorku, Norwichi, Liverpoolu, Manchesteru, Bristolu, Newcastlu a Brightonu. To byla cvičební půda pro většinu anglických herců a odtud plynul stálý přísun nových talentů do londýnských souborů.
Společně pak nabízely regionální soubory zábavu prakticky pro celé britské ostrovy.

Divadlo v severoamerických koloniích

V 17. a 18. století byla většina Severní Ameriky pod britskou správou, takže tamní divadlo tvořilo jen další - i když vzdálený - regionální okruh. Nynější Kanada byla až do roku 1763 pod francouzskou správou, a právě tam, na území Nového Skotska, byla roku 1606 uvedena první hra napsaná v Severní Americe, Neptunovo divadlo (Le Théatre de Neptune) Marka Lescarbota. Řada dalších her se tam dočkala amatérského uvedení, než spor kolem Tartuffa roku 1694 přivodil zákaz divadelních představení. Až do doby, kdy vrchu nabyli Britové, se pak představení konala jen zřídka.
Dále na jih je nejstarší dochovaný záznam o divadelním představení z roku 1665, kdy byli tři muži z Virginie pohnáni před soud za uvedení hříčky s názvem Medvěd a medvídě (The Bear and the Cub). Žádné další případy nejsou zjištěny až do konce století, kdy hráli divadlo studenti na Harvard College a na William and Mary College. V New Yorku dostal někdy v letech
1699-1702 povolení pořádat divadelní zábavy Richard Hunter, není však jisté, jestli je uskutečnil. Roku 1703 Anthony Aston, první profesionální herec, který přijel do Ameriky, několikrát vystoupil v Charlestonu a v New Yorku, aby si vydělal na zpáteční lístek do Anglie. Roku 1714 byla publikována první dochovaná americká hra, Androboros (čili Lidožrout). Napsal ji Robert Hunter, guvernér New Yorku, a byla to dost neobratná satira na jeho politické protivníky.
V letech 1715-1735 divadelní aktivita vzrostla. Roku 1716 William Levingston z Williamsburgu ve Virginii postavil první divadlo na území dnešních Spojených států a v něm zhruba až do roku 1732
Charles a Mary Staggovi pořádali zábavy, o nichž nemáme přesnou představu. Ve Filadelfii vystupovali kočovní herci v letech 1723
a 1724; v Lancasteru se nepravidelně hrálo v letech 1730-1742 a v New Yorku amatérští herci hráli a zařídili divadlo v letech
1730-1733. V Charlestonu (Jižní Karolina) pořádali ochotníci roku
1735 festival tří her a v letech 1736-1737 postavili divadlo.
Tento příval aktivit však skončil v závěru třicátých let, patrně následkem náboženského vytržení, které provázelo vystoupení George Whitefielda a Johna Wesleye v této kolonii.
K novému důležitému kroku došlo roku 1749, kdy herecká společnost pod vedením Waltera Murraye a Thomase Keana poprvé vystoupila ve Filadelfii. O původu ani kvalifikaci herců této společnosti nevíme téměř nic; zřejmě to však většinou byli amatéři. Tato trupa hrála ve Filadelfii až do roku 1750, pak se přestěhovala do New Yorku a dalších měst ve Virginii a Marylandu. Po roce 1752
není o ní téměř zpráv. Ať už byla umělecká úroveň Murray-Keanovy společnosti jakákoli, byla první, která po nějakou dobu působila v různých městech. Vytvořila precedens, na nějž navázala její významnější nástupkyně, trupa Hallamova.
Než se však obrátíme k Hallamovýn, je zapotřebí stručně se zmínit o Jamaice, kde se zhruba od roku 1680 sporadicky konala divadelní představení. Důležitým přelomem byl příjezd anglického kočovného herce Johna Moodyho roku 1745. Moody hrál se skupinou amatérů a roku 1749 se vrátil do Anglie, aby tam získal profesionální herce: roku 1751 poslal na Jamaiku hereckou společnost v čele s Davidem Douglassem (?-1786). Byl to patrně Moody, jenž anglické herce upozornil na možnosti, které se jim nabízejí v Americe, a to právě v době , kdy Licenční zákon divadlo v Anglii silně omezil. Jeho zprávy přišly v důležitý okamžik

profesionální kariéry rodiny Hallamových.
William Hallam (asi 1712-asi 1758), příslušník početného hereckého rodu, založil v Londýně New Wells Theatre v Goodman's Fields roku 1740. Nejdřív uváděl jenom malé zábavní žánry, ale roku 1744 obrátil navzdory Licenčnímu zákonu svou pozornost k náročnějším dílům. Několik let se mu sice dařilo, roku 1751 však musel divadlo zavřít. Právě v té době začal Hallam zvažovat možnost poslat soubor do Ameriky. Novou společnost vedl jeho bratr Lewis Hallam (1714-1756), herec druhořadých rolí, se svou manželkou (?-1774) jako první dámou souboru. Trupa dvanácti dospělých a tří dětí Hallamových byla organizována na základě podílnického systému, který byl stále ještě pro anglické regionální soubory typický. Po příjezdu do Ameriky si zařídili divadlo ve Williamsburgu a zahájili činnost v září 1752. Od tohoto data lze sledovat vývoj amerického profesionálního divadla.
Kromě Williamsburgu hráli Hallamovi v New Yorku, Filadelfii a v Charlestonu; poté odpluli na Jamaiku. V době jejich příchodu se David Douglass chystal odplout do Anglie, aby tam získal další herce, takže sloučení souborů vyřešilo problémy oběma. Lewis Hallam zemřel roku 1756 a roku 1758 se paní Hallamová vdala za Douglasse, který zůstal principálem až do revoluce. Od roku 1758
do 1764 hrála Douglassova společnost na koloniální pevnině.
V těch letech byla paní Douglassová nadále první dámou souboru a Lewis Hallam ml. (asi 1740-1808) jeho prvním hercem. V letech
1759-1761 vystupovali v New Yorku, Filadelfii, Annapolis, Williamsburgu a jinde a v letech 1761-1762 Douglassova společnost uskutečnila na Rhode Island svá první profesionální vystoupení v oblasti Nové Anglie.
Po dalším pobytu na Jamaice se Douglass roku 1766 vrátil na pevninu. Tou dobou hleděl už do budoucnosti značně optimisticky a začal stavět rozlehlá stálá divadla. První, Southwark Theatre ve Filadelfii, otevřel roku 1766. Roku 1767 postavil John Street Theatre v New Yorku a poté nastavěl řadu dalších divadel ve větších městech mezi New Yorkem a Charlestonem. V těch letech Douglass také uvedl první americkou hru, která se dočkala profesionální inscenace: Prince parthského (The Prince of Parthia) Thomase Godfreye (1736-1763). Tato klasicistická hra, s četnými ozvěnami ze Shakespeara, se dávala ve Filadelfii roku
1767. Roku 1768 se Douglass vypravil do Kanady a podzimní sezonu hrál v Halifaxu. Když roku 1774 vypukla revoluce, kontinentální kongres volal po zastavení veškeré divadelní zábavy. Roku 1775 odplul Douglass na Jamaiku. Po válce se sice řada členů jeho společnosti vrátila, ale Douglassova divadelní kariéra se už chýlila ke konci.
Koloniální divadlo z let 1752-1774 se od anglického regionálního divadla příliš nelišilo. Hallamova-Douglassova společnost musela kočovat, poněvadž v Americe dosud neexistovalo žádné středisko, schopné uživit stálé divadlo. Vzhledem k nákladnosti a nepohodlí spojenému s cestováním bylo třeba udržovat trupu malou a scénické vybavení jednoduché. Členy byli herci v nejlepším případě třetího řádu, hráli v představení několik rolí a vystupovali i o přestávkách jako baviči. Umělecká úroveň nebyla vysoká, ale tato herecká společnost položila základy, na nichž později stavěly společnosti solidnější.
Za revoluce se žádná profesionální představení nekonala, britští vojáci však hráli divadlo v Bostonu, New Yorku a Filadelfii, zatímco americké jednotky vystupovaly s méně náročným programem.
I v Kanadě bylo divadlo mezi vojáky rozšířeno. Dramatici se měli více k světu než herci. Mercy Otis Warrenová (1728-1814) zesměšnila sympatizanty Britů v Pochlebníkovi (The Adulateur,
1773) a ve Skupině (The Group, 1775), Hugh Henry Brackenridge (1748-1816) napsal blankversem drama Bitva u Bunker Hill (The Battle of Bunker Hill, 1776) a Johnu (či Josephovi) Leacockovi se připisuje pětiaktové drama v próze Pád britské tyranie (The Fall of British Tyranny, 1776). Nejzdařilejší hrou tohoto období jsou Vlastenci (The Patriots, asi 1776-1777) Roberta Munforda (asi
1730-1784), satira na "superpatrioty", kteří všechny protivníky označují za nepřátelské agenty. V tomto období vznikla také první kanadská hra napsaná v angličtině, Acadius (1774). Třebaže je literární žeň tohoto období chudá, její trvalý význam je v tom, že jde o první náznaky americké dramatiky.
Když byla roku 1783 ratifikována mírová smlouva, která Spojené státy učinila zcela nezávislými, britská teritoria na území Severní Ameriky se natrvalo rozdělila, třebaže vztahy mezi divadlem Spojených států a Kanady zůstaly těsné. Ve Spojených státech se divadelní činnost začala obnovovat počátkem 80. let osmnáctého století. Od té doby se stále rozrůstala a rozšiřovala, tak jak se otevírala nová území. Ale trvalo ještě mnoho let, než se severoamerické divadlo začalo výrazně odpoutávat od anglického modelu.

Pohled do divadelních dějin

V nedávných letech se staly důležitými nástroji historického výzkumu kvantifikace a počítače. V jistém smyslu hrála kvantifikace v historiografii vždycky významnou roli, protože je obtížné vyhnout se takovým pojmům, jako je "málo", "četné".
"většina" či "procento", které všechny odkazují ke kvantitě. Ve většině případů se však těchto pojmů užívá impresivně, poněvadž nejsou založeny na přesných údajích. To je pochopitelné, protože je obtížné shromáždit doklady v dostatečném počtu, který by dovoloval zcela přesnou generalizaci. Kvantifikace by nás měla varovat před zobecňováním založeném na nepřiměřeném počtu dokladů.
Ne všechny problémy jsou vhodné pro kvantifikaci, některé však ano. Dnes například dovedeme zodpovědět mnoho otázek o londýnském divadle v letech 1660-1800 daleko přesněji než v minulosti.
Značná část dostupných informací o všech londýnských divadelních představeních těchto let byla shromážděna a uložena do paměti počítačů, takže kvantifikovatelnou informaci lze získat za několik okamžiků. Tato databanka dovede například poskytnout seznam všech rolí, které sehrál David Garrick (celkem jich bylo
1.610) s informacemi o datu, místu a divadlech - výkon, který by s použitím tradičních metod zabral měsíce výzkumu. Taková data umožňují daleko přesnější generalizace.
Počítačová spolehlivost závisí samozřejmě na přesnosti uložených dat. Dále pak to, jaké otázky dokáže počítač zodpovědět, závisí na tom, k čemu byl naprogramován. Počítače nemohou nahradit lidské bytosti, ale mohou jim pomoci. Také si musíme uvědomit, že ne všecko poznání je kvantifikovatelné. Téměř ve všech situacích dovedou však databanky a rešeršní systémy urychlit proces nalézání informací a redukovat omyly v jejich tradování.
Komputerizace se uplatňuje v divadelních materiálech a problémech čím dále tím hojněji a budoucí inovace v této oblasti bezpochyby napomohou historickému výzkumu na tomto poli ještě víc.
Zájemce o divadelní dějiny si musí být vědom, že verze dramat, které se hrály na divadle, nemusí být totožné s těmi, které jsou dnes čtenáři běžně dostupné. To platí zvlášť o hrách Shakespearových. Pro restaurační publikum a pro diváky osmnáctého století byly četné Shakespearovy texty nepřijatelné, takže dávali přednost jejich adaptacím. Když herci osmnáctého století vystoupili v Králi Learovi (abychom uvedli jen jediný nápadný příklad), nehráli ten text, který známe. Zájemce o divadelní dějiny získá velmi konkrétní představu o vkusu osmnáctého století, začte-li se do toho Krále Leara, jenž ovládal anglické jeviště po celé století. Upravil jej Nahum Tate, poprvé byl inscenován roku 1681, Cordelie a Edgar jsou do sebe zamilovaní a Blázen se tu vůbec nevyskytuje. Lear je nakonec znovu dosazen na trůn, Goneril i Regan zemřou jedem a Cordelie a Edgar se spojí v manželství. Klasicistickému požadavku básnické spravedlnosti je tak učiněno zadost.
Klasicismus také motivoval používání zobecnělé scény, jak jasně vyplývá z této pasáže:

Jeviště budiž vybaveno přiměřeným počtem malovaných scén, postačujícím na požadavky všech her v repertoáru, které nejsou natolik různé, aby se nedaly omezit do následujících tříd:
Za prvé, chrámy.
Za druhé, hrobky.
Za třetí, městské hradby a brány.
Za čtvrté, prostranství před paláci.
Za páté, vnitřky paláců.
Za šesté, ulice.
Za sedmé, komnaty.
Za osmé, žaláře.
Za deváté, zahrady, a Za desáté, venkovské krajiny s jeskyněmi, lesy, pustinami atd. To vše budiž vyhotoveno Mistrem, pokud se takový získá: jinak buďtež tak prosté a nedělané, jak jen se dá, aby neurážely soudný zrak.
Bude-li z nějakého zvláštního důvodu zapotřebí nějaké jiné scény, lze ji příležitostně zhotovit.

The Case of the Stage in Ireland, Dublin 1758.

V osmnáctém století se o rozvoj spektakulárnější scény značně přičinila pantomima, jak vyplývá z této scénické poznámky v Harlekýnovi čarodějem (Harlequin a Sorcerer, jedna z pantomim Johna Riche, poprvé

uvedená roku 1725 a poté často obnovovaná):

Zvedne se opona a objeví se velké skalnaté jeskyně na pokraji lesa ozářeného měsíčním svitem; zlověstné ptactvo poletuje sem a tam a v dáli se křižují blesky.

Pod jevištním jménem Lun zdokonalil Rich i pantomimické herectví.
Tady je popis jeho portrétu v jedné scéně z Harlekýna čarodějem, v níž se Harlekýn líhne z vejce:

To zajisté byl vrchol pantomimického herectví. Od toho, jak prvně prorazil vejce, jak si osvojoval pohyb, jak osahával půdu, jak se zpříma postavil, až k tomu, jak rychle oběhl prázdnou skořápku, v celém tomto vývoji jako by každý jeho úd měl jazyk a každý pohyb hlas "hovořící nejpodivuhodnějším orgánem" k rozumu a citům pozorovatelů.

John Jackson, The History of the Scottish Stage, Edinburgh 1793,
367-368.

Pravděpodobně nejdůležitější zpráva z první ruky o anglickém divadle let 1690-1740 je z pera Colleye Cibbera. Cibber líčí téměř všecky nejdůležitější události a neocenitelný je svým popisem kvalit předních herců této doby. Tady je pasáž o Thomasu Bettertonovi:

Betterton měl tak přesný cit pro to, co je opravdový a co falešný potlesk, že jsem ho slyšel prohlašovat, že žádný potlesk se nevyrovná pozornému tichu; že je mnoho způsobů, jak publikum obalamutit a vynutit si hlučný potlesk, ale držet je v tichosti a klidu je potlesk, jehož lze dosíci jen po zásluze a po pravdě, v kterémžto umění neměl sobě rovna ... U všech jeho velkých monologů ve vás mocná inteligence jeho postojů a výrazu vyvolávala takové netrpělivé uhranutí a dychtivé očekávání, že jste očima cit takřka nasávali, ještě než jste jej dostihli sluchem.

Colley Cibber, Apology for His Life, London 1740.

Kolem poloviny osmnáctého století se představy o herectví a kostýmování začaly měnit. Tady je popis představení, v němž vystupoval jak Quin (přední představitel staré školy), tak Garrick (přední představitel novější školy):

Quin se představil ... v zeleném sametovém kabátě, kolem švů obšívaném, v obrovité paruce, shrnutých punčochách a střevících na vysokých podpatcích a s hranatými špičkami, s kadencí jen nepatrně obměňovanou, s hlubokým plným tónem, doprovázeným gesty, jako by řezal pilou, přednesem, v němž bylo více řečnického než hereckého - tak důrazně pronášel svoje heroické verše s výrazem povznesené lhostejnosti ... Garrick, tehdy mladý, útlý a hbitý každým svým svalem i rysem, přišel na jeviště plavně ... jako by celé století uplynulo v průběhu jediné scény; staré jako by bylo překonáno a vynořilo se nové, jasné a svěží, předurčené k tomu, aby rozptýlilo barbarství a bigotnost nevkusné doby ... pověrčivě propadlé iluzím diktátorské deklamace... A přece se obecně [publiku] zamlouvala temnota víc než světlo a ... odměnilo mnohem hlučnějším potleskem mistra staré školy než zakladatele školy nové.

Richard Cumberland, Memoirs, London 1806, 59-60.

Koncem století zrostla nespokojenost s anachronickým kostýmováním. Zde je jedna stížnost na směsici stylů v Richardu III.:

Jednotky krále Richarda vystupují v současných uniformách vojáků ze St. James parku, v krátkých kabátcích a vysokých kloboucích.
Richard III. má vskutku na sobě oděv své doby, ale Richmond je oblečen a la vraie moderne; ... Starosta

Londýna ... je oblečen podle svého úřadu, ale jiní členové družiny ve hře nikoli ... Jak smířit Macbetha či Hamleta oblečeného v našich módních krátkých kabátech s představami o odívání v dobách tak dávno minulých?

Gentleman's Magazine, květen 1789.

10

Itálie a Francie v osmnáctém století

Itálie měla kolem roku 1700 v evropské politice už jen bezvýznamné postavení. Mnohé z jejích četných státečků byly součástí Svaté říše římské, v jejímž čele stál od roku 1559 až do roku 1806 člen habsburského rodu, vládnoucího v Rakousku.
Rakousko tedy ovládlo Itálii. Některé její části spravovalo přímo, jiné mělo pod kontrolou prostřednictvím loajálních místních vladařů. Ve skutečnosti byla tedy většina Itálie závislá na Rakousku.

Vývoj italské scénografie

Na počátku osmnáctého století přijala většina západní Evropy italskou scénografii. Portály, perspektivní scéna (skládající se z plochých kulis, půlených prospektů a sufit), která umožňovala rychlé jevištní proměny, i spektakulární zvláštní efekty byly běžné téměř všude. Vizuální konvence, jež zpopularizovali Torelli a Vigarini, platily i kolem roku 1700; byly pro ně charakteristické symetricky uspořádané perspektivní ulice s řadami budov končícími výhledem na vzdálený obzor.
Po většinu sedmnáctého století byly významnými centry jevištního výtvarnictví Benátky, Parma, Bologna, Florencie, Milán, Turín, Řím a Neapol. Císařský dvůr ve Vídni, který mohl vynikajícím výtvarníkům nabídnout lepší finanční odměny i větší prestiž, však ve druhé polovině století soupeřil o prvenství s italskými městy.
V letech 1652-1707 inscenovali Giovanni Burnacini (1600-1655) a Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707) ve Vídni jedny z nejnákladnějších divadelních zábav a získali evropský věhlas.
Z jejich více než sto padesáti inscenací bylo patrně nejvýpravnější Zlaté jablko (Il Pomo d'oro, 1667), jímž se otvíralo nové přepychové operní divadlo. Vyžádalo si třiadvacet dekorací a pětatřicet strojů; v závěrečné scéně tančily tři skupiny tanečníků současně - jedna na nebesích, druhá na moři a třetí na souši.
Rozsah a nádhera jevištní výpravy během sedmnáctého století nápadně rostly. Tyto a další změny zřejmě vyvrcholily v díle rodu Galli-Bibiena, snad nejvlivnějších jevištních výtvarníků osmnáctého století. Z mnoha Bibienů byli nejvýznamnější Ferdinando (1657-1743), Francesco (1659-1739), Giuseppe (1696-1757), Antonio (1700-1774) a Carlo (1725-1787). Proslulost rodu založila Ferdinandova práce v Bologni a v Parmě. Roku 1708
byl Ferdinando už tak slavný, že byl povolán do Barcelony, kde inscenoval slavnosti ke svatbě budoucího císaře Karla VI. a roku
1711 ho Karel VI. jmenoval dvorním architektem ve Vídni, kde nahradil Burnaciniho. Poté byla po Bibienech poptávka všude, kde se projevil zájem o operu. V osmnáctém století pracovali v tak významných městech jako byla Paříž, Lisabon, Londýn, Stockholm, Berlín, Drážďany a Sankt Petěrburk. Bibienové, kteří navrhli divadla ve Francii, Itálii, Rakousku a Německu, patří také mezi přední architekty osmnáctého století.
Scénografický přínos rodu Bibienů byl mnohostranný. Ferdinando Bibiena zavedl kolem roku 1703, kdy ještě pracoval v Bologni, svůj patrně nejdůležitější vynález, víceúběžníkovou perspektivu (scena per angolo). Namísto jediného úběžníku v pozadí jeviště používal dvou či více úběžníků po stranách. Tam, kde dosavadní výtvarníci zdůrazňovali centrální výhled, Bibiena (aniž se vzdal starší praxe) umístil budovy, hradby, sochy či nádvoří příznačně do středu obrazu a výhledy vykázal do stran.
Bibiena změnil rovněž měřítko jevištní dekorace. Před ním se s jevištěm zacházelo jako s prodlouženým hledištěm a podle toho se koncipovaly proporce dekorací; proto byly v Torelliho scénách vždycky vidět vrcholky staveb. Kromě toho obdélníkové řešení hlediště pokračovalo centrální perspektivní ulicí, kterou

dekorace vytvářela. Proti tomu Bibiena odloučil svoje dekorace od hlediště jak úhlem, tak měřítkem. Protože scéna nyní mohla být zobrazena z různých pozic oka, nebylo už zapotřebí symetrického řešení. Kulisy nejblíže divákovi byly často řešeny tak, jako by byly pouze dolní částí budov tak ohromných, že se nevešly do těsného rámce portálu.
Dekorace využívající víceúběžníkové perspektivy mohla přes svou zdánlivou rozměrnost vystačit s menším prostorem než dekorace s centrální ulicí; působila jako rozlehlejší zčásti díky postranním průhledům, které nebyly vidět celé. Většina Bibienových dekorací dělila jeviště na přední část (kde se vlastně hrálo) a na zadní část (která mohla výhled prodloužit téměř donekonečna). Přední plán tvořily kulisy, instalované tak, jak vyžadoval systém vodících rámů na skrytém podvozku, ale v zadním plánu jeviště byly četné kulisy instalovány kdekoli, podle potřeb ubíhající perspektivy. Tyto zadní kulisy, často situované bez ohledu na mašinérii podvozků a rámů, se sice obtížněji vyměňovaly (protože některé kusy bylo zapotřebí vyměňovat ručně), ale vizuální efekty tuto námahu vynahradily. (Tento způsob řešení dekorace v druhém plánu jeviště byl jednou z významných inovací Bibienů.) Na dochovaných rytinách vidíme často schodiště a několikeré podlaží, někdy s lidskými postavami na horním podlaží. Někteří badatelé proto předpokládali, že součástí dekorace byly praktikábly. Ve skutečnosti se však většiny těchto detailů dosahovalo malbou. Jen zřídka se užívalo praktikáblového schodiště, a pokud tomu tak bylo, pak je tvořilo jen několik málo schodů. Malba lidských postav na zadní dekoraci byla akceptovanou konvencí tohoto období.
Dochované rytiny podávají idealizovaný pohled na dekoraci a mají sklon zkreslovat skutečný půdorys (to jest jak byl obraz členěn, když byl rozložen do listových kulis, prospektů a sufit).
Naštěstí se dochovala řada půdorysů, které Bibienovu scénografii objasňují. Dokládají, že navzdory četným diagonálám nebyly prospekty nikdy zavěšeny diagonálně a že kulisy byly obvykle postaveny paralelně s portálem. Efektů se dosahovalo především malbou.
Prakticky všechny postupy, jimiž jsou nyní Bibienové známi, jsou projevem barokního stylu, který se začal uplatňovat koncem šestnáctého století. Baroko znamená odklon od dominantního stylu renesančního, jenž se vyznačoval zdrženlivostí, řádem, symetrickou vyvážeností a pravoúhlým prostorem. Barokní umění bylo naopak extravagantní, asymetrické a mísilo pravoúhlý prostor se zakřiveným. Základní architektonické prvky byly sice jako za renesance sloupy, oblouky a frontony, ale modifikované třeba tím, že sloupy mohly být tordované (šroubovitě stáčené), obtočené girlandami a jinými ozdobami; trámy a štíty byly opatřeny esovitými podpěrami a celá stavba byla často pokryta ornamentikou, plastikou a malbou. Pečlivou juxtapozicí hmoty a prostoru, použitím nových materiálů jako štuky a sádry, z nichž se vytvářely ornamentální detaily, a takových prostředků, jako byla krácená a vynucená perspektiva, dostala celá stavba ráz aktivity a pohybu. Celkově působila dojmem neklidu, monumentality, velkoleposti a bohatství. Právě těchto kvalit, které byly na rozhraní sedmnáctého a osmnáctého století v architektuře typické, využívali Bibienové ve svých jevištních návrzích z počátku osmnáctého století.
I když scénu per angolo zpopularizoval Ferdinando Bibiena, využíval jí také Filippo Juvarra (1678-1737), který přijal víceúběžníkovou perspektivu v Neapoli kolem roku 1706. Juvarra pracoval v Římě a poté odešel do Turína (který byl jako umělecké centrum soupeřem Vídně), kde se stal předním architektem severozápadní Itálie. Juvarrovy dekorace se od Bibienových liší tím, že byly v podstatě křivkové (na rozdíl od Bibienových přímkových). Oko pozorovatele je tak vedeno po kružnici a vždycky zpět do popředí spíše než do stran, jak často bývá u Bibienových postranních ulic. Možná že právě proto nám připadají Juvarrovy dekorace méně monumentální a fantastické než Bibienovy.
Juvarra v jevištní výpravě značně experimentoval. Někdy například používal stavebnicové dekorace, v níž se za fixním popředím měnily prvky v pozadí. Také vytvořil některé výpravy pouze ze závěsů a do jiných zahrnul prvky, které tenkrát platily za velice exotické, jako například tropickou vegetaci a blízkovýchodní architektonické formy. Juvarra vycházel v návrzích svých výprav zřejmě z půdorysů, protože ty bývají často připojeny na okraji jeho kreseb.
Kromě Bibienů působilo v osmnáctém století několik dalších rodů jevištních výtvarníků. Rodina Maurů pracovala v předních divadelních centrech Itálie a Německa od sedmnáctého století až do roku 1820. Počínaje Gasparem Maurem (činný 1657-1719) navrhoval tento rod dekorace v Benátkách, Turíně, Parmě, Monaku, Miláně, Drážďanech, ve Vídni a jinde. Rod Quagliů, počínaje Giuliem (1601-1658) a konče Eugenem (1857-1942), se věnoval scénografii po šest generací. Rodina Galliariů, z níž nejproslulejší byli Bernardino (1707-1794) a Fabrizio (1709-1790), působila od počátku osmnáctého století do roku 1823. Galliariové pracovali v mnoha městech, ale spojeni jsou především s Milánem a Turínem, kde nahradili Juvarru.
Vizuální styl, který se prosadil v letech 1700-1750, prošel koncem osmnáctého století, kdy se ve společnosti projevily nové zájmy, četnými změnami. Na divadle se například - díky rostoucí oblibě komické opery - stalo běžným měšťanské a venkovské prostředí. Základem komické opery, jež vznikla v Itálii, bylo intermezzo,

provozované často v rámci vážné opery. První italskou komickou operou, která dosáhla široké proslulosti, byla Pergolesiho Služka paní (La serva padrona, 1733). Varianty komické opery se vyskytovaly po celé Evropě: v Anglii ballad opera, v Německu Singspiel, ve Francii opéra comique. Žánr byl koncem osmnáctého století tak oblíbený, že větší operní domy si držely vlastně dva soubory - jeden pro komickou a druhý pro vážnou operu. Komická opera snad také přivedla Paola Landrianiho, který koncem osmnáctého století pracoval v Teatro alla Scala v Miláně, k tomu, že občas použil krabicové scény.
Scénické návrhy byly na sklonku osmnáctého století ovlivněny rovněž rostoucím zájmem o historii. Objevy Herculanea roku 1709 a Pompejí roku 1748 podnítily evropskou imaginaci a obrátily pozornost k "minulosti" antických civilizací. Rytiny klasických ruin se značně rozšířily a mnozí šlechtici dali do svých zahrad postavit umělé zříceniny jako vizuální dominanty. I jevištní výtvarníci začali předvádět klasické stavby v různých fázích rozpadu, s keři a popínavými rostlinami rostoucími v puklinách.
Tento obnovený zájem o historii podnítil také tvorbu děl založených na postantické národní minulosti a na folklorním materiálu. Mnoho literárních děl byla zasazeno do středověku, a přineslo tak gotickou architekturu do divadla, kde bylo dříve možné vidět téměř výlučně klasické formy.
Ve druhé polovině osmnáctého století se projevila rovněž tendence, odmítající barokní hudbu a výtvarné umění, jejich ornamentálnost a nefunkční detaily. Tento směr snad nejlépe reprezentuje dílo skladatele Christopha Willibalda Glucka (1714-1787), který se v dílech jako Orfeus a Eurydika (Orfeo ed Euridice, 1762) snažil obnovit jednoduchost rané florentské opery a syntetizovat děj a hudbu. Popularita jeho děl pomohla k nástupu nové, "klasicistní" éry v hudbě v poslední čtvrtině osmnáctého století, známé dnes především prostřednictvím díla Wolfganga Amadea Mozarta. V architektuře a jevištním výtvarnictví byly paralelou této tendence pokusy o návrat k čistým klasickým formám, bez vnějškového ornamentu a detailu.
Ve druhé polovině osmnáctého století znamenalo snad nejdůležitější novinku ve výpravě zavedení "nálady". Do té doby byla většina výprav provedena tak, že byl každý detail jasně vykreslen. Nyní však výtvarníci začali zdůrazňovat atmosférické hodnoty světla a stínu. Klíčovou postavou této tendence byl patrně Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), který sice sám nebyl jevištním výtvarníkem, ale více než tisíc jeho rytin římských zřícenin i současných žalářů, publikovaných v letech
1745-1778, svědčí o přijetí četných scénografických konvencí.
Piranesiho kresby ruin značně posílily zájem o "zruinovanou" antiku a jeho žaláře, s výraznými kontrasty světla a stínu, uspíšily zájem o kvalitu atmosféry. Barva hrála v tomto směru podružnou roli, poněvadž paleta byla omezená. Jevištní výtvarníci začali zobrazovat malebná místa za měsíčního svitu či interiéry osvětlené jen několika paprsky světla. Dekorace se malovaly v sépiových či pastelových odstínech zelené, žluté a levandulové barvy. Nálady se tedy dosahovalo především kontrastem namalované masy světla a stínu.
Tato péče o větší realismus a přiléhavou náladu patrně vedla Pierra Pattea k experimentům se světelnými zdroji opatřenými čočkami a reflektory a instalovanými v postranních lóžích hlediště, aby se potlačila světla rampy. Jeho experimenty však přinesly ovoce teprve v následujícím století.
Typy lokalit zastoupených v operách druhé poloviny osmnáctého století lze - přes všechnu snahu o větší vizuální rozmanitost - redukovat asi na dvanáct. Výpravu bylo možné používat v řadě různých děl, protože každá lokalita byla idealizovaná. Základní kompoziční techniky však zůstávaly beze změny: převládala i nadále scena per angolo. Četné novinky druhé poloviny osmnáctého století, zejména nový vizuální obsah a zvýšený zřetel k náladě, ukazují, jak rostla nespokojenost s předpisy, jež ukládal klasicistický náhled. A co důležitějšího: jsou to předzvěsti romantismu, jenž se záhy stane dominantním stylem.

Italské drama osmnáctého století

Italští výtvarníci sice vládli evropskému divadlu, o dramaticích však nelze tvrdit totéž. Proslavilo se jenom několik italských autorů, většina se spokojila psaním libret, což bylo dáno vysokou prestiží opery. Odhaduje se, že v sedmnáctém a osmnáctém století vzniklo na dvacet tisíc operních libret. Dva nejváženější italští dramatici osmnáctého století, Apostolo Zeno (1668-1750) a Metastasio (Pietro Trapassi, 1698-1782), se stali dvorními básníky u vídeňského císařského dvora především pro svá operní libreta.
Vážné činoherní drama nebylo v Itálii osmnáctého století populární. V první polovině století proslula jediná tragédie, Meropé (Merope, 1713) Franceska Scipiona di Maffei (1675-1755).
Zpracovává klasický příběh Meropy, která málem zabije vlastního dlouho pohřešovaného syna, než se

dopátrá pravdy a konečně se může pomstít na pravém původci svého utrpení. Nejslavnější italský tragický básník Vittorio Alfieri (1749-1803) na sebe upozornil kolem roku 1775. Alfieri chtěl předvést nejsilnější emoce co nejjednodušší dramatickou formou, v níž odstranil vše, co není podstatné. Proto mají jeho tragédie blíže k Racinovi než k typickým dílům osmnáctého století. Z jeho dramat, jako je Orestes (Oreste, 1776), Antigona (Antigone, 1783) a Mirra (1789), je uznávaným arcidílem Saul (1782). V něm se pozornost soustřeďuje na biblického krále Saula, trosku někdejšího velikána, kolísajícího mezi šílenstvím a jasným vědomím, malicherným tyranizováním a velikostí. Děj je jednoduchý a vyrůstá z vnitřní trýzně Saula, který musí přihlížet, jak roste úcta k Davidovi, zatímco jeho vlastní vliv slábne. Ke své někdejší velikosti se povznese teprve tváří v tvář smrti. Většinu Alfieriho děl poznamenalo jeho výrazné politické smýšlení, které ho někdy vedlo k přílišnému zdůrazňování naučného poselství, poněvadž byl pevným zastáncem italské nezávislosti a odpůrcem veškeré tyranie. Většinu Alfieriho nástupců v devatenáctém století ovlivnily jeho politické ideje, žádný z nich však nedosáhl jeho umělecké úrovně.
Komedii se dařilo poněkud lépe než tragédii. Až do poloviny osmnáctého století komediální impuls odčerpávala do velké míry commedia dell'arte. Tato forma, kdysi tak vitální, se však naneštěstí už počátkem osmnáctého století opakovala. V zájmu oživení se přidávaly vedlejší postavy, hudba i podívaná, ale v období narůstajícího sentimentalismu působila commedia jako primitivní a necitelná. V této atmosféře se objevil Carlo Goldoni (1707-1793), největší italský komediální dramatik. Svou dráhu začal roku 1734 jako autor scénářů pro kočovné trupy v Benátkách a okolí, v poslední baště commedie dell'arte. Od samého počátku měl mnoho výhrad k četným konvencím tohoto žánru a roku 1738
zahájil program jeho reformy svým Světákem Jeronýmem (L'Uomo di mondo, též Momolo cortesan) tím, že titulní roli celou vypsal.
Komedie byla dost dobře přijata, takže od roku 1743 mohl Goldoni stabilizovat text všech postav a od roku 1749 měnit tradiční typy.
Roku 1750 napadl Goldoni v Komickém divadle (Il Teatro comico) zastaralé postupy a vyzýval k tomu, aby se italské divadlo vzdalo masek (poněvadž brání jemné mimice), přijalo uhlazenější jevištní řeč a vyměnilo konvenční situace commedie za náměty ze života.
Když už z valné části zrušil improvizaci, snažil se programově změnit všechny podstatné charakteristiky tohoto žánru. Do roku
1761, kdy Goldoni Benátky opustil, vykonal už dost pro odstranění fantastiky, vulgárnosti a nerealistických postupů a jejich náhradu humorem, sentimentem a realismem, a to jak v líčených událostech, tak ve způsobu zpracování. Například Pantalone už nebyl směšný, lakomý a chlípný stařec tradičních scénářů, ale počestný obchodník, dobrý otec a solidní občan. Takovým způsobem se Goldoni přičinil o překonání rozdílů mezi commedií a pravidelnou komedií. Z jeho her v duchu commedie je patrně nejlepší Sluha dvou pánů (Il Servitore di due padroni). Roku 1762
se Goldoni usadil v Paříži, kde až do svého odchodu na odpočinek v roce 1773 psal pro Comédie Italienne. Goldoniho zájem se rozhodně neomezoval jen na commedii, dokonce ani na komedii. Byl jedním z nejplodnějších dramatiků století: napsal 10 tragédií, 73 hudebních her a asi 150 komedií. Mnohé jsou pouhé drobnosti, jiné však patří k nejlepším dílům své doby.
Goldoni měl obrovskou invenci a nalezl mnoho způsobů, jak sjednotit zápletku. Někdy užil místa, jako v Kavárničce (La Bottega del caffe, 1750), jindy předmětu, jako ve Vějíři (Il Ventaglio, 1765) nebo charakterového typu, jako v Treperendách (I Pettogolezzi delle donne, 1751), aby spojil různé dějové linie. Zobrazil téměř všechny profese a společenské vrstvy, střední a nižší vrstvy však idealizoval a šlechtu často zobrazoval jako úpadkovou a zbytečnou. Idealizoval především ženské postavy, jak jasně dokazuje jedna z jeho nejslavnějších her, Mirandolina (La Locandiera, 1753). Celé Goldoniho dílo vykazuje sentimentální sklon, ale vždycky se v něm najde dost vtipu, půvabu a vitality, aby se vyhnulo té nechutné sentimentalitě, která sužovala mnoho dramat jeho doby.
Carlo Gozzi (1720-1806) byl vážným odpůrcem Goldoniho reformy commedie, jeho sentimentality i očerňování vyšších vrstev.
Gozziho protiútok vzal na sebe podobu fiabe, satirických pohádek napsaných pro masky commedie. Gozzi zdůrazňoval ty prvky, které se Goldoni nejvíc snažil potlačit: fantastiku, kouzlo a improvizaci. A tak si vybíral náměty z pohádek či pověstí (které mu nabídly četné příležitosti k výpravným efektům) a použil jich k zesměšnění sentimentálních tendencí soudobé literatury. Pro tuto časovost může moderní čtenář jejich účin pouze odhadovat, zvláště když všecky ponechávají některé části improvizaci. I když jeho Láska ke třem pomerančům (L'Amore delle tre melarance,
1761), Král jelenem (Re Cervo, 1762), Turandot (1762) a Zelený ptáček (L'Augellin Belverde, 1765) byly v osmnáctém století neobyčejně populární, Gozziho sláva rychle odvanula (ačkoli v poslední době jeho díla občas ožívají). Vdechl commedii na pár let nový život, ale po roce 1770 ho síla rychle opouštěla. Poté už

odrážela italská komedie hlavní evropské tendence a omezila se na takové typy dramatu, které byly běžné i jinde.

Francouzské drama osmnáctého století

Francie zůstala po celé osmnácté století významnou politickou silou, jejím někdejším dominantním postavením však značně otřásla řada válek a katastrofální hospodářská politika. Když se Ludvík XIV. pokusil sjednotit Francii a Španělsko tím, že dosadil na španělský trůn svého vnuka, vypukla válka o španělské dědictví, která postavila Francii v letech 1701-1713 téměř proti celé Evropě. Následnictví bylo nakonec uznáno, když Francie přistoupila na podmínku, že se nikdy nesjednotí se Španělskem; musela však strpět několik ponižujících porážek od Anglie a Rakouska, které ji nadále držely v šachu. Francie také ve druhé polovině století ztratila významná území v Novém světě, která připadla Anglii. Tyto války značně vyčerpaly francouzské hospodářství; přitom jejich břímě nesly střední a nižší vrstvy, poněvadž šlechta a duchovenstvo nepodléhaly daňové povinnosti. Za takových okolností sílila nespokojenost, která nakonec propukla ve Velké revoluci roku 1789.
Přes všechny problémy zůstala Paříž po celé osmnácté století velkým evropským kulturním centrem a francouzské drama udávalo měřítka všem ostatním. Mělo nicméně sklon ohlížet se do minulosti, protože si samo bralo vzory ze sedmnáctého století.
Tragičtí autoři osmnáctého století se sice většinou snažili jít ve stopách Racinových, ale jeho důraz na vnitřní konflikt nahradili spletitými zápletkami a složitými vztahy mezi postavami; snad proto jejich díla nedosáhla trvalého věhlasu.
Hlavní tendence lze sledovat na díle La Grange-Chancela, Crébillona a Voltaira.
Joseph de La Grange-Chancel (1677-1758) napsal od roku 1694
čtrnáct her. Nejoblíbenější z nich, Ínó a Melikert (Ino et Mélicerte, 1713), vypráví příběh Ínóny, otrokyně v domě svého někdejšího manžela a krále, který je pokládán za mrtvého.
Současná královna se chystá zavraždit Ínónina syna Melikerta, který netuší, kdo ve skutečnosti je. Řada dalších složitých vztahů se objasní v poznávací scéně, která překazí pikle zlé královny a navrátí Ínóně štěstí.
Tendenci k melodramatu, v této zápletce evidentní, urychlil Prosper Jolyot Crébillon (1674-1762). Četná Crébillonova krajně složitá dramata měla vzbudit v divákovi děs, jak dokládá například Átreus a Thyestés (Atrée et Thyeste, 1707), v němž Thyestés dostane nápoj namíchaný z krve jeho synů. Crébillonovu zálibu ve složitých zápletkách názorně ilustruje Élektra (Électre, 1707), v níž Aigistha opatřil synem a dcerou, aby vznikly komplikace, když se zamilují do Élektry a Oresta. V nejlepší Crébillonově hře Radamista a Zenobie (Rhadamiste et Zénobie, 1711) milují hrdinku tři muži - Radamista (její krutý manžel, pokládaný za mrtvého, v přestrojení), její bezohledný tchán, a rovněž bratranec Arsames. Po několika poznávacích scénách a Radamistově smrti dojde Zenobie štěstí v manželství s počestným Arsamem. Tato hra platila v osmnáctém století za jednu z nejlepších a udržela se na jevišti až do roku
1830.
Voltaire (Francois-Marie Arouet, 1694-1778) byl v osmnáctém století nejen vůdčím autorem tragédie, ale prakticky celé francouzské literatury i myšlení. Počínaje Oidipem (OEdipe, 1718) napsal třiapadesát her, z větší části tragédií. Voltairova dramata sice v mnohém převyšují hry jiných autorů, i ona však mají sklon ke složité zápletce, spletitým vztahům postav a náhlým zvratům založeným na poznání.
Jedna z nejlepších Voltairových tragédií, Zaira (Zaire, 1732), se odehrává na Středním východě v době křižáckých válek. Líčí příběh otrokyně Zairy, kterou miluje její pán, sultán Orosman. Zaira se doví, že je dcerou Lusignana, někdejšího křesťanského krále tohoto území (který rovněž upadl do otroctví), před Orosmanem to však tají. Sultán na Zairu nezřízeně žárlí pro její tajné schůzky s Nerestanem, právě nalezeným bratrem, a oba zabije, dříve než se doví pravdu. Voltairovy filozofické zájmy se odrážejí v mnoha jeho hrách. Například Alzire (1736), složitý příběh o Španělech v Peru, dokazuje, že náboženství je hodno úcty jen potud, pokud nevede k nelidskému počínání. Projevem sentimentálního sklonu je voix de sang ("hlas krve", instinktivní příchylnost k neznámým pokrevním příbuzným), jehož Voltaire často užívá jako dramatického prostředku předjímajícího poznávací scény.
V letech 1726-1729 žil Voltaire v Anglii; po návratu dospěl k názoru, že francouzský klasicistický ideál drama příliš omezuje a pokoušel se jej liberalizovat. V reformách se však spokojil s tím, že přivedl na jeviště přízraky a jistou míru násilí, že rozšířil okruh přijatelných námětů a zvýšil výpravnost.
Voltairovy pokusy využít působivější podívané mařila přítomnost diváků na jevišti, a hlavně jeho vlivem byla tato praxe roku 1759

zrušena. Tato inovace, která přišla právě včas v době, kdy rostl zájem veřejnosti o historii a místní kolorit, povzbudila spektakulárnost v pravidelném dramatu. Například Voltairův Tankred (Tancrede, 1760) obrátil pozornost ke středověku a zahájil módu her o francouzské národní minulosti, z níž pak těžila řada populárních kusů.
Komedie prodělala více změn než tragédie, snad proto, že její postavení je méně privilegované. Molierův vliv, převládající zhruba do roku 1720, je patrný na hrách předních komediografů počátku osmnáctého století, Dancourta, Regnarda a Lesage.
Florent-Carton Dancourt (1661-1725) debutoval jako herec v Comédie-Francaise roku 1685 a stal se posléze vedoucím celého souboru. Z jeho více než padesáti komedií jsou důležité dvě, Módní rytíř (Le Chevalier a la mode, 1687) a Módní měšťačky (Les Bourgeoises a la mode, 1692). První zavedla typ, který vynikl v pozdějších hrách, chevalier d'industrie, čili jakéhosi gigola, zatímco druhá satirizuje pokusy kupeckých paniček proměnit se v elegantní dámy. Ostatní jeho hry, většinou komedie mravů, zachycují širokou škálu charakterových typů a společenských zvyků své doby. Jean-Francois Regnard (1655-1709) psal v letech
1688-1694 libreta pro soubor italské commedie, která tehdy sídlila v Paříži. Jeho pozdější hry byly určeny pro Comédie-Francaise. Nejlepší jeho díla jsou Hráč (Le Joueur,
1696), komediální portrét hráče, který nedokáže přestat, a Univerzální dědic (Le Légataire universel, 1708), fraška o sluhovi, který spřádá intriky, aby se jeho mladý pán stal dědicem svého nerudného strýčka. Alain-René Lesage (1668-1747) upravoval hry Lope de Vegy, Rojase Zorilly a Calderóna a poté nelítostně napadl soudobé výběrčí daní v Turcaretovi (1709).
Turcaret bývá běžně charakterizován jako první velká francouzská komedie mravů; zobrazuje svět vychytralých darebáků, kteří se okrádají navzájem. Po povrchem se skrývala jen chabě zastřená kritika hospodářské politiky Ludvíka XIV., která dovolovala privilegovaným a neskrupulózním prosperovat na účet prostších a počestnějších občanů. Hra vyvolala spor, kvůli němuž zůstaly Lesageovi dveře Comédie-Francaise zavřené; proto se Lesage nadále omezil na romány a na komické opery, uváděné malými divadly na pařížských jarmarcích.
Tendence k sentimentalismu - která se stejně jako v Anglii objevila kolem roku 1720 - je nejpatrnější v dílech Marivauxových a La Chausséových. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) na sebe upozornil roku 1720 svým Harlekýnem zušlechtěným láskou (Harlequin poli par l'amour). Tuto hru provedl italský soubor, jemuž byl roku 1716 po smrti Ludvíka XIV. povolen návrat do Francie. Většinu z pětatřiceti Marivauxových her uvedla tato společnost - Comédie-Italienne -, jejíž herecký styl se mnohem lépe hodil k jemné hře citů, kterou autor předvádí, než styl Comédie-Francaise. Většina Marivauxových her se zabývá probouzením lásky. Na rozdíl od starších komedií, v nichž sblížení milenců brání nějaká vnější síla (obvykle rodiče nebo poručníci), jsou překážky v Marivauxových hrách důsledkem vnitřních konfliktů postav. Například ve Hře lásky a náhody (Le Jeu de l'amour et du hasard, 1730) domluví dva přátelé sňatek mezi svými dětmi, ovšem jen za podmínky, že chlapec i dívka budou o druhého stát. Ti dva, kteří se nikdy nesetkali, jsou ke sňatku skeptičtí a oba dostanou nápad, že si vymění role se svým sluhou, resp. služkou, aby mohli toho druhého pozorovat; v tomto převleku se do sebe nechtěně a beznadějně zamilují. Tady, stejně jako v jiných Marivauxových hrách, se pozornost zaměřuje spíš na jemné změny cítění v nitru postav než na vnější intriku. Proto bývá Marivaux přirovnáván k Racinovi. Je rovněž znám svým výrazným prozaickým stylem, často nazývaným marivaudage. Zdůrazněním citu Marivaux výrazně přispěl k rozvoji sentimentalismu, ale šarm a vtip ho povznášejí vysoko nad jeho současníky. Marivauxův zájem o vnitřní psychologické konflikty působí, že od konce devatenáctého století je kritikou stále více oceňován.
Klamnou antipatií (La Fausse antipathie, 1733) a Módním předsudkem (Le Préjugé a la mode, 1735) založil Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée (1692-1754) comédie larmoyante, plačtivou komedii, snad nejpopulárnější dramatický žánr ve Francii od let třicátých zhruba do poloviny osmnáctého století. V La Chausséových dílech jsou ctnostní protagonisté vystaveni protivenstvím, jimiž mají vzbudit sympatie a soucit a od nichž jsou nakonec odhalením dříve neznámých skutečností vysvobozeni a za svou vytrvalost odměněni. A tak se jeho hry svými zápletkami, založenými na utajené informaci, a veršovaným dialogem podobají současné tragédii, a svým šťastným koncem komedii. Vcelku působí dojmem přešlechtěnosti a delikátnosti. K rozvoji sentimentální komedie výrazně přispělo i několik dalších autorů, mimo jiné Voltaire takovými díly, jako je Marnotratný syn (L'Enfant prodigue, 1736) a Nanina (Nanine, 1749).
Ve druhé polovině osmnáctého století comédie larmoyante vplynula do jiných žánrů, když se několik autorů, nejvýrazněji Denis Diderot (1713-1784), pokoušelo prosadit širší pojetí dramatických žánrů. V této době podrobili moderní myslitelé (les philosophes) přehodnocení prakticky všechny tradiční představy a pojmy, včetně divadelních, v polemických esejích publikovaných v Encyclopédie o dvaceti osmi svazcích v letech 1748-1772. Diderot, který byl editorem Encyclopédie, zveřejnil svoje představy o dramatu především v

několika dialozích a ve dvou hrách, v Nemanželském synovi (Le Fils naturel, 1757) a v Otci rodiny (Le Pere de famille, 1758). Diderot dokazoval, že klasicismus byl příliš omezený, když uznával jako přijatelné dramatické druhy jen tradiční komedii a tragédii. Podle něho bylo třeba přidat ještě další, "střední" žánry: drame (měšťanskou tragédii) a komedii zabývající se ctností. Navrhl také četné jevištní novinky, poněvadž soudil, že drama divákem silně pohne jen tehdy, vytvoří-li iluzi reality. Zastával se proto námětů ze současného života předváděných v dekoracích, které by byly replikou skutečných pokojů. Prosazoval prozaický dialog, detailní pohyb a gesto a konvenci "čtvrté stěny" v herectví (to jest takového jednání, které nebere ohled na publikum). Diderotovy inscenační představy byly předzvěstí některých aspektů realismu, na divadlo své doby však měly jen nepatrný vliv, a i kdyby býval větší, působily by zcela jinak než účinky realismu konce devatenáctého století.
Diderot však inspiroval řadu žáků, kteří hledali další podněty v anglickém sentimentálním dramatu. Bernard-Joseph Saurin (1706-1781) adaptoval Moorova Hráče pod názvem Beverley (1768);
Louis-Sebastian Mercier (1740-1814) adaptoval Londýnského kupce pod názvem Jenneval (1769) a vytvořil taková původní díla jako Soudce (Le Juge) a Nuzák (L'Indigent). Nejlepší z drames byl Bezděčný filozof (Le Philosophe sans le savoir), jehož napsal Michel-Jean Sédaine (1719-1797). Jeho námět - příběh mladíka, který přežije nechtěný souboj a spřátelí se se svým někdejším nepřítelem - je charakteristický; hra však vyniká nad ostatní drames lepší charakterizací a méně průhlednou didaktičností.
Comédie-Francaise drame neprosazovala, a tak se mohlo rozvíjet leda v malých divadlech, kde se muselo mísit s pantomimou a s hudbou, takže do devatenáctého století vstoupilo jako melodrama.
Konec osmnáctého století zrodil jen jediného významného francouzského dramatika, Beaumarchaise (Pierre-Augustin Caron,
1732-1799). Dnes je znám především pro své komedie, ale napsal také řadu drames, jako je Eugénie (1767) a Dva přátelé (Les Deux Amis, 1770). Jeho slávu však zaručují Lazebník sevillský (La Précaution inutile ou Le Barbier de Séville, 1775) a Figarova svatba (La Folle journée ou Le Mariage de Figaro, 1783). První z nich je zápletková komedie, v níž se postarší poručník hodlá oženit se svou mladou schovankou, ale jeho záměr je zmařen;
Beaumarchais v ní uvádí na scénu Figara, vrchol komických sluhů francouzského dramatu. Tón Figarovy svatby - třebaže do ní přechází řada postav z předchozí hry - je zcela odlišný, poněvadž zápletka je tu zcela ve službách komentáře stavu společnosti a třídních vztahů. Je to mnohem komplexnější hra než Lazebník sevillský. Figarova svatba, i když je také lokalizována do Španělska, jasně reflektuje současnou Francii za časů, kdy šlechta se už stala zcela nadbytečnou a kdy pokusy Ludvíka XVI.
(vládl 1774-1793) omezit její privilegia zcela selhaly, ke značné nelibosti středních a nižších vrstev, které nesly daňové břemeno, třebaže jejich občanská práva byla omezená. Beaumarchais znovu zachytil ducha "směšné" komedie, podobně jako Goldsmith a Sheridan v Anglii, obohatil jej však o politickou a sociální starostlivost.
Kolem roku 1790 se tedy už francouzské drama několika nejistými kroky vzdálilo od klasicismu. Charakteristické náměty her i způsob jejich zpracování se v této době už značně lišily od repertoáru z roku 1700, ale přesto ve Francii nedošlo k žádným překvapivým inovacím, dokud Revoluce nezahájila novou éru.

Pařížské herecké společnosti

Roku 1700 byly v Paříži jen dvě legitimní společnosti, Opera a Comédie-Francaise, a obě měly monopolní výsady. Do konce století zůstaly hlavními soubory, i když musely čelit značné konkurenci.
První konkurence vzešla z nelegitimních divadel na jarmarcích, zvláště v St. Germain, kde se jarmark konal od 3. února do Velikonoc, a v St. Laurent, kde trval od konce června téměř až do konce října. Od šestnáctého století vystupovali při takových příležitostech baviči jako akrobati, tanečníci, předváděči cvičených zvířat a zrůd. Koncem sedmnáctého století se přidávaly primitivní divadelní výstupy a hry commedie dell'arte; když pak byly italské soubory z Francie roku 1697 vyhnány, chopily se komedianti této příležitosti a svoje aktivity rozšířili. Po roce
1698 se Opera a Comédie-Francaise neustále snažily potlačit tyto soubory, vymýšlející nejrůznější úskoky, jak monopol obelstít.
Poněvadž toto jarmareční divadlo chtělo nabízet zábavu, jakou monopol nezakazoval, vytrvale experimentovalo s dramatickými žánry, a popularita jeho "nepravidelných" her značně přispěla k podlomení

klasicistického ideálu ve Francii.
První významný malý žánr, který tu vznikl, byla komická opera.
Protože jarmareční soubory nesměly užívat dialogu, soustřeďovaly nezbytnou expozici a řeč do kupletů; ty byly vytištěny na plakáty, které drželi chlapečkové kostýmovaní jako amorci, a spuštěny nad jeviště; kuplety, napsané na známé melodie, pak zpívali nastrčení spřízněnci v publiku. Roku 1714 měla Opera takové finanční obtíže, že za tučný honorář povolila jednomu jarmarečnímu souboru používat v představení hudby a tance. Poté se tyto zábavy začaly nazývat opéras comiques. V letech 1713-1730
Lesage, který po sporu kolem Turcareta přestal psát pro Comédie-Francaise, využíval tohoto žánru tak úspěšně, že se často nazývá zakladatelem francouzské komické opery. V jeho dílech se střídá mluvený dialog s verši na populární písně, podobně jako v anglické ballad opera. V těchto krátkých hrách vystupovaly postavy commedie dell'arte, tragédie a opera tu byly předmětem parodie a současné události a móda terčem kritiky. Program jarmarečních souborů, který vždycky zahrnoval i okrajová varietní čísla, příkře kontrastoval s usedlými inscenacemi Comédie-Francaise a s módním repertoárem Opery.
Pařížské divadlo se dále rozrůznilo roku 1716, kdy vévoda z Orléansu, volnomyšlenkářský bratr Ludvíka XIV. a regent za mladého Ludvíka XV., pozval jeden soubor commedie dell'arte opět do Francie a usadil ho v Burgundském paláci. Vedoucím souboru byl Luigi Riccoboni (asi 1676-1753), který se roku 1713 neúspěšně pokusil zřídit v Itálii národní divadlo. Roku 1716 si už Riccoboni uvědomoval, že commedia je na ústupu, a snažil se svou nabídku obohatit. A tak, když počáteční popularita jeho souboru v Paříži poklesla, začal uvádět taková díla jako Maffeiho Meropu a italské překlady francouzských tragédií a tragikomedií. Roku 1718 přidal pár děl ve francouzštině a od roku 1719 uváděl parodie na způsob jarmarečních divadel. Roku 1721 posílil soubor o čtyři francouzské herce a přemlouval autory, jako byl Marivaux, aby pro něho psali.
Obrat v životě souboru nastal roku 1723, kdy se stal státním divadlem s oficiálním titulem Comédiens Ordinaries du Roi (třebaže se nadále běžně užívalo názvu Comédie-Italienne). V téže době dostala společnost roční subvenci a platila pro ni přibližně stejná pravidla jako pro Comédie-Francaise. V té chvíli byl její repertoár omezen na texty commedie dell'arte, nepravidelné komedie a parodie.
Jarmareční divadla, potlačená roku 1718, hrála sice pokoutně dál, ale nepokrytě obnovila svou činnost až roku 1723, kdy jedno jejich představení navštívil Ludvík XV. (vládl 1715-1774), prohlášený toho roku za zletilého. Toto zjevné požehnání jim přineslo řadu let klidné prosperity. Po roce 1723 měla tedy Paříž tři legální společnosti a několik pololegálních jarmarečních divadel.
Ve čtyřicátých letech začala opéra comique pojednávat místo fraškovitých a satirických témat sentimentálnější příběhy.
Charles-Simon Favart (1710-1782) byl v tomto žánru obzvlášť úspěšný. Jeho Acajou (1744) byl tak populární, že Opera odňala souboru právo užívat hudby a podívané, které jí kdysi za roční úplatu udělila, a pokusila se dostat opéra comique pod svou kontrolu. Spor, který to rozpoutalo, byl tak zuřivý, že královský dvůr vydal zákaz všech představení komické opery. V letech, kdy platil (1745-1751), byla do Paříže dovezena anglická pantomima, aby tuto mezeru vyplnila; dostalo se jí tak nadšeného přijetí, že zůstala součástí repertoáru pařížských malých divadel po celý zbytek století.
Dvě důležité změny nastaly v opéra comique poté, co byla roku
1751 obnovena. Za prvé, figury komedie dell'arte se postupně nahrazovaly běžnými postavami. Tato změna vnesla do malých divadel - formou pitoreskních postav, míst a zvyků - "místní kolorit" mnohem dříve, než se ujal ve velkých domech. Za druhé, po velkém pařížském úspěchu Pergolesiho Služky paní roku 1752 začala původní hudba nahrazovat populární melodie, na které se tu dříve kuplety zpívaly. Snad díky těmto novinkám popularita komické opery značně stoupla a pro jarmareční divadla byl tento žánr ztracen roku 1762, kdy monopol na komickou operu dostala reorganizovaná Comédie-Italienne. V téže době byl také z Itálie povolán Goldoni, aby pro tento soubor psal. Opéra comique a Goldoniho komedie byly tak oblíbené, že v letech 1769-1780
z repertoáru Comédie-Italienne úplně vypadly francouzské hry.
Když byla jarmareční divadla připravena o provozování opéra comique, vrátila se k její původní podobě, v níž se zpívalo na známé melodie. Hry tohoto žánru byly pod názvem comédies-en-vaudevilles oblíbené ještě po dlouhou část devatenáctého století. Pantomima také zvýšila svou popularitu, když přidala na melodramatičnosti a náladovou hudbou podkreslovala dojemné scény, v nichž byla nevinnost pronásledována lotrovstvím a posléze před ním zachráněna. Do roku
1780 pronikl do tohoto druhdy mlčícího žánru dialog a běžně se užívalo nesmyslných nálepek jako pantomimes dialoguées et parlées (dialogizované a mluvené pantomimy). Po roce 1769, kdy Comédie-Italienne opustila francouzský repertoár, začala drames a nepravidelné komedie uvádět malá divadla; snad proto, že francouzští autoři neměli jiné odbytiště pro svoje díla, pokud je odmítla Comédie-Francaise.
Po roce 1760 se jarmareční soubory začaly stěhovat na Boulevard du Temple, módní středisko zábavy, i

když každoročně nadále hrály na trzích. Tak se z nich stala celoroční divadla. Ze souborů, které se přestěhovaly na Boulevard, byly zvláště důležité čtyři:
Audinotův, Nicoletův, Théatre des Associés a Variétés Amusantes.
(Lokalita těchto divadel poskytla název, který se k zábavným divadlům pro široké publikum váže dosud: bulvární divadla.) V osmdesátých letech se malá divadla musela v mnohém přizpůsobovat, především kvůli postoji, který zaujala divadla velká. Některé změny vyvolala Comédie-Italienne, jejíž obliba po Goldoniho odchodu roku 1773 klesala. Roku 1780 se proto zreorganizovala znova a to tak, že z ní odešli italští účinkující a přestaly se uvádět italské hry, takže se přerušilo poslední spojení s Itálií. Na její repertoár se vrátily francouzské komedie a drames. Poněvadž bulvární divadla nesměla s divadly státními soupeřit přímo, musela svou nabídku přizpůsobit, a výsledkem byl zvýšený důraz na pantomimu. Jiné změny iniciovala Opera. Ve snaze řešit své věčné finanční problémy požádala roku
1784, aby mohla vykonávat dohled nad malými divadly, a bylo jí vyhověno. Těm, která souhlasila s placením značného ročního poplatku, bylo dovoleno hrát dál, ale ta, která odmítla, byla vyvlastněna nebo potlačena.
Tato situace trvala až do revoluce. Roku 1791 zrušilo Národní shromáždění veškeré monopoly, a tak osvobodilo divadla od někdejších omezení; i když záhy následovala jiná, znamená zákon z roku 1791 konec jedné epochy.
Comédie-Francaise si přes všechny spory udržela po celé osmnácté století monopol na tragédii a "pravidelnou" komedii (definovanou zejména pětiaktovou strukturou). Většina předních dramatiků psala tudíž pro ni, poněvadž v Comédie-Italienne a na jarmarcích byly povoleny pouze malé a "nepravidelné" formy. Tato omezení v praxi často znamenala, že hra odmítnutá jedním divadlem musela být přepsána, aby vyhověla žánrovému limitu uloženému jinému divadlu.
Omezená poptávka po nových hrách vedla někdy k tomu, že divadla hru sice přijala, ale uvedla ji až po letech. Patrně proto dostala koncem osmnáctého století Comédie-Francaise příkaz uvést jednu novou hru či nové nastudování měsíčně.
Ze všech divadel se největší prestiži těšila Opera. Proto také směla exploatovat jiná divadla. Po roce 1714 získávala značný příjem tím, že udílela koncese jiným divadlům k užívání hudby, tance a výpravné podívané. Po roce 1762 dostávala Opera od Comédie-Italienne 20.000 - 40.000 franků ročně za právo uvádět hudební hry a po roce 1784 jí byla podřízena bulvární divadla.
Comédie-Francaise a Comédie-Italienne byly organizovány jako podílnické společnosti. Když se Comédie-Italienne stala roku 1723
státním souborem, spadala pod správu čtyř komoří, kteří rovněž dozírali na Comédie-Francaise, a platila pro ni pravidla podobná jejím. Všecko se údajně rozhodovalo na týdenních schůzích všech herců. Po roce 1759 se na rozhodování podíleli i pensionnaires.
Na druhé straně však všecka rozhodnutí, včetně výběru her a herců, změn ve finanční politice i v budově divadla, potvrzovali čtyři královští komoří. Ti také někdy přikázali některé herce angažovat jako sociétaires (i když to znamenalo donutit jiné k odchodu do důchodu) či přerozdělit podíly a zasahovali i jiným způsobem.
Opera byla organizována zcela jinak. Královský dvůr poskytoval subvenci a stanovil pravidla, jimiž se opera řídila, řízení však bylo svěřeno podnikateli. Opera měla kvůli svým velkým výdajům stálé finanční potíže, a roku 1749 už její dluh přesáhl jeden milion franků. Toho roku také přešla její správa na město Paříž.
Když se však ani městu nepodařilo finanční politiku domu ozdravit, svěřilo po roce 1757 řízení také do cizích rukou. Do roku 1780 byla už situace Opery tak chaotická, že se koruna opět chopila správy, jíž pověřila dvorského úředníka. Toto řešení trvalo až do revoluce. Opera zůstala přes zoufalou pověst svých financí i vedení po celé století miláčkem aristokratického publika. Uváděla nejvýpravnější inscenace v Paříži a po roce 1775
platila za nejlepší operní divadlo v Evropě.
Jarmareční a bulvární divadla byla provozována jako ryze soukromé podniky. Každé provozoval ředitel, který měl zisk i riziko.
V průběhu století se soubory rozrůstaly. Roku 1713 měla Opera 121
výkonných umělců (zpěváků, tanečníků a hudebníků), v roce 1778
jich bylo už 228. V sedmdesátých letech zaměstnávala Comédie-Francaise asi 50 herců a Comédie-Italienne asi 70. I když tento růst provázely zvýšené výdaje, příčinou stálých ekonomických potíží byla spíš podivná finanční politika. Jak Comédie-Francaise, tak Comédie-Italienne byly dotovány (v rozsahu
12.000 až 15.000 franků), navíc požadovaly od každého nového sociétaire, aby investoval do divadla 8.000 až 15.000 franků, a vybíraly vysoké částky za roční pronájem soukromých lóží. Většinu těchto peněz si však dělili sociétaires mezi sebe, místo aby šly do společného fondu, a výsledek byl, že obě divadla se nikdy nedokázala vyrovnat s nečekanými výdaji. Dluh Comédie-Francaise dosáhl roku 1757 výše 487.000 franků a

Comédie-Italienne roku
1762 dlužila 400.000 franků, ačkoli sociétaires pobírali někdy až
30.000 franků ročně, zatímco pensionnaire měl příjem necelé 2.000
franků ročně. Teoreticky byly tyto soubory podílnické, ale podle všeho se podílely spíše na příjmu než na výdajích. Dvůr občas udělil divadlu mimořádnou dotaci nebo mu přikázal dluh snížit, ale změnit finanční politiku se nikdo nesnažil.
Činoherní soubory hrály denně. Sezona zprvu trvala od 2.listopadu do Velikonoc, po roce 1766 začínala 15. listopadu a končila až
15. května. Začátek představení byl roku 1700 v 17.00 hodin, později v 17.15 či v 17.30. Obě divadla byla povinna zveřejnit hrací plán na dva týdny dopředu. Běžně se každý den hrála jiná hra, ledaže byla uvedena nová úspěšná inscenace. Opera hrála jen třikrát týdně. Její sezona měla dvě části: od října do půstu a od Velikonoc do poloviny května. Roku 1700 začínala operní představení v 16.00 hodin, po roce 1714 však v 17.15. Opera reprízovala každou inscenaci tak dlouho po sobě, pokud přitahovala publikum, a někdy uvedla jen čtyři až pět inscenací do roka.
Večerní program byl prostší než v londýnském divadle.
Comédie-Francaise běžně uváděla ještě dohru a po roce 1757
meziaktní balety. Program Comédie-Italienne byl často sestaven z několika krátkých kusů a hrací plán byl organizován tak, aby určité dny v týdnu připadly určitým žánrům, které bylo dovoleno uvádět. Ve čtyřicátých letech přibrala taneční soubor a po roce
1750 se typickou součástí nabídky staly pantomima a ohňostroj.
Opera normálně uváděla jedno dílo běžného rozsahu s baletními vložkami. Koncem sedmdesátých letech, když se baletním mistrem Opery stal Jean-Georges Noverre (1727-1810), význam baletu se zvýšil. (Noverre začal svou dráhu roku 1743 jako tanečník Opéra-Comique (Foire St.Laurent), později pracoval v několika evropských městech. Roku 1760 publikoval své revoluční dílo Listy o tanci a baletu, veledůležité pro transformaci ornamentálních a výpravných tanců v díla vyprávějící příběh, tedy v předchůdce moderních baletů.) V jarmarečních divadlech byla zákonem rozmanitost, protože tam vládla karnevalová atmosféra. Pařížské divadlo tedy nabízelo stejně bohatý výběr zábav jako divadlo anglické, jen s tím rozdílem, že omezení uložená francouzským divadlům vedla k větší specializaci jednotlivých souborů.

Dramatik

V osmnáctém století byly i autorské honoráře regulovány vládou.
Po odečtení denních výdajů hereckého souboru a daně na chudé (které se pohybovaly mezi jednou šestinou až pěti osmnáctinami) dostal autor jednu devítinu (po roce 1781 sedminu) z příjmu u celovečerní hry a jednu osmnáctinu (po roce 1760 dvanáctinu) u krátké hry. Toto řešení platilo až do chvíle, kdy příjem klesl pod stanovenou částku; pak už dramatik nedostal nic. Poněvadž snahou Opery bylo dosáhnout dlouhé série, byl její systém plateb odlišný. U celovečerních děl dostával libretista a skladatel po stu francích z prvních deseti představení a 50 franků z dalších dvaceti; u krátkých děl se platilo 60 franků z prvních desíti a po třiceti francích z dalších dvaceti.
Tento systém sice zaručoval autorům honorář, ale herci hledali skulinky, jak jej snížit. Ta nejpodstatnější byla, že nezapočítávali příjem z ročního pronájmu lóží. Nesouhlas s touto praxí vedl Beaumarchaise k založení (1777) Bureau Dramatique (předchůdce nynější Společnosti autorů), aby dramatiky zastupovala. Především zásluhou této organizace přijalo Národní shromáždění roku 1791 první zákon na světě, upravující autorské honoráře. Zákon zaručoval autorům a jejich dědicům kontrolu nad jejich díly do doby pěti let po autorově smrti a umožňoval jim pobírat honorář z každého představení svého díla.

Herci a herectví

Osmnácté století přineslo také první úspěšný pokus o řádnou hereckou výchovu. Až do osmdesátých let se

většina francouzských herců učila tím, že hráli pomocné role v provinčních divadlech.
Pár začátečníků bylo angažováno v pařížských divadlech poté, co je k herectví připravili přední herci (kteří pak dostali 500
franků za každého žáka přijatého do souboru). Posléze se prosadil názor, že tyto metody nepostačují, a roku 1786 byla při Comédie-Francaise zřízena Královská dramatická škola, předchůdkyně nynější konzervatoře.
Získat angažmá v pařížských divadlech bylo obtížné. Uchazeče musel nejprve schválit výbor herců, potom sehráli nejméně tři role ve veřejných představeních, a když uspěli, byli přijati jako pensionnaires, dokud se neuvolnilo místo mezi sociétaires. Koncem osmnáctého století musel být pensionnaire po uplynutí dvou let buď přijat jako sociétaire, nebo ze souboru propuštěn. Toto pravidlo vedlo často k tomu, že se podíly přerozdělovaly nebo se členové nutili k odchodu na odpočinek, aby uvolnili místo mezi sociétaires žádoucím hercům.
Mladý herec často začínal jako připravený alternant, double, předního herce. Stejně jako v Anglii se obsazovalo většinou podle oborů. Hlavní obory v tragédii byli vladaři, tyrani, milenci, princezny, matky a milenky, kdežto v komedii to byli starci, milenci, sluhové, sedláci, stařeny, kokety a subrety. Kromě toho existoval větší počet druhořadých oborů, a nejníže stáli herci pomocných rolí. Některé tragické i komické obory byly běžně zastoupeny týmiž herci. Například jeune premier (první mladý herec) hrál milence v tragédiích i v komediích, a představitelka princezen v tragédii běžně hrála role koket v komedii. Pravidlem bylo, že herci si svoje obory drželi co možná dlouho.
V osmnáctém století se objevilo mnoho významných herců, většinou z řad Comédie-Francaise. V letech 1700-1720, v období známém svým formálním a řečnickým slohem, byli předními herci Mlle Desmaresová, Mlle Duclosová a Beaubour. Charlotte Desmaresová (1682-1753) nahradila roku 1698 svou tetu Mlle Champmeslé jako první dáma Comédie-Francaise a udržela si tuto pozici až do svého odchodu roku 1721. Její nejvýznamnější soupeřkou byla Mlle Duclosová (Marie-Anne de Chateauneuf, 1668-1748), náhradnice a žákyně Mlle Champmeslé. Poté, co se herecký styl kolem roku 1720
proměnil, ztratila většinu svých příznivců a na odpočinek roku
1736 odešla už jako velice staromódní herečka. Pierre-Trochon de Beaubour (1662-1725) nahradil roku 1691 v Comédie-Francaise Barona. Jeho atraktivní vzhled a dobrá deklamace mu zajistily postavení prvního herce až do roku 1718, kdy odešel na odpočinek.
Kolem roku 1720 nabyl inscenační styl na realističnosti, zčásti proto, že na jeviště se v letech 1720-1729 vrátil Michel Baron.
Tendenci k realismu posílila také Adrienne Lecouvreurová (Le Couvreur, 1692-1730), která debutovala roku 1717 a stala se první dámou souboru po odchodu Mlle Desmaresové roku 1721. Roku 1730
však náhle zemřela a byl jí odepřen křesťanský pohřeb; byla pochována na neznámém místě téhož roku, kdy Mrs. Oldfieldová byla pohřbena ve Westminsterském opatství. Vedle Barona byl předním hercem této doby Quinault-Dufresne (1693-1767), angažovaný do Comédie-Francaise roku 1712 jako náhradník-alternant Beauboura, jehož role roku 1718 podědil a podržel až do svého odchodu roku
1741.
V následujícím období dominovali Mlle La Gaussinová, Grandval a Mlle Dangevilleová. Mlle La Gaussinová (Jeanne-Catherine Gaussensová, 1711-1767), dcera Baronova sluhy, dostala angažmá v Comédie-Francaise roku 1731 a byla tam první herečkou, dokud ji nezastínily Mlles Dumesnilová a Claironová. Pro svou schopnost vyjádřit něhu a zármutek se uplatnila zejména v "plačtivé komedii". Charles-Francois de Grandval (1710-1784) začal roku
1729 jako náhradník Quinaulta-Dufresna, jehož role převzal po roce 1741. Zůstal prvním hercem souboru až do roku 1768.
Marie-Anne-Botot Dangevillová (1714-1796), angažovaná do Comédie-Francaise roku 1730, byla její první komediální herečkou až do svého odchodu roku 1763. Garrick ji pokládal za nejlepší herečku francouzského divadla.
Patrně nejslavnějšími herci osmnáctého století byli Mlle Dumesnilová, Mlle Claironová a Lekain. Mlle Dumesnilová (Marie-Francoise Marchandová, 1713-1803) začala hrát divadlo v provincii kolem roku 1733. Do Comédie-Francaise byla přijata jako alternantka roku 1737, sociétaire se stala 1738 a záhy se vypracovala na přední herečku takovými velkými tragickými rolemi, jako byla Klytaimnéstra a Médeia. Diderot ji ve svém Paradoxu o herci zmiňuje jako nevyrovnanou herečku závislou na inspiraci, která je tudíž někdy velkolepá a jindy průměrná. Zanechala divadla roku 1776. Mlle Claironová (Claire-Josephe-Hippolyte Léris de la Tude, 1723-1803) začala svou kariéru roku 1736
v Comédie-Italienne, poté hrála v regionech a v Opeře a do Comédie-Francaise byla angažována roku 1743 jako alternantka Dumesnilové. Diderot ji idealizuje jako herečku, která si je v představení vědomá každého

detailu. Voltaire a Garrick jí také dávali přednost před Dumesnilovou. Její styl byl zprvu deklamační, ale kritik Marmontel ji roku 1753 přesvědčil, aby si osvojila konverzačnější tón. Tato změna ji vedla ke zpochybnění tradičního kostýmního stylu, takže od roku 1755 začala oblékat realističtější a historicky přesnější scénický oděv. Odešla roku
1766 na vrcholu své kariéry. Reformy Mlle Claironové podpořil Henri-Louis Lekain (1729-1778), angažovaný do Comédie-Francaise roku 1750 do značné míry na Voltairovu přímluvu. Tvrdě pracoval na odstranění svých hlasových i fyzických nedostatků, ale plný podíl v souboru dostal až roku 1758. Jeho talent došel plného uznání až po odchodu Grandvala roku 1768. Pak už Lekain platil za největšího tragického herce své doby. Spolu s Mlle Claironovou vykonal mnoho, aby do herectví této epochy vstoupilo více realismu. Lekainovými nejdůležitější nástupci byli Larive a Molé. Larive (Jean Mauduit, 1747-1827) byl určen Lekainovi za alternanta roku
1775 a roku 1778 převzal četné jeho role. Byl sice pohledný a měl příjemný hlas, nikdy však nedosáhl Lekainovy pověsti. Odešel na odpočinek roku 1788. Francois-René Molé (1734-1802) byl po několika letech v provinciích angažován do Comédie-Francaise roku
1760. Jeho oborem byli mladí komičtí hrdinové a zdědil rovněž několik Lekainových vážných rolí. Soubor opustil roku 1791.
Hlavní tragédky konce osmnáctého století byly Mme Vestrisová a Mlle Raucourtová. Mme Vestrisová (Francoise-Marie-Rosette Gourgaudová, 1743-1804) byla angažována do souboru po odchodu Claironové a Dumesnilové. Mlle Raucourtová (1756-1815) debutovala roku 1772 jako alternantka Mme Vestrisové. Po skandálu byla roku
1776 propuštěna a roku 1779 znovu přijata. Vynikala v přísných tragických rolích, postrádala však něhu.
Nejlepším komediálním hercem druhé poloviny osmnáctého století byl Préville (Pierre-Louis Dubus, 1721-1799), který hrál u venkovských společností, než roku 1753 přišel do Comédie Francaise. Préville zrevolucionizoval interpretaci hrubozrnných komediálních rolí, které se dříve hrály jako neohrabaní tlustí ochmelkové. Préville, který byl útlý, štíhlý a pohledný, využíval těchto svých kvalit v pečlivě diferencovaných postavách. Na odpočinek odešel roku 1786.
Tento stručný přehled dokládá, že herectví osmnáctého století nejsilněji ovlivňovala tradice, učení pozorováním a napodobováním a spořádaný systém předávání oborů a rolí.
Většina slavných herců byla spjata s Comédie-Francaise, několik málo však dosáhlo slávy v Comédie-Italienne. Luigi Riccoboni, principál původní trupy, byl vynikající "první milovník" a Giovanna Benozziová (Silvia), druhá amoureuse, byla inspirací pro četné Marivauxovy hrdinky. Patrně nejslavnější herečkou Comédie Italienne byla Marie-Justine Favartová (1727-1772), manželka Charlese-Simona Favarta. Nejprve hrála na jarmarcích, členkou Comédie-Italienne se stala roku 1749 a zůstala jí až do roku
1771. Byla to všestranná herečka a také průkopnice v reformě kostýmů. V Comédie-Italienne však nemohla vzniknout silná tradice ani vynikající ansámbl, protože se musela omezovat na malé formy a soubor byl často reorganizován. Za Revoluce dosáhli francouzští herci plných občanských a náboženských práv. Národní shromáždění zakázalo diskriminaci herců; zákon sice neučinil herce zcela společensky přijatelnými, odstranil však zákonné důvody, které v minulosti diskriminaci podporovaly.

Divadelní architektura

Velké pařížské divadelní budovy zůstaly prakticky beze změny až do poloviny osmnáctého století, kdy stoupl zájem o divadelní architekturu. Objevily se články v Diderotově Encyclopédie a v Dumontově Porovnání nejkrásnějších divadel v Itálii a ve Francii (1763) vynikla zastaralost francouzských staveb ve srovnání s jejich novějšími italskými protějšky. Snad také proto následovaly nové budovy italský trend k oválnému hledišti a zvětšenému jevišti.
K první velké změně v pařížských divadlech došlo roku 1763, kdy vyhořel stánek Opery, Palais Royal. V letech 1763-1769 hrál operní soubor v Théatre des Tuileries, upraveném z jeviště (prostor o velikosti 16 krát 42 metry) neužívaného Salle des Machines. Svými třemi pořadími lóží kopíroval tento prostor základní rysy Palais Royal. Nové divadlo Opery bylo otevřeno roku
1769 a roku 1781 vyhořelo. Soubor se přestěhoval do nového divadla Porte-Saint-Martin a setrval tam do roku 1794.
Comédie-Francaise užívala svou adaptovanou míčovnu až do roku

1770. Byly provedeny podružné úpravy. Kolem roku 1716 se na každou stranu jeviště napevno instalovalo po pěti řadách lavic, celkem asi pro 140 diváků. Roku 1759, kdy byl divákům vstup na jeviště zakázán, byly tyto lavice odstraněny a pořídilo se sezení asi pro 180 diváků v přední části parteru. Zároveň se redukoval zadní amfiteátr, aby se neomezil prostor pro stojící diváky. Roku
1770 se soubor přestěhoval do Théatre des Tuileries, které právě uvolnila Opera, a zůstal tam, dokud se roku 1782 neotevřelo jeho nové divadlo na místě dnešního Odéonu. Nová budova měla pro všechny diváky místa pouze k sezení a zcela zrušila stání v přízemí - poprvé v historii pařížského neoperního divadla. Tvar hlediště byl oválný a jeviště bylo mnohem lépe vybavené než u jeho předchůdců.
Comédie-Italienne hrála v Burgundském paláci od roku 1716 do roku
1783, kdy se tohoto divadla, postaveného roku 1548, přestalo používat. Změny v Burgundském paláci v průběhu osmnáctého století odpovídaly změnám v Comédie-Francaise. Řada velkých lóží byla rozdělena na malé v roce 1760 a roku 1765 byly před jeviště instalovány lavice pro diváky vypuzené v té době ze scény. Snad ve snaze konkurovat Comédie-Francaise se Comédie-Italienne přestěhovala roku 1783 do nové budovy, která se také vyznačovala nejnovějšími italskými rysy, ale zachovala si "jámu" k stání pro
650 diváků. Roku 1788 narazil pokus opatřit tento prostor lavicemi na takový odpor, že se od plánu upustilo. Sedadla v přízemí se v Paříži plně prosadila až počátkem devatenáctého století.
Bulvární divadla si v druhé polovině osmnáctého století začala rovněž opatřovat vybavené budovy. Divadlo Variétés Amusantes, podle návrhu Victora Louise, původně zamýšlené pro Operu, bylo otevřeno roku 1785. Modelem tu byla starší stavba navržená Louisem, Velké divadlo v Bordeaux, postavené v letech 1773-1780 - jedna z nejinspirativnějších divadelních budov své doby. Když se otevřely Variétés Amusantes, bylo to nejkrásnější divadlo v Paříži a po roce 1799 se stalo domovem Comédie-Francaise.
Když vypukla revoluce, byla už všecka velká pařížská divadla zmodernizovaná. Změny byly zřejmě motivovány snahou zlepšit výhled na jeviště, poskytnout větší komfort publiku a zvýšit kapacitu míst k sezení.

Scénické postupy

Voltaire sice už ve třicátých letech naléhavě doporučoval více vhodné výpravnosti, ale v neoperních inscenacích se do roku 1759, kdy byli diváci vypuzeni z jeviště, mohla uplatnit jen málo.
Zhruba až do roku 1760 byly obvyklé dekorace palais a volonté a chambre a quatre portes.
Odstranění diváků z jeviště bylo motivováno především přáním vytvářet složitější dekorace. Důležitý obrat v postoji k výpravné stránce představení lze vidět v inscenaci Voltairovy hry Čínský sirotek (L'Orpheline de la Chine, 1755) v Comédie-Francaise, propagované s tím, že je opatřena novou a orientálně věrnou výpravou a kostýmy. V letech padesátých začala i Comédie-Italienne dbát na místní kolorit a jakmile zmizeli z jeviště diváci, oba soubory výrazně posílily spektakulárnost.
Roku 1760 zaměřil Voltairův Tankred pozornost ke středověku a brzy se začaly hrát hry situované do Norska, Ruska, Španělska, Ameriky i na Blízký Východ a do mnoha různých historických období. Diderotův apel (z let padesátých) na větší věrnost všednímu životu také došel ohlasu v několika hrách, jako například ve Voltairově Skotce (L'Ecossaise, 1760), odehrávající se v hostinci, a v Beaumarchaisově Evženii (1767), která se pokusila do všech detailů reprodukovat prostředí domácnosti.
Navzdory těmto novinkám se však většina kusů dál hrála ve standardních dekoracích.
V Opeře se na výpravnost kladl důraz po celé století. Po odchodu Jeana Béraina roku 1721 se nejvýznamnějším výtvarníkem stal Jean-Nicolas Servandoni (1695-1766), Florenťan, který pro Operu pracoval asi od roku 1728 do roku 1746. Jeho nejdůležitější přínos francouzskému divadlo jsou scena per angolo a monumentalita ve stylu Bibienů. Servandoni je také znám svou "němou podívanou", jakou předváděl v Salle des Machines v letech
1738-1742 a znovu pak v letech 1754-1758. V nich věrně rekonstruoval četná známá místa a naturalismem těchto podívaných bez herců patrně výrazně podnítil jiná pařížská divadla, aby zlepšila svoje výpravy.
Servandoniho nástupci se v Opeře měnili tak rychle, že žádný neměl ani čas prosadit svůj styl. Z pozdějších výtvarníků je nejvýznamnější Francois Boucher (1703-1770), který po roce 1740
pracoval pro řadu divadel a proslavil se svými idylickými krajinami; Louis-René Boquet (1717-1814), proslulý svými baletními kostýmy stejně jako dekoracemi, v nichž hrály významnou roli čínské dekorativní motivy ; a Pietro Angeli, který navrhoval dekorace zhruba od roku 1748 do roku 1761 a obrátil pozornost od

Boucherových a Boquetových fantazií k formálnější architektonické scéně. Mnozí dobře známí francouzští malíři, jako Gillot, Saint-Aubin, Wailly a Moreau mladší, také navrhovali scénu.
Přesto se francouzské jevištní výtvarnictví jen zřídka povzneslo na tu úroveň, které dosáhli italští výtvarníci té doby. Časté změny v řízení divadla a stálé finanční potíže v Opeře, pokračující věrnost klasicistickému ideálu a zdrženlivost herců v uvolňování velkých částek na výpravu, to vše způsobilo, že scénické postupy setrvaly v zajetých kolejích. I když se před Revolucí naznačily nové možnosti, dosud se jich plně nevyužilo.

Kostýmní praktiky

Francouzská kostýmní praxe se valně nelišila od anglické. Většina postav byla vystrojena v současném oděvu a tak nákladně, jak si jen herci mohli dovolit. Módní šat se běžně nosil v komedii i v tragédii až do roku 1727, kdy si Adrienna Lecouvreurová do tragédie oblékla mnohem vypracovanější a formálnější dvorský oděv. Její řešení záhy přijaly ostatní tragické heroiny jako vzor. I herci přijali pro tragédii dvorský šat, až na antické role, pro něž se podržel habit a la romaine, třebaže i ten se zpestřil a konvencionalizoval: přilbu s chocholem často nahradil třírohý klobouk a sukně tuniky bývala krinolínová. Pro několik rolí se i po celé osmnácté století používalo tradičních kostýmů.
Nejčastěji se tak zacházelo s Molierovými směšnými postavami, jako s Harpagonem, Sganarelem, Scapinem a Gros-Reném: všecky se kostýmovaly ve stylu poloviny sedmnáctého století, kdy byly tyto postavy napsány.
Kostýmy pocházely stejně jako v Anglii ze dvou zdrojů: z garderoby souboru a z hercova soukromého šatníku. Každý soubor vlastnil rozsáhlou garderobu, ale protože se jí používalo pořád dokola, byly kostýmy často už chatrné. Důsledkem pak bylo, že je nosili herci menšího významu. Kolem roku 1730 se přední herci zuřivě předháněli, kdo koho trumfne v nákladnosti jevištního oděvu. Po smrti Adrienny Lecouvreurové byla její garderoba prodána za 40.000 franků a Mlle Raucourtová dostala darem garderobu odhadnutou na 20.000 franků, když roku 1772 debutovala.
Ideál přepychu se začal otřásat v padesátých letech. První významná změna nastala roku 1753, kdy Mme Favartová na sebe vzala autentický vesnický šat jako hlavní postava Lásek Bastiena a Bastienky (Les Amours de Bastien et Bastienne). Roku 1761 si údajně poslala do Konstantinopolu pro autentický oděv do Tří sultánek (Les Trois Sultanes). Do Comédie-Francaise dorazil tento nový směr také v padesátých letech, a jeho protagonisty byli Mlle Claironová a Lekain. Voltaire vyzval malíře Josepha Verneta, aby do jeho Čínského sirotka (1755) navrhl takové kostýmy, které by byly založeny na čínském oděvu, ale nevyvolávaly by smích.
Výsledek byl spíše turecký než čínský. Přesto byla novinka příznivě přijata a Claironová a Lekain se pak snažili vhodně oblékat do každé role. Roku 1756 Lekain pobouřil publikum, když se v Semiramis objevil s nahými pažemi, rozcuchaný a s rukama zakrvácenýma. S tak přehnaným realismem Voltaire nesouhlasil, připadal mu "příliš anglický". Voltairův Tankred (1759) přinesl středověké kostýmy a poté se občas kostýmně znázorňovala i jiná období a místa. Vyvrcholení zvýšené péče o kostým je asi nejlépe čitelné u Beaumarchaise, který detailně popisuje oděv každé své postavy, i když jde o hry zasazené do současnosti. Žádná z těchto reforem neměla dalekosáhlé následky. Řada herců odmítla takové změny přijmout a jiní jich užívali nesoustavně.
V devadesátých letech nepřinesly reformy o moc víc, než že antické postavy přestaly nosit krinolínové spodničky a paruky s chocholy a že pro všecka historická období - kromě antiky a současnosti - byly přijaty kostýmy ze šestnáctého století.
Poněvadž až na řídké výjimky si herci vybírali kostýmy sami, nebraly nedůslednosti konce. Odchylky od historické přesnosti v kostýmování dobře ilustrují publikace Levachera de Charnoise Costumes et annales des grand théatres de Paris (1786-1789), v nichž po obrázcích kostýmovaných herců následují historicky přesné kresby týchž oděvů.
Semena změny byla přesto zasazena. Konflikt mezi náhledem starým, podle něhož se od umění očekávala idealizace, a novým, podle kterého mělo umění život kopírovat, začal. Klasicismus ještě převládal, ale jeho základy byly podkopány.
Kolem roku 1790 stála Francie na prahu radikální změny podstatnějšího druhu. Roku 1789 byla země v tak katastrofálním finančním stavu, že Ludvík XVI. musel svolat generální stavy (francouzské národní shromáždění); stalo se tak poprvé od roku

1614. Když se jedna skupina tohoto shromáždění dožadovala ústavy a základních sociálních reforem, pokusil se král generální stavy rozpustit. Tím vyvolal reakci, která vedla k pádu Bastily, jímž začala Francouzská revoluce. Konec konců šlo o konflikt božské moci panovníka a rovnosti mezi lidmi. V sázce byl třídní systém, který existoval od středověku. Novou doktrínu rovnosti a vlády jakožto společenské smlouvy energicky formulovala americká Deklarace nezávislosti roku 1776, ale její dopad musel být ve Francii, dosud ovládané absolutistickou monarchií, mnohem radikálnější. Skutečná revoluce nebyla však ani tak v násilných událostech devadesátých let, jako v představách o společenské organizaci a o lidských právech, které daly lidu novou vizi sebe sama a vlastní ceny; důsledky toho pociťujeme dodnes.

Pohled do divadelních dějin

Divadlo lze nahlížet jako autonomní umění, ale také jako jedno z několika příbuzných umění. Obeznámenost s malířstvím, hudbou a literaturou určitého období může objasnit mnohé o divadle onoho věku, zvláště o jeho stylových kvalitách a konvencích. A tak čím více toho víme o jiných uměních, tím více pronikneme i do umění divadelního. Je tomu tak i proto, že umění určité epochy bývá založeno na jistých teoretických a kulturních předpokladech.
Například Arnold Hauser ve svých Společenských dějinách umění a literatury tvrdí, že celé barokní umění má společné rysy vyrůstající z toho znejistěného pohledu na svět, jenž byl důsledkem Koperníkova objevu, že země (a tudíž ani člověk) není středem vesmíru. "Celé barokní umění je prostoupeno tímto otřesem. ... Zbrklé diagonály, náhlé zkratky, přepjaté efekty světla a stínu, všecko je výrazem obrovské, neuhasitelné touhy po nekonečnu."
A. Hyatt Mayor uvažuje o tom, že jevištní výtvarnictví nabízelo ideální příležitost barokní imaginaci, jejíž architektonické představy byly tak velkolepé, že se jich málo dalo realizovat v kameni. "Moudré hlavy té doby si musely uvědomovat, že nové vize prostoru a majestátu ... zůstávají neobyvatelnými snovými paláci... Bibienové, v návrzích tak absolutních, jako byl mandát autokratů, jimž sloužili, shrnuli velkou emocionální architekturu baroka." (The Bibiena Family, 27-28.) Opera jako divadelní druh je zvláště vhodným objektem studia jevištního výtvarnictví a divadelní architektury. Většina dochovaného obrazového svědectví o jevištní výpravě od renesance do devatenáctého století pochází z opery, takže studium jevištního výtvarnictví více zdůrazňuje hudební než nehudební produkce. Obzvlášť to platí o osmnáctém století, kdy v operní výpravě dominoval rod Bibienů. Roku 1785 napsal Stefano Arteaga o přínosu Ferdinanda Bibieny:

Uměním zařídit, aby malý prostor vypadal velký, lehkostí a rychlostí proměn scény mžiknutím oka ... a především nahlížením budov z úhlu dosáhlo umění iluze nejvyššího možného vrcholu ... změna vůči perspektivě, omezující pohled i představivost směřováním do centrálního úběžníku, jako by otevřela nové světy zaměstnávající imaginaci ... a mohla znázorňovat a povznášet skutečné věci tohoto světa ...

Citováno z A. Hyatta Mayora, The Bibiena Family, New York, H. Bittner and Co., 1945, 24.

Jako je v Itálii tradiční domov opery, tak je v ní domovem i commedia dell'arte. Na sklonku první poloviny osmnáctého století se však commedia začala opakovat a rozcházela se se sentimentálním vkusem doby. Carlo Goldoni ve svých Pamětech líčí svoje pokusy ji reformovat:

Maska musí vždycky velice škodit hereckému jednání... marně bude herec gestikulovat a obměňovat tón, nikdy nedokáže sdělit výrazem tváře ... různé vášně, jež zmítají jeho duší... [Z tohoto i z dalších důvodů) jsem pojal plán reformovat masky italské komedie a nahradit frašky komediemi ... uvolil jsem se uvést pár her pouze načrtnutých, aniž jsem přestal dávat své komedie charakterů. ... V prvních jsem nechal účinkovat masky, ve druhých jsem použil ušlechtilejšího a zajímavějšího humoru ... a časem a trpělivostí jsem dosáhl

smíření obojího, a zadostiučiněním mi konečně bylo, když jsem viděl, že se mohu řídit vlastním vkusem, jenž se za pár let stal v Itálii obecným a převládajícím.

Mémoires de M. Goldoni pour servir a l'histoire de sa vie et a celle de son théatre. Paris, AUBIER, 1992. S.349-350.

Ve Francii stejně jako jinde v Evropě se v osmnáctém století stal převládající náladou sentimentalismus. Jeho základy jsou ve víře v lidskou dobrotu, jak jasně demonstruje tato pasáž z Denise Diderota:

[Lidská přirozenost] je velmi dobrá ... vše v přírodě je dobré ... Nesmíme obviňovat lidskou přirozenost, ale bídné konvence, které pokazily člověka.

Pro Diderota nebyly dva žánry posvěcené klasicismem dost, takže navrhl dva "střední žánry", které by počet rozšířily na čtyři typy:

Veselá komedie, jejímž námětem je směšnost a nepravost, vážná komedie, která by ukázala lidské ctnosti a povinnosti, tragédie, jejímž námětem by byla naše soukromá neštěstí, a pak tragédie, jejímž námětem jsou veřejné katastrofy a neštěstí velkých lidí.

Kromě toho chtěl Diderot reformovat divadelní inscenaci, aby byla tak iluzivní, jak jen je možné. Byl první, kdo přišel s představou "čtvrté stěny" na jevišti:

Ať tedy píšete nebo hrajete, nemyslete na diváka. Představte si na kraji jeviště vysokou zeď, která vás odděluje od hlediště.
Hrajte, jako by se opona nezvedla.

Denis Diderot, Essai sur la poésie dramatique, 1758. Český překlad Jana Šírková, Diderot o divadle, Praha 1950, 149, 146 a
177.

V osmnáctém století dohnaly inscenační monopoly - které měla Comédie-Francaise na komedii a tragédii a Opera na představení hudebního dramatu - jiné producenty ke zvláštním kouskům, pokud jde o obcházení zákona. Zde je policejní zpráva o představení konaném na pařížském jarmarku roku 1711, v němž účinkující nesměli užívat dialogu:

...a zaznamenali jsme tam jeviště vyvýšené asi čtyři až pět stop, s lustry nad ním a s orchestrem pod řečeným jevištěm, ve kterém bylo sedm či osm hráčů na nástroje ...; že na řečené jeviště přišli herci a herečky odění jak po francouzsku, tak jako Harlekýn či Pierot nebo v jiných převlecích; že hráli němé scény a na různé náměty, s cedulemi, které drželi dva malí chlapci zavěšení ve vzduchu a pomocí lan a strojů spouštění a vytahovaní; že na řečených plakátech byly písně, které začaly zpívat některé osoby v publiku ihned, jakmile housle udaly tón; kteréžto písně, napsané po obou stranách každé cedule, sloužily nejčastěji jedna druhé jako odpovědi a některé z nich tak objasňovaly němé scény.

In: Émile Campardon, Les Spectacles de la foire, Paris 1877, I,
91. Slatkine Reprints, Geneve, 1970.

Ve Francii padesátých let začaly probíhat reformy herectví a kostýmu v zájmu větší přirozenosti. Zde je Marmontelův krátký komentář jednoho z prvních pokusů:

Šel jsem za ní [Mlle Claironovou] do její šatny a poprvé jsem ji spatřil oblečenou jako sultánku, bez krinoliny, s pažemi polonahými, v pravdivém orientálním kostýmu ... Tato událost překonala její i mé očekávání. To už nebyla herečka, to byla sama Roxana ... Úžas, iluze, okouzlení neznalo míry. ... [Publikum] nic podobného nezažilo. Po představení jsem ji navštívil znovu.... "Nevidíte, že mě (ten úspěch) zničí? U všech svých postav musím od nynějška dbát na kostým. Pravdivá deklamace vyžaduje pravdivé oblečení; všecku svou bohatou jevištní garderobu musím od této chvíle vyřadit ..."

Mémoires de Marmontel. Publiées par Maurice Tourneux. IIe tome, Livre 5. S.33-34. Paris, Librairie des Bibliophiles, MDCCCXCI.

11

Divadlo osmnáctého století v severní a východní Evropě

Kolem roku 1700, kdy už profesionální divadlo v Anglii, Francii, v Itálii a ve Španělsku pevně zakotvilo, v severní a východní Evropě bylo sotva v počátcích. Pomalý vývoj profesionálního divadla v severní Evropě lze z valné části vysvětlit tamní nestabilizovanou náboženskou a politickou situací, která se datuje od počátku šestnáctého století. Konflikt mezi protestanty a katolíky vedl k augšpurské dohodě z roku 1555, její výsledky však nikdy nebyly zcela uspokojivé, a tak roku 1618 opět vypukla otevřená válka, obvykle nazývaná třicetiletou, protože trvala až do roku 1648. Kolem roku 1635, kdy Francie, vedená kardinálem Richelieuem, aktivně pomáhala protestantské straně, aby omezila moc Rakouska, byl tento konflikt už více politický než náboženský. Když byl roku 1648 uzavřen vestfálský mír, obyvatelstvo i přírodní zdroje na německém území byly tak zdevastované, že obnova trvala téměř 150 let. Kromě toho byla celá oblast rozdělena do více než tří set nezávislých útvarů, z nichž některé byly velké, jiné však zabíraly jenom pár čtverečních kilometrů. Za takové politické, hospodářské a náboženské situace mohlo profesionální divadlo vznikat jen postupně. A v boji o přežití se profesionálním skupinám dostávalo jen malé podpory, protože jak dvorská, tak církevní politika chtěla od divadla v mateřském jazyce odrazovat, ne je podporovat.

Německá dvorská divadla

Rozhodující role, kterou hrála Francie v jednáních o ukončení třicetileté války, zvýšila její prestiž po celém Německu, kde se panovníci záhy pokoušeli vytvářet vlastní varianty francouzského dvora. Opera, balet a divadelní podívané všeho druhu se proto staly pravidelnou součástí dvorského života. Zámožnější panovníci si povolávali italské či francouzské výtvarníky, hudebníky i další výkonné umělce; méně bohatí se museli spolehnout na to, že domácí umělci okopírují zahraniční vzory.
Rakousko šlo příkladem, když císař povolal roku 1652 Ludovika Burnaciniho z Benátek, aby inscenoval dvorské zábavy. Ve Vídni bylo otevřeno nákladně vybavené dvorské divadlo roku 1668. K jeho potřebám byli povoláni nejslavnější skladatelé a libretisté z Itálie. Vídeň se tak stala zhruba v letech 1660-1740 nejvýznamnějším centrem evropské operní produkce. Právě ve Vídni vytvořili Bibienové v osmnáctém století některé svoje nejokázalejší dekorace.
Němečtí panovníci následovali rakouský příklad. V Mnichově bylo roku 1654 otevřeno dvorské divadlo, kde Francesco Santurini, jeden z předních italských výtvarníků, vypravil celou řadu skvostných podívaných. V Drážďanech byl operní dům postaven někdy v letech 1664-1667, další v Gotě kolem roku 1683. Koncem sedmnáctého století se opera s italskou scénou hrála v mnoha německých divadlech. V osmnáctém století se tato dvorská divadla předháněla, které získá služby některého ze členů scénografických rodů Quagliů, Maurů a Bibienů. Ačkoli panovníci občas přihlíželi činohře, jejich podpora většinou platila opeře, baletu a

zahraničním souborům.
Uvážíme-li, jak privilegované postavení měla opera u vládnoucí třídy, nepřekvapí nás, že si ji oblíbily i vzmáhající se střední vrstvy. Ještě před koncem sedmnáctého století si mohla některá lidnatá obchodní střediska postavit veřejné operní budovy.
Hamburk měl operní soubor v letech 1678-1738 a Lipsko v letech
1693-1720, i když oba hrály jen sporadicky. Opera zůstala hluboko do druhé poloviny osmnáctého století oblíbeným žánrem jak aristokracie, tak buržoazie, a činohra si jen zvolna získávala jejich podporu.

Jezuitské divadlo

V sedmnáctém století se v řadě německých škol, katolických i protestantských, hrálo divadlo, poněvadž drama a divadlo se pokládalo za vhodný prostředek nejen k osvojení nauky, ale také ke cvičení studentů v přednesu a vystupování. Mnoho her se uvádělo latinsky, ostatní v národním jazyce.
Školské drama vyvrcholilo v katolických školách provozovaných jezuity. Tovaryšstvo Ježíšovo, plod protireformace, bylo založeno roku 1534 (papežem bylo schváleno roku 1540) k boji proti kacířství a upevnění autority církve. Výchovu nahlíželo jako základní nástroj, jímž lze ovlivnit ty, kteří se s největší pravděpodobností stanou příštími vůdci církve a státu. Do roku
1600 zřídilo na dvě stě škol, univerzit a seminářů a do roku 1706
se jejich počet zvýšil na 769. V některých částech Evropy jezuité získali ve školství prakticky monopol. Zvláště úspěšní byli ve Francii, Rakousku a v jižním Německu.
S jezuity dosáhlo výchovné divadlo vrcholu, nepočítáme-li dobu nejnovější. První doložené jezuitské představení se konalo roku
1551, záhy však téměř každá jezuitská škola uváděla nejméně jednu inscenaci ročně, a často více. Ve hrách, které často psali profesoři rétoriky, vystupovali studenti; obecenstvo tvořili dvořané, městská honorace, církevní hodnostáři, rodiče aj.
Hry byly nejprve latinské a z piety se držely v přísných mezích, postupně však se do inscenací vetřelo něco mateřštiny a fraškovité komediálnosti i notná dávka spektakulárnosti, hudby a tance. Terentiovské jeviště, užívané v počátcích, ustoupilo v sedmnáctém století dobře vybavenému kukátkovému jevišti s perspektivní dekorací, strojovým parkem a zvláštními efekty.
Z jezuitských škol vzešla četná významná díla o divadelní praxi sedmnáctého a osmnáctého století, mezi nimi Pojednání o perspektivě Jeana Dubreuila (Perspective Pratique, 1649), Pozzova Obrazová a architektonická perspektiva (Prospectiva pictorum et architectorum, 1693-1700) a Langovo Pojednání o jevištním herectví (Disertatio de actione scenica, 1727).
Jezuitské divadlo dosáhlo vrcholu v sedmnáctém století.
V osmnáctém století jeho elán zjevně slábl; politickými intrikami a snahou získat ve školství monopol si řád nadělal mocné nepřátele, takže byl roku 1773 zrušen. I když byl později obnoven, nikdy už nenabyl někdejší síly.
V sedmnáctém a osmnáctém století pěstovali jezuité divadlo všude, kde zřídili školy. Jezuitské divadlo však bylo nejrozvinutější v Rakousku a jižním Německu, kde řád dával nejvýpravnější představení, jaká bylo možno v těchto oblastech shlédnout mimo dvůr. Prostřednictvím takových her, jako byl Cenodoxus (1602) Jakoba Bidermanna (1578-1639) a Androphilus (1647) Jakoba Masena (1606-1681), se toto divadlo snažilo kázat o marnosti světského snažení a jistotě boží odplaty. Ve vídeňské inscenaci Pietas Victrix (1659) Nikolause Avancina (von Avancini, 1612-1686), uvedené před Leopoldem I., dosáhlo patrně vrcholu. Tento panovník v ní byl oslaven tím, že byl spojen s námětem hry, totiž s vítězstvím křesťanského císaře Konstantina nad pohanským císařem Maxentiem. Součástí inscenace byly bitvy na souši i na moři, zjevení, andělé a pekelní duchové a konečně Konstantinovo nastolení, při němž se nahoře vznášel anděl na oblaku. Na portále byl nápadně umístěn habsburský erb, aby bylo jasné, že rakouské mocnářství spočívá na Konstantinově vítězství, vybojovaném za křesťanskou víru. Pietas Victrix byla inscenována za peníze z dvorské pokladny a navržena Giovannim Burnacinim, dvorským architektem a jedním z předních jevištních výtvarníků Evropy.
Jezuitské divadlo bylo sice rafinované, přesto však jezuité nepodporovali divadlo profesionální, které podle jejich mínění často svádělo věrné křesťany na scestí. Přispěli proto jen málo k jeho rozvoji. Tím, že zavedli vysokou inscenační úroveň a vyžadovali ušlechtilý mravní tón, publikum spíš odrazovali od představení

německých profesionálních společností, které ve využití hudby a podívané za jezuitským divadlem značně zaostávaly.

Raná veřejná divadla v Německu

Zatímco se jezuitské a dvorské divadlo ve druhé polovině sedmnáctého století rozvíjelo, o trupách profesionálních herců, které byly závislé především na podpoře prostých diváků, to tvrdit nelze. Ale nebylo tomu tak vždycky: před rokem 1650 mělo několik hereckých skupin patrony mezi panovníky, jako byli zejména vévoda Jindřich Julius z Brunšviku (1564-1613) a lankrabě Mořic Hessenský (1572-1632). Nejstarší z těchto trup byly původně anglické, takže lze říci, že základy německého profesionálního divadla položili angličtí herci, kteří začali hromadně kočovat po kontinentě kolem roku 1586. Nejdůležitější z těchto raných trup byly ty, které vedl Robert Browne (asi od roku 1590 do 1606), John Spencer (od 1605 do 1623) a John Green (od 1606 do 1628).
Často putovaly s doporučujícími listy od jednoho německého dvora k druhému. Některé se těšily výjimečné pověsti u vládnoucích vrstev, byly však značně postiženy třicetiletou válkou. Přesto bylo ještě ve druhé polovině sedmnáctého století označení nějaké společnosti jako "anglické" synonymem vysoké kvality.
Úděl těchto skupin však nebyl vždycky snadný. Anglicky mluvící herci, pokud právě nehráli u dvora, museli svoje hry (převzaté většinou z londýnských veřejných divadel) adaptovat, to jest zjednodušit zápletku, přidat trochu fraškovitého humoru, pantomimy, hudby, písní a tance, aby získali německy mluvící publikum. To si zvlášť oblíbilo jejich klauny - snad proto, že se příliš nespoléhali na jazyk; a tak angličtí herci vyvinuli takové typy komických bláznů, jako byl Johan Posset, Stockfisch a Pickelherring. Angličtí herci se snažili zvýšit svou přitažlivost tak, že kolem roku 1600 přidávali německé fráze, promluvy a celé scény a kolem roku 1625 začali ve svých trupách zaměstnávat i německé herce. V polovině sedmnáctého století existovalo už několik zcela německých společností. Poslední významnou anglickou skupinu vedl George Jolly, který hrál v Německu v padesátých letech sedmnáctého století, kdy byla v Anglii divadla zavřená.
Kolem roku 1660 angličtí herci prakticky z kontinentu vymizeli.
Od tohoto data němečtí panovníci jen zřídka patronovali německy mluvící soubory.
První německý soubor, hodný povšimnutí, provozoval Carl Andreas Paulsen v letech 1650-1687.
Významnější byla společnost, kterou vedl Johannes Velten (1640-1695), vzdělaný muž, jenž se snažil povznést úroveň německého divadla adaptacemi her Corneille, Moliera a dalších autorů pro svou společnost.
Za stávající situace mohl však dokázat jen málo. Trupy musely stále kočovat a vyhledávat nové diváky, protože neexistovala města tak velká, aby poskytovala stálé publikum. Kočující společnosti soupeřily zvláště zuřivě o právo vystupovat na výročních trzích větších měst, protože tam se shromažďovaly největší davy. Kdekoli pak hrály, musely odvádět až jednu čtvrtinu svého příjmu místním dobročinným organizacím. Poněvadž neexistovaly žádné stálé divadelní budovy, herci si stavěli pódia na městském rynku, v jezdeckých školách, hospodách, v šermírnách a míčovnách.
Program měnili denně a často jej museli doplňovat, aby přivábili malé potenciální publikum. Veltenova společnost měla obvykle na repertoáru osmdesát pět až devadesát her.
Koncem sedmnáctého století se program skládal z jedné dlouhé hry a z dohry; obě pak mohly zahrnovat doplňková povyražení jako písně, tance či akrobatické kousky. Hlavním pořadem večera byla "hauptakce", čili Haupt-und-Staatsaktion, která mohla být vážná nebo komická. Dohra, Nachspiel, byla obvykle fraškovitá. Autorství není u většiny těchto rozsáhlých her jasné. Mnohé z nich byly slátaniny vážných a komických scén, bombastu a násilí, zlotřilých intrik a šťastných úniků. Ať už byla hra jakkoli vážná, její nejvýraznější postavou byl vždycky klaun.
Kolem roku 1707 splynuli všichni dosavadní klauni v postavě Hanswursta, kterého obdařil základními rysy Joseph Anton Stranitzky (1676-1726). Hanswurst byl syntézou mnoha prvků:
Harlekýna, známého německému publiku z kočující komedie dell'arte, středověkého blázna a různých šaškovských postav zanesených sem anglickými herci. Stranitzkého Hanswurst byl bodrý sedlák a pivař s bavorským akcentem. Nosil špičatý zelený klobouk, červenou kazajku, dlouhé žluté kalhoty a bílé okruží. I když se některé Hanswurstovy atributy a kostým v různých částech Německa od sebe poněkud lišily, základní rysy této postavy, vytyčené Stranitzkým, zůstaly stejné.
Stranitzky pracoval především ve Vídni, kde vlastně vytvořil veřejné divadlo. Jeho hlavním stanem bylo divadlo u Kärtnertor, postavené městskou radou roku 1710. Stranitzky tu založil tak silnou tradici improvizace, že psané drama se v Rakousku prosadilo až v druhé polovině osmnáctého století.
Počátkem osmnáctého století se tedy na nízké úrovni divadla podílelo několik faktorů: repertoár zaměřený

na nevzdělané publikum, neškolení herci, jen o něco málo lepší než pouliční komedianti, a takové podmínky, které neumožňovaly hry zkoušet a pečlivě inscenovat. Není divu, že za takových okolností aristokracie a duchovenstvo divadlem pohrdali.

Reformy Gottscheda a Neuberové

První významný krok k reformě učinil ve dvacátých letech osmnáctého století Johann Christoph Gottsched (1700-1766), který se po studiu na univerzitě v Královci záhy stal vůdčím německým intelektuálem. Mezi jeho početnými zájmy byl na předním místě rozvoj němčiny jako prostředku literárního výrazu, protože latina stále ještě byla univerzitním jazykem (první přednáška v mateřštině se konala až roku 1687) a šlechta dávala přednost francouzštině. Gottsched především usiloval povznést mravní úroveň a umělecký vkus Němců, a to nejen vzdělanců a aristokracie, ale také prostých lidí. Divadlo ho přitahovalo, protože v něm viděl prostředek jak oslovit negramotné masy.
Gottsched nebyl první vzdělanec mezi německými dramatiky; už před ním působila celá řada autorů, kteří vzešli ze škol. Několik jejich her - například z těch, které napsali Andreas Gryphius (1616-1664) a Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683) - sehrály profesionální soubory. Avšak tito raní dramatikové neměli přímé vazby na profesionální herce, mnozí z nich by to byli dokonce pokládali za nemravné. Gottsched naopak aktivně vyhledával spojení s profesionálními společnostmi, když zavítaly do místa jeho bydliště, Lipska. Jeho první pokusy byly bezúspěšné až do roku 1727, kdy se setkal s Neuberovými.
Dcera právníka a vládního úředníka Karolina Neuberová (rozená Weissenbornová, 1697-1760) utekla z domova roku 1717 s Johannem Neuberem, za něhož se provdala roku 1718 poté, co se dala k herecké společnosti. Nějaký čas byli oba členy trupy, v jejímž čele stál Johann Caspar Haacke a Karl Ludwig Hoffman, roku 1727
však založili vlastní společnost. Získali rovněž titul "Dvorní herci polského krále a saského kurfiřta", který jim dal právo vystupovat o výročním trhu v Lipsku, tehdy intelektuálním středisku Německa a Gottschedově domovu.
Roku 1727 se Neuberovi dohodli s Gottschedem, že budou spolupracovat na reformě divadla. Tento vztah, který trval do roku 1739, je významný jako první případ spojení předního literáta s profesionálním německým souborem. Bohužel však bylo jednodušší vysoké ideály formulovat než jich dosáhnout. Nejprve bylo třeba vytvořit nový repertoár, poněvadž Gottsched si přál vyloučit z něho Haupt-und-Staatsaktionen, improvizace, burleskní dohry a hanswurstiády. Gottsched se svým okruhem začal dodávat nová díla, především překlady a úpravy francouzských klasicistických dramat, jejichž dramatická forma jim připadala ideální. Nejproslulejší z původních děl byl Gottschedův Umírající Kato (Der sterbende Cato, 1731), do roku 1756 vydaný desetkrát; byly přeloženy a inscenovány také hry od Destouchese, La Chausséa, Voltaira a jiných.
Neuberová si vzala za úkol zvýšit úroveň divadelní inscenace.
Prosazovala pečlivé zkoušky, zrušila improvizaci, každému herci určovala dodatečné povinnosti, jako malování kulis, výrobu letáků či šití kostýmů, a dohlížela na soukromý život členů souboru ve snaze překonat morální předsudky vůči hercům. Musela však zažít zklamání, protože nebylo možné v krátkém čase získat nového diváka místo toho, jehož nové drama odradilo. Aby přežila, musela dělat kompromisy, ke značné Gottschedově nelibosti. Roku 1735
byly její dohry z větší části hanswurstiády, a třebaže roku 1737
Hanswursta vyhnala z jeviště v krátké hře, kterou sama napsala, roku 1738 se už do četných inscenací vrátil pod jiným jménem a v jiném kostýmu. Divadelní soubor musel kromě toho stále ještě kočovat, protože dosud omezený okruh publika nestačil na celoroční divadelní provoz v Lipsku, a jinde se nadšení pro reformy dosud neprobudilo. Problémy Neuberové ilustruje osmiměsíční sezona v Hamburku, po Lipsku druhém kulturním centru, kde roku 1735 sehrála 203 představení celkem sedmdesáti pěti celovečerních her a devadesáti tří aktovek. Uvážíme-li, jak obtížné bylo udržovat tak velký repertoár, nepřekvapuje, že Neuberová nedosáhla vždycky ve svých představeních toho lesku, který optimisticky přislíbila.
I když Neuberová získala některé mocné přívržence, zejména panovníka Slesvicka-Holštýnska, neuspěla tak, jak si představovala, a po roce 1735 začala veřejně napadat publikum pro nedostatek vkusu. Znepřátelila si mnoho svých příznivců v Hamburku a Lipsku a roku 1739 se rozešla s Gottschedem. Od té doby její kariéra upadala. Roku 1740 byla pozvána do Sankt Petěrburku, ale šest měsíců po jejím příchodu zemřela carevna

Anna a divadlo Neuberové bylo zavřeno. Vrátila se do Lipska roku
1741, ale v jejím divadle se mezitím usadil jeden z jejích někdejších herců. Následovala ostrá potyčka, v jejímž průběhu Neuberová zesměšňovala Gottscheda a jeho ideje. I když její útok signalizoval konec Gottschedova vůdčího postavení, nepřinesl jí nic dobrého. Zůstala ještě pár let v Lipsku, pak pobývala ve Vídni i jinde a roku 1760 zemřela.
Gottsched a Neuberová sice ve všem neuspěli, ale ani neprohráli.
Ve čtyřicátých letech bylo pravidelné drama na repertoáru všech německých souborů; bylo zastoupeno zejména hrami ze šestisvazkového výboru her publikovaného Gottschedem v letech
1740-1745 pod titulem Německé jeviště (Deutsche Schaubühne).
Inscenační postupy Neuberové převzaly i další společnosti. A tak, ačkoli byli Gottsched a Neuberová často terčem posměchu ze strany pozdějších dramatiků a herců, oba umožnili jejich budoucí úspěchy.

Herecké společnosti v letech 1740-1770

V letech 1740-1770 řada hereckých společností upevnila a rozšířila principy Neuberové. Nejstarší z nich zformoval roku
1740 Johann Friedrich Schönemann (1704-1782), který byl členem společnosti Neuberové od roku 1730. Schönemann byl původně klaun a v souboru Neuberové hrál komické sluhy. Když si vytvořil vlastní soubor, převzal postupy i repertoár Neuberové. Vitalita a kultivovanost jeho mladých a poměrně vzdělaných herců si získala značnou podporu v severoněmeckých a východoněmeckých městech. Tři jeho herci - Sophie Schröderová, Konrad Ackermann a Konrad Ekhof - se proslavili. Sophii Schröderovou (1714-1793), vzdělanou ženu, která se musela sama živit, když opustila svého manžela, přemluvil k herecké dráze Konrad Ekhof. Třebaže neměla žádné herecké zkušenosti, okamžitě se stala přední herečkou Schönemannovy společnosti. Její kariéra je poté nerozlučně spjata s Konradem Ackermannem (1712-1771), za něhož se roku 1749 vdala.
Ackermann začal hrát divadlo, když mu bylo už skoro třicet, ale úspěchu dosáhl rychle, snad proto, že rodinné prostředí a dobré vzdělání mu umožnily na jevišti zaujmout svým proslulým majestátním projevem. Jestliže Schröderová a Ackermann uspěli okamžitě, pak to neplatí o Konradu Ekhofovi (1720-1778), který byl malý a nenápadný a musel tvrdě pracovat, aby se prosadil.
Schröderová s Ackermannem odešli od Schönemanna po jedné sezoně, Ekhof však s ním setrval dalších sedmnáct let. Kolem roku 1752
byl Ekhof jeho prvním hercem. Byl to také první významný teoretik německého jeviště a roku 1753 se pokusil ve Schwerinu založit školu pro výchovu herců. Byl sice schopen svůj plán (který vyložil ve čtyřiadvaceti článcích) uvést v život, ale brzy musel výuky zanechat pro nezájem a výsměch svých kolegů. Roku 1751 dostala Schönemannova společnost titul "Dvorní herci vévody ze Schwerinu" a poté dělila svůj čas mezi Schwerin a Hamburk. Tato poměrná stabilita však Schönemannovi dovolila, aby se oddával své vášni - obchodu s koňmi - a jeho společnost proto upadala. Roku 1757 Ekhof na protest rezignoval, společnost se rozpadala a Schönemann odešel. Ekhof se dal uprosit a vrátil se, ale vést soubor ho nezajímalo, požádal tedy Heinricha Kocha, aby se toho ujal. Nové třenice přivedly Ekhofa k tomu, že roku 1764
přešel do Ackermannova souboru.
Heinrich Koch (1703-1775) byl členem společnosti Neuberové od roku 1728 a zůstal u ní až do jejího odchodu z Lipska v roce
1730. Získal její někdejší koncesi a kočoval v této oblasti až do doby, kdy roku 1758 stanul v čele Schönemannovy společnosti.
V letech 1758-1763 Kochova společnost dokázala, co dosud žádná: hrát většinu roku v jediném městě, v Hamburku. Roku 1766, po sedmileté válce, se Koch vrátil do Lipska, kde postavil první stálé divadlo. (Třebaže Lipsko bylo tehdy kulturním centrem Německa, všecka jeho dosavadní veřejná divadla byla provizorní.) Koch hrál ve dvorském divadle ve Výmaru od roku 1768 do roku 1771
a v Berlíně od roku 1771 až do své smrti roku 1775. Byl to patrně první německý divadelní ředitel, který plně realizoval ideály Neuberové. Věnoval pečlivou pozornost jak inscenaci, tak vkusu publika, takže nakonec mohl kočování nechat a zřídit soubor na jednom místě.
Třetí významnou společnost vedl Konrad Ackermann. Se Sofií Schröderovou byl angažován v různých

společnostech a kočování ho přivedlo až do Ruska, než si roku 1753 vytvořil stabilnější organizaci. Roku 1755 postavil stálé divadlo v Královci (ve východním Prusku, které je nyní součástí Ruska), patrně první v Německu, koncipované tak, aby sloužilo výhradně činohernímu souboru. Naneštěstí však roku 1756 sedmiletá válka (mezi Pruskem a Rakouskem, z níž vzešlo Prusko jako vůdčí německý stát) donutila Ackermanna uprchnout na západ; hrál pak ve Švýcarsku i v Alsasku, než přišel roku 1764 do Hamburku. Téhož roku posílil soubor Ekhof. Zásluhou Ackermannových, Ekhofa, Sophie Henselové (1738-1789) a mladého Friedricha Schrödera byla tato divadelní společnost ve své době patrně nejlepší v Německu. Roku 1765
postavil Ackermann první stálé divadlo v Hamburku. Soupeření uvnitř souboru však bohužel vedlo ke konfliktům. To byl patrně důvod, proč Ackermann nakonec ze souboru odešel a své divadlo pronajal nově vytvořenému hamburskému Národnímu divadlu.
Hamburské Národní divadlo vzniklo na základě idejí, které razil Johann Friedrich Löwen (1729-1771), Schönemannův zeť a autor prvních dějin německého divadla (vyšly 1766). Löwen svaloval vinu za špatnou pověst divadla na nevzdělané ředitele a herce, na ziskovou motivaci, absenci státní podpory, nutnost kočování a nedostatek německých autorů. K nápravě situace navrhoval zřídit stálé, subvencované, neziskové divadlo, v jehož čele by stál placený ředitel. Přimlouval se za zřízení akademie pro výchovu herců, za penzijní systém a mzdy, které by přilákaly nejlepší herce, a za ceny udělované dramatikům. Löwen přemluvil dvanáct podnikatelů, aby jeho plán podpořili; sám chtěl být uměleckým ředitelem, správním ředitelem měl být Abel Seyler (1730-1801), podnikatel a přítel Sophie Henselové. Herci pocházeli až na několik výjimek z Ackermannovy společnosti. G. E. Lessing, který měl už tehdy pověst nejlepšího německého dramatika, byl získán, aby se stal stálým kritikem a poradcem společnosti a aby redigoval divadelní časopis, který by povzbuzoval zájem o repertoár a vychovával publikum. Vzhledem k tomuto poslání je dnes Lessing pokládán za prvního dramaturga (to jest za literárního a uměleckého poradce a za lektora her, který doporučuje repertoár a působí jako interní kritik); funkce, kterou dnes většina evropských souborů pokládá za důležitou.
Hamburské Národní divadlo bylo otevřeno s velkými nadějemi v dubnu 1767. Löwen však u souboru záhy ztratil autoritu a pouze Ekhof v něm dokázal udržet jakousi disciplinu. Divadlo muselo navzdory cíli, který si předsevzalo - že bude uvádět jen vysoce kvalitní hry -, zařazovat i různá zábavná čísla, aby si udrželo návštěvnost. Celý podnik skončil neslavně roku 1769. Jediné, co po něm zůstalo, byl Lessingův divadelní časopis Hamburská dramaturgie, pokládaný dnes za velké kritické dílo osmnáctého století. Ačkoli tedy hamburské Národní divadlo mnoho nedosáhlo, zůstává mezníkem jako první německý pokus zřídit divadlo na nekomerční bázi. Nebylo to sice skutečné "národní" divadlo, rozšířilo však představu, že Německo taková divadla potřebuje, a razilo cestu těm, která se objevila záhy na to.

Německé drama v letech 1740-1787

Ve čtyřicátých letech položili Gottsched a jeho kroužek základy nového repertoáru, neposkytli však žádné hry trvalé hodnoty, a zatímco jejich vliv doznával, objevila se nová skupina dramatických autorů. Nejdůležitější byli Johann Elias Schlegel (1719-1749), který napsal řadu komedií a tragédií, z nichž je patrně nejlepší Heřman (Hermann, 1743), tragédie založená na konfliktu germánských kmenů s Římany, a Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), zastánce plačtivé komedie a měšťanské tragédie.
Nejlepším dramatikem tohoto období byl však Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), první vskutku významný německý dramatik.
Lessing zahájil svou dráhu roku 1748 Mladým učencem (Der junge Gelehrte), jejž sehrála společnost Neuberové, ale prvního velkého ohlasu dosáhl roku 1755 měšťanskou tragédií Miss Sara Sampson, která uchvátila Německo a znamenala nesporný triumf sentimentálního dramatu. Cestu k Lessingově tragédii razilo nejen dílo Gellertovo, ale také překlady takových anglických her, jako byl Londýnský kupec George Lilla a Moorův Hráč. V Miss Sara Sampson čerpal Lessing z mýtu o Médeie, ale děj zasadil do současné Anglie. Posunul také ohnisko příběhu tím, že z oběti Médeina hněvu udělal ústřední postavu. Jeho hra líčí příběh naivní milující dívky Sáry, kterou mladý zpustlík přemluví, aby s ním utekla. Když se jeho dřívější milenka doví, že ji opustil, Sáru otráví a uprchne na kontinent. Hru Miss Sara Sampson uvedla poprvé Ackermannova společnost a záhy se stala nejoblíbenější a nejnapodobovanější hrou v celém Německu. Takové drama, jemuž dal Lessing další impuls svými překlady Diderotových děl, bylo poprvé v Německu s to

přivábit do divadla početné měšťanské publikum.
Lessing se postupně dobral přesvědčení, že nejvhodnějším vzorem pro německé autory je anglické drama, takže kolem roku 1760 se už zcela rozešel s názorem Gottschedovým, který zdůrazňoval modely francouzské. Poté se Lessing snažil Gottscheda a francouzské klasicisty zdiskreditovat a vyzdvihoval anglické drama jak ve svých hrách, tak v kritických statích, zvláště v Hamburské dramaturgii (1767-1769).
Druhá Lessingova inspirativní hra, Mína z Barnhelmu (Minna von Barnhelm, 1767), se často označuje za první německou národní komedii. Odehrává se bezprostředně po sedmileté válce, její hlavní postavy jsou z protivných stran a symbolizují problémy plynoucí z rozdělení Německa. Spojení milenců v závěru hry má tudíž větší než doslovný význam. Navzdory aktuálnímu tématu je to však jedna z nejživějších komedií osmnáctého století; přes svou sentimentálnost je díky Mínině vynalézavosti a humoru stále svěží. Podobně jako Miss Sara Sampson byla i Mína z Barnhelmu výjimečně oblíbená a byla často napodobována.
Třetí Lessingova významná hra, Emilia Galotti (1772), zasazuje klasický příběh Appia a Virginie do prostředí osmnáctého století.
Lessingovo zobrazení ctnostných občanů vydaných na milost a nemilost despotickému vládci maličkého státu vedlo mnohé k interpretaci díla jako útoku na šlechtickou morálku. Poslední Lessingovo významné dílo, Moudrý Nathan (Nathan der Weise, 1779), dramatickou báseň nezamýšlenou pro jeviště, pokládají mnozí za největší filozofické drama osmnáctého století. Lessing tu zobrazuje postavy zastupující judaismus, islám a křesťanství, aby ukázal, že jedinou plodnou doktrínou je univerzální láska. Moudrý Nathan má mnohem volnější kompozici než jiné Lessingovy hry, patrně proto, že autor nepočítal s uvedením. Je to také první velké německé dílo napsané blankversem (dosud se hry psaly buď alexandrinem nebo prózou). Po Goethových experimentech s veršovaným dramatem ve Výmaru blankvers v německé tragédii zdomácněl. Moudrý Nathan byl záhy inscenován a stal se jedním z nejčastěji uváděných německých děl.
Lessing svými dramaty a kritickými statěmi zavedl nové vzory, které vyvedly drama z úzké stezky vytyčené Gottschedem a dokázaly, že domácí autor si může získat široké publikum. Bylo by ovšem mylné předpokládat, že když Lessing roku 1781 zemřel, byl už německý repertoár k nepoznání. Většina her nadále napodobovala cizí díla. Ale diktát francouzského dramatu byl zlomen a jako vzor je nahradilo drama anglické.
Lessing zůstal navzdory svým reformám součástí hlavního proudu racionalismu osmnáctého století, jenž viděl vesmír jako ovládaný dobrotivým božstvem, člověka jako v podstatě dobrého a lidského ducha jako schopného s vynaložením rozumu vyřešit všecky závažné problémy. Jeho hry, třebaže skladebně volnější než francouzské drama tohoto období, reprezentují spíše "revidovaný klasicismus" než radikálně nový přístup. Jeho kritika však posloužila k podkopání klasicismu. Ještě před Lessingovou smrtí se proto objevila nová radikálnější skupina autorů.
Revolta dramatiků proti minulosti se soustředila v literárním hnutí Sturm und Drang (Bouře a vzdor). Hnutí, tradičně vymezované lety 1767-1787, vyvrcholilo v letech sedmdesátých. Mezi jeho přední díla patří Goethův Götz z Berlichingu (Götz von Berlichingen, 1773), Vychovatel (Der Hofmeister, 1774) a Vojáci (Die Soldaten, 1776) Jacoba M. R. Lenze (1751-1792), Vražedkyně dítěte (Die Kindermörderin, 1776) Heinricha Leopolda Wagnera (1747-1779), Julius z Tarentu (Julius von Tarent, 1776) Johanna Antona Leisewitze (1752-1806), Bouře a vzdor (Sturm und Drang,
1776) Friedricha Maximiliana Klingera (1752-1831) a Loupežníci (Die Räuber, 1781, prem. 1782), Spiknutí Fieska v Janově (Die Verschwörung des Fiesco zu Genua, 1782, prem. 1784) a Úklady a láska (Kabale und Liebe, 1784) Friedricha Schillera.
Hry Sturm und Drang jsou často popisovány jako zcela beztvaré vzpoury proti klasicismu, především proto, že za typické kusy tohoto hnutí platí Götz z Berlichingu, se svými čtyřiapadesáti scénami a zamotanou zápletkou, a Bouře a vzdor se svou exaltovanou citlivostí. Ve skutečnosti však je struktura většiny her pětiaktová a těch, které dbají jednoty času a místa, je zhruba tolik jako těch, které je porušují. Sturm und Drang bylo upřímné experimentální hnutí mladých mužů revoltujících proti racionalismu osmnáctého století. Poněvadž se neshodli na žádné filozofické alternativě, ukazují jejich hry širokou škálu možností jak v myšlení, tak ve výrazu. Loupežníci představují liberální, demokratický náhled, kdežto Vojáci zastávají potřebu třídních rozdílů; Julius z Tarentu je psán přísně klasicistní formou, zatímco Götz z Berlichingu používá volné epizodické struktury; naturalistický námět Vražedkyně dítěte ostře kontrastuje s lyrickým subjektivismem Bouře a vzdoru; a dikce se pohybuje od formálního verše v Juliovi z Tarentu přes staccatové expresionistické výbuchy v Bouři a vzdoru ke konverzační próze Vychovatele. Právě ta rozmanitost mátla publikum, jemuž se zdálo, že ti mladí autoři zpochybňují veškeré umělecké i společenské hodnoty. Náměty byly často šokující. Vojáci se přimlouvají za státem podporovaný systém prostituce jako ochranu počestných mladých žen před svedením ze strany vojáků a ve Vražedkyni dítěte se hned za scénou odehraje znásilnění a na jevišti je zabito dítě jehlicí vraženou do hlavičky. Dramata kladla nové požadavky

inscenační. Například Götz z Berlichingu se pohybuje z jednoho místa na druhé s rychlostí filmového scénáře a jiné hry vyžadují detailně provedené dekorace, jasně popsané v dlouhých poznámkách.
Málo her Sturm und Drang bylo uvedeno a ještě méně jich bylo příznivě přijato. Nejvýznamnější výjimky jsou Götz z Berlichingu a rané hry Schillerovy. Hry Sturm und Drang se však hojně četly a diskutovaly, a tak pomáhaly zbořit staré zábrany a razily cestu dalším spisovatelům, kteří mnohé nové ideje a techniky přizpůsobili obecnému vkusu. Pravděpodobně také připravily půdu pro hry Shakespearovy, které pak začaly pronikat na německé jeviště, poněvadž mnoha jejich kritikům připadaly příbuzné skladbou i nazíráním. Z těchto počátků vzešlo zralejší drama let
1785-1805.

Zřizování národních divadel v letech 1770-1800

Zatímco se drama v sedmdesátých letech dalo novou cestou, v divadle se upevňovalo to, čeho se do té doby dosáhlo. Několik periodik udržovalo vzájemnou známost mezi rozptýlenými soubory a pomáhalo vytvářet společné inscenační ideály. Také stoupl počet společností: v dobách Neuberové jich bylo zhruba šest, roku 1776
už asi čtrnáct. Co je však důležitější, vznikla divadla založená státem.
Gotha byla prvním místem, kde ze zbytků společnosti hamburského Národního divadla vzniklo státní divadlo. Po uzavření hamburského divadla roku 1769 vytvořil Abel Seyler nový soubor (jehož členy byli i Sophie Henselová a Ekhof), který nějaký čas kočoval a pak se v letech 1772-1774 usadil ve Výmaru. Když výmarské divadlo vyhořelo, přestěhoval se Seyler do Gothy. Tam byl roku 1775
vypracován a realizován plán státního divadla. Seyler sice odešel, ale Ekhof a lepší herci s ním zůstali. Dvorské divadlo v Gotě bylo plně dotováno a každý jeho člen byl státní zaměstnanec s nárokem na penzi. Ekhof, zodpovědný za inscenování her, byl v té době nejuznávanější německý herec.
Přivedl do Gothy řadu talentovaných mladých lidí, jimž se tu dostalo dobré herecké výchovy, takže se po Ekhofově smrti stali předními německými herci. Ekhofův vkus byl však velmi konzervativní, takže neudělal nic pro podporu nového dramatu.
Roku 1779, po Ekhofově smrti, divadlo zaniklo.
Ještě než tento podnik skončil, bylo založeno mnohem důležitější státní divadlo ve Vídni. I když Vídeň vždycky byla nejmocnějším německy mluvícím městem, v rozvoji veřejného divadla zaostávala za ostatními. Dvůr dával velké peníze na operu, ale téměř zcela opomíjel německé drama, pokládané za tak podřadné, že císařovna Marie Terezie (1717-1780) viděla poprvé německou hru, až když jí bylo přes padesát. Dramata hráli u dvora obvykle francouzští herci, jejichž působištěm byl Burgtheater, adaptovaný z míčovny roku
1741.
Pro široké publikum se hrálo od roku 1708 v Divadle u Korutanské brány (Kärntnertor). Ale tradice založená Stranitzkým a jeho nástupci, Gottfriedem Prehauserem (1699-1769) a Josefem Felixem Kurzem-Bernadonem (1717-1783), tu byla tak silná, že zhruba až do poloviny osmnáctého století se hrálo improvizované divadlo. Psané drama se začalo prosazovat po Kochově vystoupení ve Vídni roku
1748, ale vskutku se rozšířilo až v šedesátých letech, kdy Josef von Sonnenfels rozpoutal kampaň na jeho podporu. Tento vývoj vyvrcholil roku 1776, kdy císař Josef II. zřídil Císařské a národní divadlo (obecně však zvané Burgtheater podle budovy, ve které se hrálo). Jeho organizace a řád byly založeny na vzoru Comédie-Francaise. Ačkoli Burgtheater musel zpočátku čelit různým obtížím, díky velkorysé státní podpoře, která tu umožnila shromáždit kvalitní soubor, se postupně vypracoval do čela německy mluvících divadel. Kolem roku 1825 platil jeho soubor za nejlepší v této jazykové oblasti.
Třetí státní divadlo bylo založeno roku 1779 v Mannheimu, jehož panovník se stal následníkem bavorského kurfiřtství a přestěhoval svůj dvůr do Mnichova. Dvorské a národní divadlo v Mannheimu zřídil, aby odškodnil své tamní poddané. V souboru se pod vedením barona Heriberta von Dalberga (1749-1806) smísila Seylerova trupa s nedávno rozpuštěnou gothskou společností. Inscenace byly zprvu dílem Seylerovým, ale po roce 1781 se jich chopil Dalberg a divadlo se za jeho řízení vypracovalo na jedno z nejlepších v Německu, zvláště v letech 1784-1795.
Po roce 1780 se divadla zřizovala ve všech německy mluvících oblastech. Mezi nejlepší patřila divadla v Kolíně nad Rýnem, v Mohuči, Salcburku, Výmaru a v Pasově, ale divadlo založené roku
1786 v Berlíně se mělo stát nejvýznamnějším. V Prusku měla činohra - stejně jako v jiných státech - jen velmi malou podporu, i když Bedřich Veliký (vládl 1740-1786), velký obdivovatel francouzské kultury, angažoval pro svoje soukromé divadlo francouzskou trupu a dotoval nákladné operní inscenace. Avšak ani Schönemannovi, ani Kochovi se nedostalo při jejich berlínských vystoupeních u dvora žádného uznání. Nová éra začala až roku

1786, kdy Bedřich Vilém II. (vládl 1786-1797) zřídil státem subvencovaný soubor. Vedoucí pozice Pruska mezi německými státy vliv tohoto divadla po roce 1800 ještě zvýšila.
V letech 1775-1800 tedy došlo v Německu k dalekosáhlým změnám. Na rozdíl od období 1725-1740, kdy šlechta divadelní společnosti prakticky ignorovala, panovníci nyní mezi sebou soutěžili ve zřizování činoherních divadel, tak jako se dříve předháněli v podpoře opery. Divadlo bylo nyní považováno za kulturní instituci, která měla sloužit jako nástroj sjednocení Německa.
Země však byla i nadále rozdělena do četných států, a tak se naštěstí upevnilo decentralizované divadlo s výtečnými stálými soubory, rozptýlené po celém německém území.
V témže období bylo zřizování státních divadel provázeno výstavbou stálých divadelních budov i v jiných než sídelních městech. Před rokem 1800 byla už stálá divadla v Linci, Innsbrucku, Praze, Brně, Frankfurtu nad Mohanem, Augšpurku, Norimberku, Altoně, Vratislavi, Rize a dalších městech.
V devadesátých letech existovalo přes sedmdesát německých společností, z nichž více než polovina měla své stálé sídlo.
Kočování se omezovalo na menší společnosti.

Vývoj inscenace v osmnáctém století

Osmnácté století hledalo větší jistoty a tato tendence se odráží ve všech složkách divadla. Jakmile se rozšířilo publikum, mohly soubory omezit počet inscenací na repertoáru. A tato změna zase dovolila pečlivější přípravu. Přesto se ansámblového herectví dosáhlo až koncem století, kdy ředitelé už vyžadovali na všech zkouškách a představeních přísný řád a přesnost.
Pokud neexistovala žádná stálá divadla, nerozvinula se ani divadelní podívaná. Za starých časů se kočující soubory musely spolehnout na pár dekorací, které bylo možné přizpůsobit takřka každé hře. Před rokem 1725 platily za postačující tři sady dekorací: les pro všechny exteriérové scény, síň pro palácové scény a chýše pro domácké interiéry. Po roce 1750 byla standardní souprava trochu početnější: Prachtsaal (čili palais a volonté), ulice, ves, několik měšťanských pokojů, vězení a scéna zobrazující pár kopců a keřů.
Dokud nebyla postavena stálá divadla, bylo obtížné provádět proměny. Přibližně do poloviny sedmdesátých let proto mnohé společnosti věšely asi tak v polovině jeviště závěs, aby se mohla střídat hluboká scéna s mělkou, zatímco za závěsem se připravovaly proměny.
Sedmdesátá léta přinesla ve výpravě významné změny. Stálá divadla zavedla k proměně dekorací systém podvozků a rámů právě v době, kdy změna měřítek vyvolala poptávku po přiměřenější, proměnlivé a detailní scéně. Po úspěchu Míny z Barnhelmu (1767) a následné módě her z válečného prostředí došlo k prvním pokusům vytvořit autentické dekorace a kostýmy. Na takových inscenacích ředitelé často spolupracovali s místní vojenskou posádkou a půjčovali si vojáky jako statisty.
Zájem o historickou přesnost podnítil Götz z Berlichingu a série rytířských her (Ritterstücke), kterou vyvolal. Hamburská inscenace Götze z roku 1774 použila poprvé scény a kostýmů, které měly evokovat historické prostředí. Byly sice v detailech nepřesné, ale dost účinné, aby vytvořily zdání historické podívané, jež bylo pro hry v tradici Ritterstücke běžné.
V devadesátých letech psali autoři hry vyžadující funkční mosty, hradby a jiné složité kusy dekorací. Mezi kulisy se začaly vsazovat dveře a okna: první krok německého divadla ke krabicové scéně. Stejně jako jinde však tyto tendence k realismu a přesnosti detailu nebyly dovedeny do konce.
Kostýmy odpovídaly téže obecné tendenci. Od mužů se očekávalo, že budou mít na sobě vlastní černé kalhoty a divadlo že dodá kabát a vestu. Tento základní kostým, používaný v četných rolích, se měnil přidáním jednoduchých doplňků; král nosil žezlo a chocholatou pokrývku hlavy, klasický hrdina si šikmo přes hruď nařasil šerpu a na hlavu nasadil přilbu. Dámy nosily nejmódnější toaletu, jakou si mohly dovolit. Krajky se často vystřihovaly z papíru.
Jak stoupal vliv francouzského dramatu, přebíraly se kostýmní konvence pařížských souborů. Tragičtí hrdinové a hrdinky většinou vystupovali ve francouzském dvorském oděvu, antičtí hrdinové nosili habit a la romaine a postavy z Blízkého Východu měly pytlovité kalhoty a turbany. Herci se snažili vytvořit si vlastní garderobu a ředitelé rozšířit svůj fundus.
Občas se někdo pokusil zavést jistou míru historické přesnosti.
Tato snaha začíná u Gottscheda, který doporučoval římské tógy v antických hrách; když se s ním Neuberová rozkmotřila, pomstila se mu tím, že kostýmovala jeho Umírajícího Katona podle jeho předpisů, a publikum

se div nestrhalo smíchy. Roku 1776 vzbudil značný rozruch Koch, když otevřel své nové divadlo v Lipsku Schlegelovým Heřmanem v historickém kostýmu. Až v sedmdesátých letech se historické kostýmy staly běžné. F. L. Schröder ve své inscenaci Götze roku 1774 oblékl rytíře do brnění, mnichy a biskupy do přiměřených církevních oděvů a také dvořané, měšťané a cikáni byli údajně přesně oděni. Tento rys inscenace platil za významnou novinku a na dobovou kritiku zřejmě nejvíc zapůsobil.
Ritterstücke se nadále pokoušely o potřebnou míru historického kostýmování, ale všechny používaly oděvu z jediného období - ze šestnáctého století - ať už se děj odehrával kdykoli. Roku 1776 si v Gothě upravili římský oděv pro antickou hru a v osmdesátých letech jej Dalberg zavedl v Mannheimu. V sedmdesátých letech začali autoři měšťanského dramatu předepisovat pro své postavy kostýmy, dokonce často dlouze vypočítávali jejich barvy a probírali detaily. Kolem roku 1800 si ředitelé uvědomili potřebu individualizovaných kostýmů, ačkoli starší praxe patrně nadále převládala.
Změnily se i jiné divadelní návyky. Po většinu osmnáctého století se nesmělo hrát o sobotách, nedělích, ve svátek, v čas postní a adventní. Tato omezení postupně polevila, ale až kolem roku 1800 se smělo hrát denně a po celý rok. Tak jako v jiných zemích se začátek představení posouval dál do večera. Neuberovi začínali hrát už ve čtyři nebo v půl páté, v sedmdesátých letech se obvykle začínalo v pět a kolem roku 1800 v půl šesté.

F. L. Schröder

V čele patrně nejvlivnější společnosti let 1770-1800 stál Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816). Jako syn Sophie Schröderové vystupoval na divadle už jako tříletý. Za sedmileté války se oddělil od Ackermannových, dal se ke kočovným komediantům, kde se naučil tanci i akrobatickým kouskům a protloukal se pak sám. Později se opět připojil ke svým rodičům a přišel do styku s Ekhofem, u kterého poprvé pochopil, co může obnášet velké herectví. Když bylo roku 1767 založeno hamburské Národní divadlo, Schröder ze souboru odešel a hrál nějaký čas u Kurze-Bernadona, u něhož se naučil improvizačnímu herectví. Roku 1769 se Schröder vrátil do Ackermannovy hamburské společnosti a když jeho nevlastní otec roku 1771 zemřel, stal se jejím uměleckým vedoucím.
Odpovědnost za řízení divadla zřejmě Schrödera proměnila. Dříve bezstarostný komediant, který se dal jen těžko přemluvit, aby vůbec zkoušel, se nyní stal tvrdým perfekcionistou, vyžadujícím kázeň a dokonalost v každém detailu. Jeho společnost se proto stala patrně prvním německým vskutku integrovaným souborem. Nadto vytvářel kvalitní repertoár: nejenže uváděl díla Lessingova, ale byl také první ředitelem, který propagoval Shakespeara a spisovatele Sturm und Drang. Roku 1774 uvedl premiéru Götze z Berlichingu, dramatu, které většina ředitelů považovala za nehratelné. Počínaje Hamletem roku 1776 nastudoval do roku 1779 jedenáct Shakespearových her, i když v drasticky upravených verzích.
Schröder zastával povinnosti ředitele a kromě toho vytvářel kolem devětatřiceti nových rolí ročně. V letech 1771-1780 také přeložil, upravil a napsal dvacet osm her. Kolem roku 1780 byl už obecně uznáván jako největší německý herec.
Přes všechny tyto úspěchy zůstal Schröder pouhým zaměstnancem své matky, která si ponechala úplný finanční dohled nad společností.
Roku 1780 vyplácela synovi stále stejnou mzdu jako v roce 1771.
Z těchto a jiných důvodů Schröder ze svého místa roku 1780 odešel a dalších šest let hrál hlavní role v jiných předních divadlech, zejména ve Vídni v letech 1781-1785. V Hamburku zatím divadelní společnost rychle upadala. Když se k ní roku 1786 Schröder vrátil, převzal ji pevně pod kontrolu. Ačkoli byl nadále oslavován, jeho hlavní přínos se už uzavřel; podle všeho se nadále spokojoval opakováním někdejších úspěchů. Roku 1798, na vrcholu své kariéry, odešel do ústraní.
Schrödera mnozí pokládají za největšího herce, jakého kdy Německo mělo. Za svůj život sehrál přes sedm set rolí. Jeho největší historický význam je patrně v tom, že vytvořil "hamburskou školu" herectví a inscenace (jak se později nazývala), jež byla předchůdkyní romantického stylu; postavy, emoce i dekorace v ní byly jasně vymezeny a odlišeny.

Iffland a Kotzebue

V letech 1775-1780 dosáhlo německé drama zralosti. Divadlo přitahovalo publikum všech vrstev, do značné míry díky hrám Ifflandovým a Kotzebuovým, i když pravé pocty připadly Goethovi a Schillerovi.
August Wilhelm Iffland (1759-1814) začal jako herec v Gothě u Ekhofa a roku 1779 přijal angažmá v nově vytvořeném státním divadle v Mannheimu. Za Ifflanda se mannheimské divadlo stalo jedním z nejživějších center v celém Německu. Roku 1780 tu hrál Schröder, který uvedl do repertoáru Shakespeara, první tři Schillerovy hry byly provedeny právě zde - Schiller byl po nějaký čas domácím autorem - a Dalberg tu zavedl celu řadu nových postupů.
Iffland se rychle prosadil jako herec i jako dramatik. Od roku
1784, kdy Zločin ze ctižádosti (Verbrechen aus Ehrsucht) založil jeho spisovatelskou slávu, až do roku 1796, kdy soubor opustil, byl nejvlivnějším členem mannheimské společnosti. Sedmatřicet jeho her mělo v tomto divadle premiéru a Ifflandova ohromná pověst po celém Německu přispěla k povznesení divadla v očích veřejnosti. Čím oblíbenější byl Iffland jako autor, tím častěji dostával také nabídky k pohostinským vystoupením v hlavních rolích. Proto později hodně cestoval. V letech 1796-1814 stál v čele berlínského státního divadla, které povznesl na jeden z nejlepších souborů své doby.
Ifflanda jako herce považovali mnozí za rovna Schröderovi nebo za lepšího než on. Spoléhal především na výraznost svého těla a tváře, protože hlas měl slabý. Atraktivní byla především jeho schopnost zlidšťovat všecky role, takže jeho postavy působily jako přirozeně vznešené, ale zároveň jako obyčejní lidé. O jeho mannheimské herecké škole se často říká, že tvoří most mezi Schröderovým romanticko-idealistickým stylem a výmarským klasicismem.
Vlastní hry poskytly Ifflandovi nejlepší herecké příležitosti.
Oplývají idealizovanými portréty mužů a žen a jejich jímavé situace romantizují prostý život, jako je tomu v Lovcích (Die Jäger, 1785), založených na kontrastu ctnostných středostavovských občanů a despotických aristokratů. I když některými stránkami svých děl Iffland zjevně předjímal romantismus, sám byl nepřítelem tohoto hnutí a v Berlíně se snažil nepouštět romantické drama do svého repertoáru.
August Friedrich von Kotzebue (1761-1819) byl jako dramatický autor ještě populárnější než Iffland. Od roku 1787, kdy dosáhl prvního úspěchu s Misantropií a lítostí (Menschenhass und Reue), byl až do smrti nejpopulárnějším světovým dramatikem. V letech
1787-1867 tvořily čtvrtinu představení v Burgtheateru Kotzebuovy hry a v jiných divadlech byl tento poměr ještě vyšší. Šestatřicet jeho her bylo přeloženo do angličtiny a několik jich vydrželo na repertoáru po celé devatenácté století, protože nabízely role pro herecké hvězdy. V Kotzebuových více než dvou stech hrách jsou zastoupena měšťanská dramata, výpravné historické hry, veršované hry i frašky.
Kotzebuův úspěch lze snad vysvětlit jeho schopností přizpůsobit nové tendence vkusu veřejnosti. Zpracoval mnoho témat a užil četných prostředků, které zavedli dramatici Sturm und Drang, ale měl úspěch tam, kde oni propadli. Uměl vzrušit publikum, aniž je šokoval, a věděl, jak dalece se může odchýlit od přijatých konvencí, aniž zmate prostého diváka. Kombinoval senzační náměty, strhující podívanou a lidumilný sentiment tak úspěšně, že připravil půdu pro melodrama, které ovládlo jeviště devatenáctého století. Hlavně zásluhou Kotzebuových her bylo německé drama kolem roku 1800 považováno za nejživotnější a nejoblíbenější na světě.

Goethe, Schiller a výmarský klasicismus

Jestliže Iffland a Kotzebue povznesli německé drama na vrchol popularity u divadelního publika, Goethe a Schiller později platili za největší německé dramatiky. Svou společnou prací ve Výmaru také vytvořili výrazný inscenační styl, který pak ovládl německé divadlo po velkou část devatenáctého století.
Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) je obvykle pokládán ze největší postavu německé literatury vůbec. Byl "univerzální génius", jehož zájmy se dotýkaly téměř každé oblasti, z nichž mnohé významně obohatil. Literární dráhu nastoupil ve velmi raném věku, ale teprve díky dramatu Götz z Berlichingu (Götz von Berlichingen, 1773) a románu Utrpení mladého Werthera (Die Leiden des jungen Werthers, 1774) se proslavil mezi mladými spisovateli své doby a stal se středem školy Sturm and Drang. Goethův Werther byl pro celou Evropu symbolem tužeb nové generace.
Roku 1775 se Goethe na žádost mladého panovníka Karla Augusta usadil ve Výmaru a zasloužil se o to, že se z něho stalo jedno z kulturních center Německa. Přišel krátce poté, co odtud odjeli Seyler a Ekhof, a stanul v čele amatérské skupiny, která jediná skýtala městu divadelní zábavu. Když nadšení amatérů

ochablo, bylo vévodské divadlo, postavené roku 1780, pronajato roku 1784
profesionální společnosti vedené Josephem Bellomem. S malou subvencí a omezenou zásobou dekorací a kostýmů vydržela Bellomova společnost ve Výmaru do roku 1791.
Návštěva Itálie v letech 1786-1788 znamenala pro Goetha názorový obrat: nové ocenění antické minulosti ho přivedlo k odmítnutí období Sturm und Drang ve prospěch klasicistického stylu. Jeho Ifigénie v Tauridě (Iphigenie auf Tauris, 1787) je často pokládána za jedno z jeho největších děl. Na pozadí antického mýtu zobrazuje etický vývoj lidstva od úzkého zaměření na sebe k vědomí širších nároků.
Roku 1791 propustil Karel August Bellomovu společnost a zřídil státní divadlo po vzoru jiných. Protože však Výmar měl pouhých
6.000 obyvatel, nemohl si vévoda dovolit prvotřídní divadelní společnost. A poněvadž nesehnal vhodného ředitele, jmenoval do této funkce Goetha. Výmarské Dvorní divadlo bylo otevřeno roku
1791 s průměrným souborem pod uměleckým vedením herce Franze Fischera. Goethe se o divadlo málo zajímal, a teprve Ifflandova návštěva roku 1796 mu dala představu, kam se může soubor pod řádným vedením dopracovat. Tento zájem prohloubil i Schiller, který měl Goetha k tomu, aby se na práci souboru aktivně podílel.
Kariéra Friedricha Schillera (1759-1805) se vyvíjela zcela odlišně od Goethovy. Württemberský vévoda ho jako syna důstojníka donutil vstoupit do vojenské školy. Když mu pak po úspěchu první hry, Loupežníků (1781, prem. 1782), vévoda zakázal psát, uprchl Schiller do Mannheimu, kde byl ve státním divadle zaměstnán jako dramatik a napsal pro ně Spiknutí Fieska v Janově (1783, prem.
1784) a Úklady a lásku (1784); v obou hrál hlavní role Iffland.
V osmdesátých letech prošel Schiller podobně jako Goethe významnou změnou. Při práci na Donu Carlosovi (1787) začal přezkoumávat svůj hodnotový systém pod vlivem studia historie.
V letech 1787-1798 žádné hry nenapsal a plně se věnoval studiu dějin. Jeho Historie odpadnutí spojeného Nizozemí od španělské vlády (Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung, 1788) mu získala věhlas historika a roku
1788 byl jmenován profesorem dějin na univerzitě v Jeně, pouhých pět mil od Výmaru. Roku 1794 se Goethe se Schillerem velmi sblížili a odtud se datuje jejich silný vzájemný vliv. Roku 1799
se Schiller usadil ve Výmaru a důvěrně se seznámil s provozem divadla. V letech 1797-1805 napsal Schiller svoje zralá díla a společně s Goethem udělali z výmarského divadla jedno z nejslavnějších divadel v Německu.
Goethe a Schiller byli sice povahově téměř protichůdní, spojoval je však umělecký názor. Oba - Goethe pod dojmem své návštěvy Itálie a Schiller díky studiu dějin a filozofie - se snažili oponovat hlavním uměleckým tendencím své doby. Každý z nich sice napsal několik her v klasicistickém stylu, avšak to, co je na antickém dramatu přitahovalo, nebyly jeho formální rysy, nýbrž jeho duch. Formální konvence řecké tragédie jim sloužily pouze jako prostředky jak "distancovat" diváka od dramatických událostí, aby za všední realitou spatřil ideální model. Goethe a Schiller zastávali názor, že drama má spíš proměnit běžné zážitky než tvořit iluzi skutečného života. Proto užívali verše, konvenčních kompozičních schémat, jednoduché, ale harmonické výpravy a kostýmů a přesného rytmického přednesu, aby diváky odvedli od normálních vjemů do říše ideální pravdy. Z těchto názorů vzešel "výmarský klasicismus".
Schillerovy pozdní hry jsou velice složitá díla, v nichž se prolínají filozofické, historické a individuální konflikty. Pro většinu z nich si Schiller zvolil náměty představující dějinné zvraty. Valdštejnův tábor (Wallensteins Lager, 1798), Piccolominiové (Die Piccolomini, 1799) a Valdštejnova smrt (Wallensteins Tod, 1799) tvoří trilogii o třicetileté válce, koncipovanou šíře než kterákoli jiná dramata mezi Schillerem a Shakespearem. Marie Stuartovna (Maria Stuart, 1800), Panna orleánská (Die Jungfrau von Orléans, 1801) a Vilém Tell (Wilhelm Tell, 1804) pojednávají o rozhodujících událostech anglických, francouzských a švýcarských dějin.
Goethe věnoval v té době svoje síly transformaci druhořadé výmarské společnosti v opravdový soubor. Rozličný regionální původ herců a nedostatek vzdělání se projevoval v představeních, která se vyznačovala pestrou škálou výslovnosti i jevištního chování. Mnozí herci spoléhali na improvizaci, protože se museli učit příliš mnoho rolí. K nápravě této situace vypracoval Goethe soustavu pravidel (jež později dva členové Goethovy společnosti zaznamenali), která nám bez znalosti tehdejší situace v herectví mohou připadat primitivní. Pravidla se týkají řádné výslovnosti, způsobu jak překonat místní dialekty, kontroly tempa a tónu, principů pohybu a seskupení, držení těla, postojů a společenského chování. Společným cílem je dosáhnout půvabu, důstojnosti a lehkosti.
Počet zkoušek na jednu inscenaci se ve Výmaru výrazně nelišil od obvyklé praxe - zpravidla jich nebylo víc než šest až deset. Na rozdíl od jiných ředitelů však Goethe pracoval s jednotlivými herci (někdy dokonce několik měsíců) na interpretaci jejich rolí ještě před první společnou zkouškou. Ansámblová příprava začala

sérií čtených zkoušek, v jejichž průběhu Goethe korigoval čtení veršů a jejich interpretaci, a zvláštní pozornost věnoval přednesu a rytmické výstavbě. Rytmem a kadencí byl tak posedlý, že někdy udával rytmus jako dirigent. (Jiné soubory přizpůsobovaly verš a rytmus konverzačnímu tónu.) Zároveň se Goethe snažil, aby si herci schémata osvojili natolik, aby na jevišti působili přirozeně, a ne uměle. Zkoušek na jevišti bylo jen málo a nezačaly dřív, dokud se herci nenaučili role nazpaměť.
K usnadnění aranžmá rozdělil Goethe jeviště do čtvercových polí, stanovil pohyby herců podle nich a využíval svých znalostí malířství k tomu, aby dosáhl co nejuspokojivější výtvarné kompozice. Neúčastnil se sice všech jevištních zkoušek a nechával na jiných, aby jeho návrhy realizovali, ale chodil téměř na všecka představení a svoje reakce si nenechával pro sebe.
Goethe se nepokoušel vytvářet iluzi reality, ale snažil se dosáhnout harmonického a krásného obrazu, který by ve spojení s inteligentním a libozvučným přednesem textu diváka naladil na ideální krásu. Vyžadoval přesné plnění svých pokynů, a tak dosáhl nejvyrovnanějšího ansámblu své doby. Pro jeho pracovní postupy je třeba jej považovat za jednoho z prvních režisérů v moderním smyslu slova. Mínění kritiky o divadelní účinnosti Goethových inscenací se však v jeho době diametrálně lišilo. Četní obdivovatelé vychvalovali jeho výsledky do nebes; pro jiné zase byli jeho herci tak uniformní, že by si byli mohli role prohodit, aniž by to bylo na závadu.
Přestavěné výmarské divadlo, otevřené roku 1798 premiérou Schillerova Valdštejnova tábora, bylo malé a pro Schillerova velkolepá dramata minimálně zařízené. Portálové zrcadlo bylo asi
8 metrů široké a jeviště mělo jen něco přes 9 metrů hloubky.
Hlediště pojalo 500 diváků; v přízemí byly lavice, v prvním pořadí řada lóží (s královskou lóží proti jevišti) a v druhém pořadí nedělená galérie.
Sláva dvojice Goethe - Schiller přilákala mnoho návštěvníků a záhy se "výmarský klasicismus" proslavil po celém Německu.
Repertoár se však - navzdory Goethovým ideálním představám - neomezoval na hry toho typu, který spolu se Schillerem obdivoval.
Dvorská subvence kryla jen třetinu výdajů, a proto musel Goethe sestavovat repertoár tak, aby si zajistil podporu veřejnosti. A tak ze tří představení týdně bylo jedno hudební, resp. operní, druhé z oblasti populárního dramatu (zvláště Kotzebuova a Ifflandova) a teprve třetí patřilo hrám, které Goethe obdivoval. Herci si stěžovali, a patrně právem, že Goethe věnuje dvě třetiny času na přípravu hrám posledního typu. Často také experimentoval s neobvyklými inscenačními prostředky či dramaty. Použil polomasek v Terentiových Bratrech, oživil několik textů commedie dell'arte a uváděl takové hry Shakespearovy, Calderónovy a jiných, jaké se v běžném repertoáru té doby nevyskytovaly.
Svým neobvyklým repertoárem se Goethe snažil rozšířit obzor svých herců i diváků. S publikem zacházel stejně autokraticky jako s herci a často je v divadle napomínal, jestliže reagovalo způsobem, který považoval za nevhodný.
Po Schillerově smrti roku 1805 Goethův zájem o divadlo slábl.
Kontrolu nad výmarskou společností nakonec postoupil herečce Carolině Jagemannové (1777-1848), vévodově milence, a roku 1817
ze svého místa odstoupil. V té době byla velká poptávka po jeho hercích, kteří se jako členové jiných souborů postarali o popularizaci výmarského přístupu. Německé jeviště ovládala na jedné straně hamburská, na druhé výmarská škola. Z tohoto zápasu obvykle vyšel výmarský styl vítězně a převládal až do sklonku devatenáctého století.
Z Goethových pozdních dramatických děl je nejvýznamnější Faust, jehož první díl byl publikován roku 1808 a druhý roku 1831. Tato dramatická báseň, nezamýšlená pro jeviště, zobrazuje lidskou touhu po naplnění, a naznačuje, že lidé dojdou spasení právě jeho hledáním. Její epizodická struktura a filozofické hledisko mají ve všech důležitých ohledech blízko k dílům romantických dramatiků. A tak, ačkoli u Goetha vrcholí německý klasicismus, výrazně přispěl také k romantismu, který se prosadil po roce
1798.

Divadlo a drama v jiných zemích severní Evropy

Kolem roku 1800 zaujalo Německo vedoucí postavení v evropském divadle, zatímco ostatní země severní Evropy v něm nadále hrály podřadnou roli. Divadlo v Nizozemí se však mohlo pyšnit nepřetržitou historií od

středověku, z doby rozkvětu výpravného náboženského dramatu i řečnických komor.
V sedmnáctém století se obzvlášť rozvíjely vlámské a holandské oblasti Nizozemí. Roku 1581 vyhlásily nezávislost na Španělsku, avšak toto jejich nové postavení bylo uznáno až smlouvou z roku 1648. Ve druhé polovině sedmnáctého století se Nizozemí stalo největší světovou námořní silou a Amsterodam významným obchodním městem, centrem impéria rozpínajícího se od Nového světa po Dálný východ.
Řečnické komory už počátkem sedmnáctého století zanikaly, takže roku 1617 se poslední dvě zbývající společnosti v Amsterodamu sjednotily pod módnějším názvem Akademie. Roku 1618 poskytlo město Amsterodam Akademii budovu, která byla záhy pokřtěna jako Schouwburg (divadlo). Tuto budovu nahradila roku 1638 budova nová; navrhl ji Jacob van Campen (1595-1659), který studoval v Itálii. Jeviště tohoto nového Schouwburgu bylo kompromisem mezi jevištěm řečnických komor a italských divadel: bylo zvýšené 2
metry nad podlahu hlediště a nemělo portál ani oponu. Po stranách a podél zadní stěny byly pilastry v takových rozestupech, aby se v mezerách mezi nimi daly postavit kulisy, z nichž každá mohla představovat jinou lokalitu, anebo - méně často - část jednoho místa. Zadních pilastrů se někdy používalo tak, aby vytvořily volnou kolonádu. Jevištní obraz tudíž vykazoval varianty od simultánní scény (podobné té, které se používalo v Burgundském paláci počátkem třicátých let sedmnáctého století) k modifikované perspektivní scéně na italský způsob. Některé listové kulisy byly oboustranné, aby proměny byly rychlé. Když bylo třeba, mohlo se použít střední části zadní fasády jako vnitřního jeviště. Hlavní jeviště se dělilo do dvou částí pomocí opony zavěšené v polovině hloubky jeviště; tato opona mohla být zatažená, aby se za ní provedly rychlé proměny, nebo rozhrnutá na znamení změny místa děje. Někdy se na jeviště instalovaly mansionové stavby. Bylo tu rovněž stálé horní jeviště v podobě balkonu vzadu a zčásti po stranách. Stejně jako théatre supérieur v pařížském Théatre du Marais mohlo být horní jeviště součástí jednotné dekorace nebo mohlo představovat jednu či více zvláštních lokalit. Oválné hlediště se skládalo z parteru k stání, širokého 14 metrů a hlubokého 7 metrů. Parter byl obklopen dvěma pořadími zvýšených lóží, nad nimiž byla otevřená galerie.
V tomto období byl nejvýznamnějším holandským dramatikem Joost van den Vondel (1587-1679), autor dvaatřiceti her, z nichž mnohé napodobovaly Plauta a Terentia. Jiné byly napsané na biblické či historické náměty, jako například Lucifer, Jefta (Jephta of Offerbelofte) a Marie Stuartovna (Maria Stuart). Jeho nejznámější hrou je Gysbrecht van Aemstel, oslava města Amsterodamu, která se až do roku 1969 hrála každoročně na Nový rok.
Roku 1664 bylo staré divadlo zbořeno a na jeho místě byl postaven Nieuwe Schouwburg, zcela italianizující stavba. V osmnáctém století ztratilo Nizozemí postavení světové mocnosti, zůstalo však vzkvétající zemí, takže prosperovalo i jeho divadlo, i když poté většinou jenom přejímalo hlavní tendence pocházející z jiných částí Evropy.
Dále na sever se profesionální divadlo vyvíjelo ještě pomaleji.
Norsko a Dánsko (sjednocené v jednom státě až do roku 1814) byly až do osmnáctého století závislé na francouzských, anglických a německých divadelních společnostech. Od konce sedmnáctého století si dvůr vydržoval francouzskou trupu, široká veřejnost se však musela spokojit s tím typem kočovných společností, jaký byl tenkrát běžný v Německu.
Obrat nastal roku 1720, kdy Frederik IV. propustil svou hereckou společnost. Její vedoucí René Magnon de Montaigu byl v Dánsku už od roku 1686 a nechtělo se mu odejít. Spojil se proto s Etiennem Capionem, jiným Francouzem a někdejším hercem, a společně s ním požádal krále o svolení založit veřejné divadlo. Když dostali příznivou odpověď, postavili malé divadlo (o kapacitě 400
diváků), které otevřeli roku 1722. Jejich podnik skončil roku
1727 bankrotem. Montaigu pak dostal povolení užívat dvorského divadla i malou dotaci. Roku 1730 byla však veškerá divadelní činnost pod tlakem puritánských sil potlačena.
Přes tyto obtíže se původní drama datuje lety, kdy se Ludwig Holberg (1685-1754) stal prvním dramatikem, který psal hry v dánštině. Byl nejen vzdělaný, ale navíc procestoval celou Evropu a viděl nejlepší divadelní společnosti v Anglii, Francii a Itálii. Roku 1718 byl jmenován profesorem na kodaňské univerzitě.
Krátce nato začal svou literární dráhu Pederem Paarsem, literární satirou, jež je obvykle pokládána za počátek dánské literatury.
Psát dánsky byl revoluční počin, protože zavedeným jazykem vědců byla stále ještě latina a jazykem dvora francouzština.
Holberg byl jediný spisovatel, který psal úspěšně v rodném jazyce, proto je zcela přirozené, že ho Montaigu a Capion požádali, aby jejich nově vytvořenou společnost zásobil dramaty vhodnými pro dánské publikum. V letech 1722-1727 napsal Holberg dvacet šest her. Z nich jsou patrně nejznámější Jeppe z vršku (Jeppe paa Bjerget, 1722) a Erasmus Montanus (tiskem 1731). Četné Holbergovy hry se podobají robustním

středověkým fraškám, třebaže k nim vždycky připojoval mravní naučení. Například Jeppe z vršku vypráví příběh sedláka pod pantoflem, kterého v opilosti unesou na zámek, přesvědčí ho, že je velkým pánem, a v dalším záchvatu opilosti ho zase vrátí zpět na jeho místo. Příběh končí naučením, že třídní přehrady musí být zachovány, poněvadž - jak dokládá Jeppe - nižší vrstvy by se staly tyranskými, kdyby se dostaly k moci. Ne všechny Holbergovy komedie mají tak středověký ráz, poněvadž Holberg si bez zábran půjčoval z Plauta, Moliera i z commedie dell'arte, i když svoje výpůjčky vždycky předělal natolik, aby vypadaly jako domácí produkty. Holbergova díla se stala páteří dánského repertoáru, byla však také velice oblíbená po celé severní Evropě.
Když roku 1746 nastoupil na trůn Frederik V., zrušil zákaz divadelních představení a roku 1748 bylo otevřeno nové divadlo.
Holberg pak napsal sedm dalších her, které však už nebyly tak životné jako jeho starší tvorba. Osudy tohoto nového divadla byly stejně nejisté jako osudy divadla starého až do roku 1772, kdy bylo založeno Královské dánské divadlo, které je dosud dánským divadlem národním.
Většinu repertoáru konce osmnáctého století tvořily hry zahraničních autorů, poněvadž Holberg měl jen málo nástupců.
Johan Herman Wessel (1742-1785) byl plodný překladatel a napsal také četné parodie cizích děl. Johannes Ewald (1743-1781), první významný spisovatel vážných dramat a jeden z největších lyrických básníků Dánska, napsal Rolfa Krage (1770), první významnou dánskou tragédii, a Rybáře (Fiskerne, 1780), první dánské drama pojednávající se sympatiemi o prostých lidech. Ewald rovněž obrátil pozornost k bohatému dědictví severoevropského folklóru a legend a položil základy nadcházejícího romantického hnutí.
Ve Švédsku se zhruba v polovině šestnáctého století psaly školské hry v domácím jazyce, neměly však významnější pokračování, snad proto, že Švédsko se zapletlo do řady konfliktů, včetně třicetileté války. Roku 1667 bylo otevřeno první stálé divadlo ve Stockholmu a roku 1737 bylo založeno první divadlo pod královskou patronací, které hrálo směsici francouzských a švédských her i produkcí commedie dell'arte, než se roku 1773 proměnilo v národní divadlo.
V osmnáctém století dostalo švédské divadlo silný impuls za vlády Gustava III. (1771-1792), který zřídil švédskou akademii, psal dramata, podporoval domácí spisovatele i výkonné umělce a vůbec se snažil přetvořit domácí umění po francouzském vzoru. Výsledky však bohužel byly většinou pouhé imitace cizích předloh. Vláda Gustava III. se dnes přes svoje četné zásluhy připomíná v divadelní historii hlavně divadlem v Drottningholmu, královském sídle poblíž Stockholmu. Toto divadlo, postavené v letech 1764-1766, se hojně používalo v poslední třetině osmnáctého století, ale po smrti krále Gustava roku 1792 bylo zavřeno.
Zůstalo netknuté a prakticky zapomenuté až do roku 1921, kdy bylo znovu objeveno. Dochovalo se tak v nedotčené podobě jeviště i s mašinérií, třicet jevištních výprav i hlediště. Jako jedno z mála dosud existujících autentických divadel osmnáctého století se stalo jedním z nejvýznamnějších divadelních muzeí světa. Nyní se ho často používá k inscenaci děl z osmnáctého století. Dochovalo se i divadlo v královské rezidenci v Gripsholmu, to je však menší a pro svou dobu méně charakteristické.

Ruské divadlo do roku 1800

V osmnáctém století se rozvíjelo divadlo a drama i v Rusku. Také zde se - stejně jako v jiných částech Evropy - od nejstarších dob vyskytovalo lidové a rituální drama a potulné baviče lze sledovat už od desátého století. Pokud tu však existovalo v širší míře liturgické drama, zanechalo po sobě jen málo stop. V sedmnáctém století bylo zavedeno drama do jezuitských škol na Ukrajině a až do osmnáctého století studenti těchto škol zajížděli s divadelními inscenacemi až na Sibiř.
První jednoznačný záznam o divadle v Moskvě je z roku 1672, z doby vlády cara Alexeje (1645-1676), který přemluvil Johanna Gottfrieda Gregoryho, luteránského kněze a učitele v místní německé kolonii, aby uváděl hry v divadle, které Alexej postavil v jedné ze svých rezidencí. Po Alexejově smrti roku 1676 se tohoto divadla přestalo používat.
Divadlo se pak nehrálo až do doby, kdy se Petr Veliký (vládl 1682-1725) rozhodl, že je použije ve své kampani, kterou chtěl přiblížit Rusko Západu. Roku 1702 povolal z Gdaňska společnost Johanna Kunsta a uvedl ji do divadla na Rudém náměstí. Avšak Petr, příliš zaměstnaný válkami a výstavbou nového hlavního města, Sankt Petěrburku, se divadlu nevěnoval, a tomu se proto v Rusku nedařilo.
V letech 1720-1750 se divadelní činnost omezovala prakticky na dvůr. Ke korunovaci carevny Anny (vládla

1730-1740) poslal polský král soubor commedie dell'arte. Jeho úspěch vyvolal poptávku po jiných západních formách, a proto byl roku 1735 z Neapole povolán operní skladatel Francesco Araia a roku 1738 Jean-Baptiste Landet, francouzský taneční mistr a zakladatel ruského baletu.
Roku 1740 byla do Sankt Petěrburku pozvána společnost Neuberových, ale její pobyt zkrátila smrt carevny Anny.
Za carevny Alžběty (vládla 1741-1762) soupeřili spolu o nadvládu ve dvorském divadle Italové a Francouzi. Nakonec byla angažována francouzská společnost, aby hrála divadlo dvakrát týdně, zatímco Italové uváděli dále výpravné operní inscenace. V polovině osmnáctého století byl ruský dvůr obeznámen s nejnovějšími západními směry v opeře, tanci i činoherním divadle. Dosud však neexistovalo ani veřejné divadlo, ani původní ruský repertoár.
Kolem roku 1750 započala několika událostmi nová éra ruského divadla. Nejprve začal talentovaný ruský dramatik Alexandr Petrovič Sumarokov (1717-1777) psát hry na ruské náměty, i když francouzskou klasicistickou formou. Jeho tragédie a satirické komedie znamenají počátek ruské klasicistické školy. Úspěch kadetů Šlechtické akademie se Sumarokovovou první hrou Chorev (1747) je vedl k uvádění jeho dalších her.
V téže době - tj. kolem roku 1750 - počíná řada dalších významných událostí: tehdy se Fjodor Grigorjevič Volkov (1729-1763), kupecký synek, který viděl hrát zahraniční soubory v Sankt Petěrburku, rozhodl dělat divadlo v rodné Jaroslavli.
Soubor sestavil ze své rodiny a přátel a divadlo upravil ze stodoly. Jeho divadlo vvyvolalo tak velké nadšení, že je přestěhoval do vhodnějších prostor. Roku 1752 dostal Volkovův soubor pozvání vystupovat před carevnou, které se jeho práce natolik zalíbila, že některé herce poslala do Šlechtické akademie za dalším vzděláním a dovolila jim pořádat veřejná představení.
Volkov je proto obvykle pokládán za zakladatele ruského profesionálního divadla.
Další důležitý krok učinila carevna roku 1756, když zřídila státní divadlo pro ruské hry. Soubor, především z řad Volkovových herců, byl přímo podřízen Sumarokovovi, i když poslední slovo měl dvorský úředník. Ruský soubor byl však ceněn poměrně nízko, jak naznačuje jeho dotace ve výši 5.000 rublů, zatímco francouzští herci dostávali 20.000 a italská opera 30.000 rublů. Ruské hry, k nimž se dvůr stavěl blahosklonně, navštěvovaly především střední vrstvy.
Za Kateřiny II. (vládla 1762-1796) se divadlo rozšířilo do mnoha oblastí Ruska. Přibylo dramatiků, i když jen málo z nich získalo trvalý věhlas. Vedoucí postavení přešlo ze Sumarokova na jeho zetě Jakova Borisoviče Kňažnina (1742-1791), který od roku 1769
napsal osm tragédií a několik komedií v klasicistickém slohu.
Nejlepší z ruských dramatiků osmnáctého století však byl Denis Ivanovič Fonvizin (1745-1792), který začal psát roku 1761 a prvního významného úspěchu dosáhl s Brigadýrem (Brigadir,
1766-1769, uveden 1770), satirou na zbohatlíky a na ruskou tendenci vychvalovat všecko západní a znevažovat všechno ruské.
Jeho trvalou pověst založil Výrostek (Nedorosl', 1781), satirický portrét nekulturní, nevzdělané venkovské šlechty.
Většina her na repertoáru však byly překlady. Od sedmdesátých let, kdy byla uváděna díla Diderotova, Destouchesova, Mercierova, Lillova, Lessingova a Beaumarchaisova, byly nejrozšířenější žánry měšťanské drama a sentimentální komedie. Početnou obec příznivců měly i hudební hry na způsob ballad opera či opéra comique.
Nejoblíbenější z těchto kusů byl Mlynář čaroděj, taškář a dohazovač (Mel'nik koldun, obmanščik i svat, 1779) Alexandra Onisimoviče Ablesimova (1742-1783); udržel se na jevišti ještě po celé devatenácté století.
Za Kateřiny držel stát divadlo pevně pod kontrolou. Všechny hry podléhaly přísné cenzuře a dvorská a státem subvencovaná divadla působila za podmínek a pravidel stanovených korunou. Opera byla sice nadále oblíbeným žánrem aristokracie, ale činoherní soubory postupně nabývaly na existenční jistotě. Roku 1776 byl zaveden penzijní systém a po roce 1789 směly divadelní soubory pořádat ročně čtyři benefiční představení, jejichž výtěžek se rozdělil mezi všecky herce. Roku 1779 byla založena herecká škola a v devadesátých letech bylo v Sankt Petěrburku otevřeno druhé státní divadlo. V souborech byly zavedeny herecké "obory" podobné francouzským. Státní dokument z roku 1766 je klasifikuje takto: první, druhý a třetí komický a tragický milenec, šlechetný otec, komický otec, první a druhý sluha, moralista, zřízenec, důvěrník, první a druhá komická a tragická milenka, první a druhá komorná, stará žena a důvěrnice.
Nejslavnějším hercem po Volkovově smrti roku 1763 byl Ivan Afanasjevič Dmitrevskij (1734-1821), který začínal ve Volkovově jaroslavské trupě. Roku 1765 a 1767 pobýval v zahraničí a údajně tam studoval herectví Claironové, Lekainovo a Garrickovo. Po roce
1787 hrál už jen zřídka, ale měl značný vliv jako učitel. Roku
1791 byl jmenován dohližitelem všech inscenací státních činoherních divadel. Byl to pečlivý a ukázněný

herec, který měl každý efekt promyšlený, a obzvláště vynikal v klasickém repertoáru. Naproti tomu Jakov Jemeljanovič Šušerin (1753-1813) se proslavil v sentimentálních rolích. V letech 1787-1810 byl nejoblíbenějším hercem v celém Sankt Petěrburku.
Koncem osmnáctého století vystupovaly ve větších ruských městech kočovné společnosti. Vznikla rovněž četná soukromá divadla; některá pořádala veřejná představení, jiná si vydržovali šlechtici pro soukromou zábavu. Divadla, která hrála pro veřejnost, byla jen málokdy úspěšná. Například v Moskvě bylo veřejné divadlo otevřeno jen občas. Jeden takový podnik vydržel pouze v letech 1759-1761, a když ztroskotal, nebyl v Moskvě žádný profesionální soubor. Až roku 1776 zahájila činnost společnost M. Maddoxe (naturalizovaného pod jménem Michail Georgijevič Medoks), která se protloukala do roku 1796. Státem subvencovaného divadla se Moskva dočkala až v devatenáctém století.
Většinu soukromých divadel si vydržovali bohatí statkáři.
Šlechta, povzbuzována Kateřinou II., začala na znamení své osvícenosti podporovat umění a četní aristokrati si zřídili vlastní malé dvory. Mnozí z nich si vydržovali divadelní trupy složené z nevolníků.
Na rozdíl od ostatní Evropy, kde nevolnictví za renesance téměř vymizelo, v Rusku bylo naopak až koncem šestnáctého století zavedeno sérií dekretů, které připoutaly rolníka k půdě. Poté se nevolnictví stalo základem ruské ekonomiky a statkářovo bohatství se měřilo podle toho, kolik nevolníků vlastnil. Koncem osmnáctého století začali někteří šlechtici z nevolníků vybírat a vychovávat potenciální herce a stali se tak majiteli vlastních hereckých souborů. Roku 1797 bylo jenom v Moskvě patnáct nevolnických divadel a řada z nich svou kvalitou konkurovala dvorským a státním divadlům v Sankt Petěrburku. Kníže Jusupov, majitel jedenadvaceti tisíc nevolníků, založil balet, operu, činoherní divadla i dramatickou školu. Hrabě Petr Šeremetěv postavil tři divadla, z nichž jedno mělo tři pořadí lóží. Jeho hlavní soubor měl 230 členů. V Paříži si hrabě držel agenta, aby měl přehled o posledních novinkách západoevropského divadla, a jeho inscenace, pověstné svou výpravností, navštěvovala carská rodina, přední šlechta i zahraniční hodnostáři. Statkáři někdy své divadelní společnosti prodávali či pronajímali pro veřejná představení. Nevolnická divadla měla největší význam v letech
1790-1810, některá však působila až do zrušení nevolnictví roku
1861.
Kolem roku 1800 získalo tedy ruské divadlo a drama poměrně pevné základy. Objevilo se sice jen pár významných dramatiků a divadlo většinou stále ještě napodobovalo italské a francouzské vzory, ale základ budoucího vývoje byl už jasný. Ruská situace rovněž dokládá, že kolem roku 1800 se profesionální divadlo rozšířilo po celé Evropě. Devatenácté století je mělo dovést k plnému rozkvětu.

Pohled do divadelních dějin

Studium divadelních dějin může být prohloubeno znalostí geografie, zabývající se mimo jiné krajinnými útvary (jak je vytvářejí řeky, nížiny a kopce) a podmínkami ovlivňujícími hospodářský život (jako je půda, podnebí a přírodní zdroje). Tyto faktory jsou důležité i v dějinách divadla, poněvadž rozčlenění území do politických jednotek, rozvrstvení obyvatelstva i bohatství, jakož i fyzická rizika cestování silně ovlivňují situaci divadla. Snad nikde nebyly geografické podmínky pro divadlo tak podstatné jako v Německu osmnáctého století.
O Německu tohoto věku píše Bruford:

Německo této doby nebyl ...jeden národní stát, ale ...volná konfederace států, jejichž hranice a pravomoci byly tak špatně stanovené, že hovořit v té době o "Německu" je zavádějící...[tato rozdrobenost] se vysvětluje mnoha obecnými příčinami...Jednou z podmínek, které se opomíjejí, je geografie země. Hojnost vnitřních překážek a absence jasně vytyčených přirozených hranic, jaké má Anglie či Francie, centralizaci výkonné moci v Německu značně ztížily. [1-2]

Dále Bruford líčí rozdíly ve velikosti, vládě a moci mezi početnými státy na německém území:

[Vyskytovali se tu] panovníci evropského významu, jako rakouský a pruský, dále kurfiřtové, 94 duchovních a světských knížat, 193
hrabat, 40 prelátů, 51 svobodných měst, dohromady 300 zvláštních "území", a všichni si žárlivě střežili svá

historická privilegia, málo se zatěžujíce nějakými vzpomínkami na společnou minulost.
[7]

W. H. Bruford, Germany in the Eighteenth Century, Cambridge University Press, 1965.

Počátkem osmnáctého století, kdy němečtí panovníci domácím dramatem pohrdali, bylo divadlo na nejnižším bodě, jak dosvědčuje tato zpráva Konrada Ekhofa:

Kočovné skupiny komediantů putovaly po Německu od jednoho jarmarku ke druhému a bavily dav sprostými fraškami...Provedení těchto her bylo stejně směšné jako jejich zápletky. Jedna všude a často uváděná se jmenovala Adam a Eva, aneb Pád prvního člověka....Vzpomínám si, že jsem ji viděl ve Štrasburku. Na jevišti byla tlustá Eva, v trikotu z hrubého plátna tělové barvy, na který byl upevněn úzký pás z fíkových listů. Stejně směšný byl kostým Adama, a Bůh Otec vystupoval ve starém županu. ...Komický prvek obstarávali čerti ...staré německé hry ...nebyly celé napsány. Herci obvykle měli jenom scénář a všecko extemporovali.
Zvláště Hanswurst měl spoustu prostoru pro svoje skotačinky....Mizerná dřevěná bouda sloužila jako divadlo; výprava byla žalostná ...Slovem, divadlo bylo povyražení pro dav.

Cituje F. J. Reden-Esbeck v Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen, Leipzig 1881, 37.

V téže době uváděli němečtí panovníci jedny z nejnákladnějších operních podívaných, jaké bylo tehdy v Evropě možné zhlédnout.
V září roku 1716 se u příležitosti narození syna císaře Karla VI. konala ve Vídni večerní představení opery ("festa teatrale") Johanna Josepha Fuxe Angelica, Vincitrice di Alcina v parku letohrádku La Favorita. Výprava byla dílem bratrů Ferdinanda a Giuseppa Bibieny. V dopise, který napsala lady Mary Wortley Montagu, máme zprávu očitého svědka:

Nebylo dosud velkolepější podívané, a ráda věřím tomu, co se říká, že totiž dekorace a úbory přišly císaře na třicet tisíc liber šterlinků. Jeviště bylo postavené přes velký kanál a na počátku druhého jednání se rozdělilo do dvou částí, takže bylo vidět vodu, na níž se vmžiku z různých stran objevily dvě flotily malých pozlacených plavidel, znázorňujíce námořní bitvu...
Příběhem této opery jsou kouzla Alciny, což skýtá příležitost pro velké množství mašinérie a proměn scény, které jsou prováděny s překvapivou rychlostí. Divadlo je tak velké, že oko stěží dohlédne jeho konce, a úbory jsou prostě velkolepé, celkem jich bylo jedno sto osm. Tak velké dekorace by se do žádného divadla nevešly.

The Letters of Lady Mary Wortley Montagu I, London 1861. Dopis Alexandru Popovi, datovaný 14. září 1716.

Především Lessing, první velký německý kritik a dramatik, odvrátil německý vkus od francouzského klasicistického ideálu zastávaného Gottschedem a jeho kroužkem. V posledních číslech své Hamburské dramaturgie (1767-1769) shrnuje své základní názory:

S tímto přesvědčením jsem si předsevzal, že podrobně posoudím některé z nejslavnějších vzorů francouzského divadla. Toto divadlo je prý totiž vytvořeno zcela podle Aristotelových zásad.
A zvlášť nám Němcům chtěli namluvit, že jen s pomocí těchto pravidel dosáhlo takového stupně dokonalosti, že vidí scény všech novějších národů tak hluboko pod sebou. Dlouho jsme tomu také věřili tak pevně, že napodobovat Francouze bylo pro naše básníky totéž co pracovat podle pravidel starých autorů.

Tento předsudek však nemohl obstát proti našemu cítění věčně. Náš cit byl naštěstí probuzen ze spánku některými anglickými kusy, a konečně jsme nabyli zkušenosti, že tragédie je schopna ještě zcela jiného účinku, než jaký jí přisoudili Corneille a Racine.
... Žádný národ nepochopil pravidla starého dramatu hůře než právě Francouzi.

Gotthold Ephraim Lessing, Hamburská dramaturgie, překlad Josef Pospíšil, Praha 1980, 274.

F. L. Schröder, jeden z největších německých herců osmnáctého století, byl základní postavou "hamburské školy". O svých měřítcích se vyjádřil takto:

Zdá se mi, že jenom ten dosáhne skutečného umění, kdo se zmocní každé postavy takovým způsobem, že nic cizího do ní nepronikne, že nebude pouze vyznačovat typ, ale bude se od příbuzných postav lišit individuálními rysy, které herec najde ve vlastní zkušenosti. ...Doufám, že nebudu-li se radit s žádným jiným zrcadlem než se zrcadlem pravdy, podaří se mi uspokojit rozumné požadavky znalců lidských povah.

F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder, I, 337. Cituje Karl Mantzius, A History of Theatrical Arts, London 1909, V, 163.

Koncem osmnáctého století patřilo výmarské divadlo zásluhou Goethovou a Schillerovou k nejznámějším v Německu. V jednom ze svých četných rozhovorů s J. P. Eckermannem popisuje Goethe některé metody, kterými dosahoval toho, co se časem začalo nazývat výmarským klasicismem:

Nehleděl jsem na nádherné dekorace a na skvělou garderobu, ale hleděl jsem na dobré hry. ...Dobrými hrami jsem... herce povznášel. ...Také jsem byl s herci v neustálém osobním styku.
Vedl jsem čtené zkoušky a každému jsem ozřejmoval jeho úlohu; býval jsem přítomen generálkám a probíral jsem s nimi, jak něco udělat lépe; nechybíval jsem na představeních a nazítří jsem jim sděloval vše, co se mi nezdálo správné.

Eckermann, Rozhovory s Goethem, překlad Kamila Jiroudková, Praha
1955, 445. Rozhovor z 22. března 1825.

Dva herci, které Goethe vychovával, Pius Alexander Wolff a Karl Franz Grüner, sestavili pravidla, jimž se od svého učitele naučili. Později je uspořádal Eckermann a publikoval jako Goethova "pravidla pro herce". Celkem jich je jedenadevadesát, zde je několik z nich:

35. ...herec musí chápat, že má přírodu nejenom napodobit, ale také ji představovat ideálně ... spojovat pravdivé s krásným.
36. ...herec musí mít každou část svého těla pod dokonalou kontrolou, tak aby jí mohl užívat volně, harmonicky a půvabně, jak si vyžaduje výraz.
39. Herci nesmějí na základě pochybené představy přirozenosti hrát pospolu tak, jako by žádná třetí osoba nebyla přítomna.
Nikdy se nesměji stavět k publiku profilem nebo zády...
91. Těchto pravidel je třeba obzvlášť dbát, když se znázorňují urozené a vznešené postavy.

Johann Wolfgang von Goethe, Werke, 40, Weimar 1901.

Divadlo v Evropě a ve Spojených státech v první polovině devatenáctého století

Devatenácté století přineslo nejradikálnější společenské a politické změny od dob renesance. Po většinu období 1790-1850 se odehrával zápas těch, kteří se snažili uchovat status quo, s těmi, kdo usilovali o spravedlivější společnost. V tomto zápase hrála klíčovou roli Francie, protože základní hnací silou v něm byla Francouzská revoluce.
Revoluce, která ve Francii začala roku 1789 s poměrně skromným požadavkem konstituční monarchie, se postupně zradikalizovala; zvláště poté, co jiné země z obavy, že by se revoluce mohla rozšířit, vyhlásily Francii válku, a co byla její královská rodina obviněna z napomáhání nepříteli. Roku 1792 byla Francie prohlášena republikou a roku 1793 byl Ludvík XVI. gilotinován.
Následovala "vláda teroru", za níž byly tisíce lidí popraveny, mnoho z nich na základě pouhého podezření ze zrady či z nedostatku sympatií k revoluci. Krvavá lázeň konečně skončila roku 1795, kdy už byla popravena i většina významných revolučních vůdců. Revoluční nadšení poté polevilo, ale státní záležitosti, vnitřní i vnější, byly nadále neuspořádané, dokud se roku 1799
moci nechopil Napoleon (1769-1821) a z chaosu neudělal řád.
Napoleon se roku 1804 prohlásil císařem a v letech 1805-1812
postupně ovládl prakticky celou Evropu, když členy své rodiny a armády rozmisťoval na trůny Španělska, Holandska a četných německých a italských státečků. Tak sestavil nejrozlehlejší evropskou říši od časů Říma. Uvnitř svého impéria provedl řadu reforem.
Představa demokratického řádu, která se rozvinula kolem roku
1790, zdegenerovala kolem roku 1810 na imperiální sny. Mnozí, kteří původně považovali Napoleona za osvoboditele, změnili názor a propadli nacionalistickým citům, které pak v devatenáctém století Evropu ovládly.
Roku 1812 se karta začala obracet proti Napoleonovi. Roku 1814
byl sesazen, v roce 1815 se nakrátko vrátil, ale v bitvě u Waterloo byl poražen a zbytek života strávil ve vyhnanství.
Dozvuky této porážky zasadily poslední ránu liberálním představám, protože vídeňský kongres (1814-1815) usiloval především o obnovu sociálně politické situace před rokem 1789, třebaže neváhal měnit národní hranice ani odměňovat hlavní účastníky cizím územím. Po roce 1815 se tak po celé Evropě vrátily k moci represivní režimy, které se většinou snažily zajistit, aby se francouzská zkušenost už nikdy neopakovala.
Po roce 1815 nastalo navíc období velkých ekonomických obtíží, protože napoleonské války značně vyčerpaly evropské zdroje.
Industrializace, kterou za války podporovala vojenská poptávka a urychlily takové vynálezy, jako byl tkalcovský stav, paroloď či lokomotiva, vedla k tovární výrobě na úkor individuálního řemesla. Urbanizace přinesla bídné životní podmínky, které volaly po sociální legislativě v době, kdy konzervativní vlády hleděly na každou žádost o reformu jako na předehru k revoluci. Není proto divu, že všeobecné zklamání vedlo kolem roku 1830 k řadě bouří po celé Evropě; byly však většinou neúspěšné a ve většině případů po nich následovaly ještě tvrdší represe. Významnější změny započaly až po další sérii revolucí v letech 1848-1849.
Industrializace, která vedla k mezinárodnímu soupeření o suroviny a trhy, sytila touhu zmocnit se ještě zámořských říší; v devatenáctém století tak narůstal nacionalismus a imperialismus.
Takový byl kontext, v němž působilo divadlo v první polovině devatenáctého století. Zhruba do třicátých let převládalo jak v uměleckém, tak v sociálním myšlení hnutí nazývané romantismem, vyjadřující idealistické názory a touhu po přirozeném člověku a po rovnosti. Následující krach povstání třicátých let však zvrátil tento idealismus, beztak už předchozími událostmi oslabený, v deziluzi. Šířil se pesimismus. Kolem roku 1850 začalo romantickou vizi nahrazovat nové hnutí: realismus. V letech
1800-1850 byl však romantismus převládajícím stylem, jakkoli se v jednotlivých zemích i desetiletích lišil.

Teoretické základy romantismu

V osmnáctém století upadal klasicistický ideál a někdejší důraz na člověka jako na racionální bytost byl nahrazován rostoucí vírou v cit a instinkt jakožto záruky mravného chování.
Spisovatelé začali idealizovat vzdálenou minulost, kdy lidé údajně žili v přirozeném stavu, nespoutaní okovy despotických vladařů. Tyto změny vedly k novému pohledu na přirozenost člověka, na politickou teorii i na

literární formy. Většina těchto tendencí se kolem roku 1800 spojila pod souhrnným označením romantismu. Romantismus se jako uvědomělé hnutí formoval v Německu, i když mnohé jeho ideje se už po určitou dobu rozvíjely i jinde a posléze ovlivnil celý západní svět, byť různou měrou. Romantismu jako popisného pojmu použila poprvé skupina berlínských spisovatelů ve svém literárním časopise Athenaeum (1798-1800).
Tito němečtí romantici nerevoltovali proti stagnujícímu dramatu jako později jejich francouzské protějšky, poněvadž se objevili v době, kdy byli Goethe a Schiller na vrcholu tvořivosti.
Připadalo jim spíše, že vyjasňují a rozvíjejí ideje odvozené ze školy Sturm und Drang a z Goetha a Schillera. Při formulaci teoretických principů "romantického" umění si také volně půjčovali ze spisů Immanuela Kanta (1742-1804) a jiných idealistických filozofů.
Filozofické základy romantismu jsou složité, přesto však lze stručně shrnout jeho základní zásady. Za prvé, romantici (zvláště němečtí) byli přesvědčeni, že mimo pozemskou existenci existuje ještě vyšší pravda, přesahující společenské jevy a přírodní formy, poněvadž vše, co bylo stvořeno, je dílem absolutní bytosti (která se může nazývat Bůh, Duch, Idea či Ego). Veškeré stvoření se tudíž podílí na věčné pravdě a všechny věci jsou částí celku i sebe navzájem. Pravda se tedy nazírá ve vztahu k nekonečné rozmanitosti spíše než k evidentním normám, jak soudili klasicisté.
Za druhé, protože veškeré stvoření má společný původ, důkladné a pečlivé nahlížení jedné části může nabídnout vhled do celku (v podstatě demokratická představa). Čím méně je věc pokažená - to jest, čím méně se odchyluje od svého přirozeného stavu - tím pravděpodobněji bude ztělesňovat nějakou základní pravdu. Proto si romantický spisovatel volí jako námět nejraději nezkrocenou přírodu a nezkaženého přírodního člověka, anebo člověka revoltujícího proti nepřirozenému omezování ze strany vysoce strukturované a byrokratické společnosti.
Za třetí, romantici viděli lidskou existenci jako složenou z protikladů: těla a duše, fyzického a duchovního, dočasného a věčného, konečného a nekonečného. Vzhledem ke své duální přirozenosti je lidstvo i vnitřně rozštěpeno, poněvadž musí žít ve fyzickém světě, ačkoli jeho duch usiluje toto omezení přesáhnout. A tak lidstvo touží po nějaké ideální existenci či společnosti, ale okolnosti či lidské meze mu brání jí dosáhnout.
V tomto schématu má umění obrovskou důležitost, protože je jedním z mála prostředků, jak mohou lidské bytosti opět dosáhnout "celistvosti", neboť estetické prožíváni člověka dočasně osvobozuje od rozvratných sil každodenní existence. Umění rovněž činí "nadsmyslové smyslovým", poněvadž propůjčuje vyšším, věčným pravdám materiální formu, kterou může omezený lidský smyslový aparát uchopit. Umění skýtá záblesky nejvyšší pravdy, a lidé jsou si tak více vědomi - umělecky, společensky i politicky - svých možností.
Za čtvrté, spatřit za zjevně nekonečnou rozmanitostí existence konečnou jednotu vyžaduje výjimečnou imaginaci, kterou disponuje jen umělec-génius a filozof. Proto je umění - stejně jako filozofie - vyšší formou poznání a umělec je vskutku vyšší bytost schopná vést jiné, pokud jsou ochotni naslouchat.
Z romantické teorie vyplývá, že úplného štěstí a pravdy lze dosáhnout pouze v duchovní říši a že za pozemské existence je plně zakusit nelze. A poněvadž duch je jako součást absolutna věčný a nekonečný, nemohou lidské bytosti, srážené svým fyzickým omezením, nikdy uchopit pravdu v její úplnosti. Romantický dramatik tedy stál před nesplnitelným úkolem: nejenže nejvyšší pravda vždycky zůstala mimo jeho dosah, ale ani ta pronikavá intuice, kterou byl dramatický génius obdařen, se nikdy nemohla adekvátně naplnit, protože jeho prostředky byly nezbytně omezené.
(Podobně ideální společnost a stát zůstaly, vinou lidské slabosti, spíše vizemi než dosažitelnými cíli.)
Požadavky materiálního jeviště se často jevily jako příliš svazující a mnozí dramatici odmítli brát je v úvahu a dali přednost svobodnému rozletu imaginace v "knižním" dramatu.
Není divu, že s těmito představami romantici odmítli jednoty času a místa, přísné žánrové dělení dramatu, racionalistický náhled a úzký didaktismus. Shakespearovy hry jim naopak připadaly nejbližší kýženému cíli; proto je přijali jako vzory, které je při psaní třeba následovat. Pro mnoho spisovatelů však Shakespeare znamenal pouze osvobození od disciplíny, a jeho příkladem ospravedlňovali své neuspořádaná a epizodická díla.
Tato subjektivita a neukázněnost odpuzovaly Goetha, který měl v jiných ohledech s romantickými autory hodně společného. I když Goethe později nazval romantismus "churavým", jeho Faust svým obrovským záběrem, svým obrazem věčného lidského snažení a jako pokus zachytit nekonečnou rozmanitost lidské existence je vtělením značné části romantického myšlení i shrnutím mnohé zkušenosti osobní i obecně německé literární zkušenosti z let
1770-1830.

Romantické drama v Německu

V Německu byli mezi těmi, kdo se prohlašovali za romantiky, jen dva, kteří se hluboce zajímali o drama, Schlegel a Tieck. August Wilhelm Schlegel (1767-1845) formuloval a rozšiřoval romantickou teorii po Německu a jinde ve svých přednáškách a esejích.
V Anglii si upravil Schlegelovy ideje Samuel Taylor Coleridge a Mme de Stael zpopularizovala jeho názory ve Francii a v Itálii ve svém spise O Německu. Schlegel byl patrně první kritik, který používal pojmů klasicismus a romantismus jako pojmů protikladných, a bylo patrně jeho přičiněním, že se staly běžnými. Schlegel pokládal Shakespeara za největšího ze všech dramatiků a přeložil sedmnáct jeho her. Jeho překlady, a překlady dalších Shakespearových her z pera členů kruhu Schlegel-Tieck, zůstaly na německém repertoáru až hluboko do dvacátého století.
Ve své kritice si Schlegel málo všímal dramatické formy, raději přetřásal tragickou a komickou "náladu" jako stav vnímání, z něhož pocházejí určité typy dramatu. Hlavními složkami dramatu tedy pro něho byly nálada, emoce a postava, zatímco děj pojednával jen jako mechanismus, kterého užívají zvláště druhořadí autoři, aby udrželi příběh v pohybu. Toto pojetí dramatických prvků dominovalo u značné části kritického myšlení Schlegelovy doby a obracelo tak pozornost od struktury k vizi.
Ludwig Tieck (1773-1853) měl hluboký zájem o alžbětinské drama ještě dříve, než se setkal s jinými ranými romantiky. Tento zájem ho provázel po celý život, takže Tieck patrně více než kdo jiný seznámil Němce s dílem Shakespeara a jeho současníků. Řada z jeho původních her jsou "fantastické komedie" na způsob Gozziho fiabe; jsou založeny na pohádkách, jako je Červená Karkulka a Kocour v botách, které však autorovi slouží jako odrazitě k satirickým komentářům racionalismu a divadelních praktik osmnáctého století.
Jsou to komedie překvapivě moderního ladění, poněvadž často ruší dramatickou iluzi a upozorňují na médium divadla i na soudobý umělecký vkus. Tieck psal také tragédie, z nichž je patrně nejznámější Císař Octavianus (Oktavian, 1802). Odehrává se ve středověku a jejím ústředním tématem je rozvoj křesťanství a sjednocení lidstva v univerzální církvi. Krajně epizodický děj tu drží pohromadě především alegorická postava Romance. Prolog k této hře se stal slavným svou evokací soumraku jako času, kdy logika dne se setkává s mystériem a magií noci. Tieckovi současníci pokládali tuto pasáž za tak charakteristickou pro romantiky, že jim přezdívali "soumrační lidé".
Rané romantiky držely pospolu těsné osobní vztahy, ale jak se jejich ideje šířily a oni se od sebe vzdalovali, hnutí se stále více rozrůzňovalo. Literární historie dnes dělí německé romantiky do skupin, jako jsou heidelberští romantici, berlínští romantici apod. Jen málo jejich her bylo uvedeno a ještě méně jich došlo přízně německého publika. Na řadového divadelního návštěvníka hnutí působilo především díly takových popularizátorů, jako byl August von Kotzebue (1761-1819), nebo prostřednictvím autorů "osudové tragédie", která byla ve velké módě v letech 1810-1820.
První osudovou tragédií byl Čtyřiadvacátý únor (Der vierundzwanzigste Februar, 1809) Zachariase Wernera (1768-1823); hra líčí řadu tragických událostí, jež jsou si značně vzdálené, ale všechny jsou důsledkem kletby a všechny se odehrají 24. února. Wernerova hra, poprvé uvedená ve Výmaru, také posílila vliv Schillerův, jehož pokusu spojit literaturu s divadlem se předtím romantici posmívali; pokládali tento úkol za nesplnitelný kvůli omezení, jež inscenace ukládá dramatickému géniu. Werner, který se inspiroval Schillerovou Nevěstou messinskou, měl fenomenální úspěch, což vedlo k tomu, že se změnil postoj k Schillerovi, jehož hry pak byly hojně napodobovány. Mezi další spisovatele osudové tragédie patří Adolf Müllner (1774-1829) se svou Vinou (Die Schuld, 1814) a Ernst von Houwald (1778-1845) s Obrazem (Das Bild, 1820).
Nejlepší německý dramatik počátku devatenáctého století Heinrich von Kleist (1777-1811) byl s romantiky jen málo přímo spjat. Za svého života se dočkal jen malé pozornosti a zůstal prakticky neznámý až do roku 1826, kdy Tieck publikoval jeho sebrané spisy.
Kolem roku 1900 však Kleistova pověst daleko předčila všechny ostatní romantiky a jeho hry, mezi nimi Rozbitý džbán (Der zerbrochene Krug, 1808) a Penthesilea (1807), mají v německém repertoáru stále významné místo.
Princ homburský (Der Prinz von Homburg, 1811), Kleistovo arcidílo, zobrazuje mladého důstojníka, který je odsouzen k smrti, přestože jeho neposlušnost vedla k vojenskému vítězství.
Po scéně, ve které prosí o život a připustí, že jeho jednání motivovala ctižádost, je omilostněn. Kleista tu zřejmě zajímal konflikt mezi sobectvím a nesobeckostí. Kleist nedošel ve své době uznání patrně proto, že na rozdíl od romantiků, zaujatých svým vlastním já, často zdůrazňoval smyslovou (spíše než duchovní) přirozenost člověka.

Postromantické drama německé jazykové oblasti

Změna v německém vědomí se začala projevovat kolem roku 1805-1806, kdy bylo Německo pod napoleonskou nadvládou. Z odporu proti cizímu vlivu se u germánských národů začal projevovat nacionalismus a zájem o vlastní minulost. Vzniklo však jen málo významných nacionalistických her, snad proto, že jak v napoleonské době, tak po ní byla cenzura velmi přísná. Protože na novinky se hledělo s nelibostí, sestavoval se repertoár z klasiků (včetně Lessinga, Goetha, Schillera a Shakespeara) a z krotkých děl, jako byla Kotzebuova.

V dosti jalových letech 1815-1830 vynikají dva dramatici: Grabbe a Grillparzer. Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), za svého života přehlížený, je dnes uznáván za předchůdce expresionismu, epického i absurdního divadla. Na protest proti optimismu předchozích let použil Grabbe v Žertu, satiře, ironii a hlubším významu (Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, 1822) chaotické struktury, aby vyjádřil vlastní názor na společnost jako na změť sobeckých zájmů, omšelých frází a strnulých konvencí; v poslední scéně sám vystupuje jako dramatická postava.

V Donu Juanovi a Faustovi (Don Juan und Faust, 1829) používá Grabbe titulních postav k tomu, aby symbolizoval současné polarizace mas a intelektuálů, smyslového a duchovního. Většina Grabbových her se těžko inscenuje; například Napoleon aneb Sto dní (Napoleon oder Die hundert Tage, 1831) vyžaduje jako jeviště evropský kontinent a jejím protagonistou je lid. Za svého života se Grabbe dočkal uvedení pouze jediné své hry, jeho sláva začala růst až v poslední čtvrtině minulého století.

Franz Grillparzer (1791-1872) byl první významný rakouský dramatik. Svou dráhu zahájil roku 1817 Pramátí (Die Ahnfrau), dílem, které kritika přirovnávala k tehdy módní osudové tragédii.

Poté psal pro divadlo pravidelně (vzdor téměř stálým potížím s cenzurou) až do roku 1838, kdy ho zákaz jednoho jeho díla přiměl k tomu, že svoje dramata vyloučil z provozování. Proto bylo mnoho z nich uvedeno až po jeho smrti. Grillparzerovy hry zpracovávají náměty antické, jako Sapfó (Sappho, 1818) a trilogie Zlaté rouno (Das goldene Vlies, 1821), historické, jako Štěstí a pád krále Otokara (König Ottokars Glück und Ende, 1824) a Židovka z Toleda (Die Jüdin von Toledo, 1837), a filozoficko fantastické, jako Sen jako život (Der Traum ein Leben, 1834), inspirovaný Calderónovou hrou Život je sen. Grillparzer je první významný dramatik, který vyjádřil pocit rozčarování, jenž následoval po vídeňském kongresu. V jeho hrách jsou protagonisté obvykle vykořenění a odcizení své společnosti. Pokoušejí se, vedeni nějakým vyšším ideálem, o usmíření s jinými i se sebou, ale obvykle končí tragicky. Grillparzer zachytil ve svých dílech více než jiní soudobí spisovatelé převažující pocit, že idealismus je vůči silám společnosti a osudu bezbranný.

Rakouský temperament však nalezl charakterističtější výraz v lidové a vesnické hře, která byla dominantním typem od té doby, co Stranitzky rozvinul typ Hanswursta. Tato dlouhá tradice vyvrcholila v devatenáctém století hrami Raimundovými a Nestroyovými.

Od roku 1823 napsal Ferdinand Raimund (1790-1836) sérii her pro Divadlo v Leopoldstadtu (založené 1781), v němž od roku 1817 do roku 1830 hrál. V těchto dílech jsou realistické obrazy vesnického života protkány fantastikou a folklorními prvky.

Regionální dialekty, folklor, alegorie a fraška jsou hlavní složky takových her, jako je Výrobce barometrů na kouzelném ostrově (Der Barometermacher auf dem Zauberinsel, 1823) a Alpský král a nelida (Der Alpenkönig und der Menschenfeind, 1828).

Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862), komediální herec a zpěvák, začal psát hry kolem roku 1832, většinu z nich (s hlavními rolemi pro sebe) pro Divadlo na Vídeňce, řízené Karlem Carlem (1782-1854), kde hrál bezmála třicet let. Jeho raná díla, jako Zlý duch Lumpácivagabundus (Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt, 1833), se použitím fantastiky podobala tradičními folklornímu dramatu, ale jeho následující hry vystřídaly fantastiku realističtějšími a satiricky pojednanými náměty. Jeho typickým pozdějším dílem je Dům čtyř letor (Das Haus der Temperamente, 1837), předvádějící čtyři byty, kde každá hlava rodiny je jiného temperamentu. Nestroy psal také frašky a parodie. Jeho ... si pořádně zařádit (Einen Jux will er sich machen, 1842) posloužila Thorntonu Wilderovi jako předloha k Dohazovačce. Po roce 1835 byl Nestroy nejúspěšnějším vídeňským dramatikem své doby.

Po nezdařených revolucích roku 1830 vystoupilo do popředí nové hnutí - Mladé Německo - a postaralo se o některé mimořádně polemické hry třicátých a čtyřicátých let. Jeho členy, v mnoha ohledech zcela rozdílné, sjednocovalo pohrdání abstraktním a romantickým idealismem. V dramatu byli vůdčími postavami Gutzkow

a Laube. Karl Gutzkow (1811-1878) začal psát hry roku 1835, ale žádné jeho dílo nebylo uvedeno až do roku 1839, kdy se ve Frankfurtu dával jeho Richard Savage, v němž básník bojuje s třídními předsudky. Nejtrvalejší jeho hrou je Uriel Acosta (1847), pojednávající o konfliktu svědomí mladého židovského heretika. Heinrich Laube (1806-1884) napsal svou první hru Mondaleschi roku 1841. Jeho nejlepším dílem jsou patrně Žáci Karlovy školy (Die Karlsschüler, 1846), o Schillerově konfliktu s württemberským vévodou, který Schillerovi zakázal psát. V těchto a jiných mladoněmeckých dílech byl zájem o současnou problematiku jen chatrně maskován příběhy ze vzdálených časů a míst. Autoři pak často mívali potíže s cenzurou a jejich díla se dočkala četných inscenací až po roce 1848. V té době byl Gutzkow dramaturgem drážďanského divadla a Laube ředitelem vídeňského Burgtheateru. Dramata Mladého Německa však byla spjata se současnou situací tak těsně, že záhy zmizela z repertoáru.
Trvalejší slávu si získal Georg Büchner (1813-1837), spisovatel volně se přiřazující k Mladému Německu. Büchner napsal jenom tři hry, Dantonovu smrt (Dantons Tod, 1835), ironickou komedii Leonce a Lena (Leonce und Lena, 1836) a nedokončeného Vojcka (Woyzeck,
1836). Ústřední postavou Dantonovy smrti, epizodického dramatu odehrávajícího se za "vlády teroru" ve francouzské Revoluci, je idealista, který vidí, jak malichernost ničí jeho nejvyšší cíle, a propadne podezření, že jeho ideály byly jen zástěrkou smyslových choutek. Zvýšená citlivost ho vede k pochybnostem o smyslu existence a nedovoluje mu tyto pochybnosti rozptýlit, takže končí v zoufalství a smrti. Vojcek, jedna z prvních her, které pojednávají o hrdinovi z nejnižších vrstev s pochopením, ukazuje postupný úpadek člověka chyceného v pasti dědičnosti a prostředí. Svým námětem je tato hra předzvěstí naturalismu, kompozičními prostředky a stylem dialogu předjímá expresionismus.
Svými názory i technikou Büchner značně předběhl svou dobu, proto působily jeho hry, když je Max Reinhardt kolem roku 1910 objevil, velmi moderně. Od té doby platí Büchner za jednoho z největších dramatiků devatenáctého století.
Dramatikem, kterého po roce 1840 německá kritika nejvíce vyzdvihovala, byl Friedrich Hebbel (1813-1863). Tento samouk začal svou dramatickou dráhu roku 1839 Juditou (Judith). Mezi jeho nejvýznamnější díla patří Jenovéfa (Genoveva, 1841), Marie Magdaléna (Maria Magdalene, 1844), Herodes a Mariamne (Herodes und Mariamne, 1849) a trilogie Nibelungové (Nibelungen,
1855-1862). Stejně jako mnozí jeho současníci Hebbel nejprve přijal romantický názor a poté prošel vážnou krizí víry. Na rozdíl od Büchnera, který se nikdy nevymanil z pesimismu, našel Hebbel útěchu ve vlastní verzi hegelovské filozofie. Dospěl k nazírání společnosti jako reflexi absolutního ducha, který je mimo lidskou existenci a prostřednictvím lidstva se zdokonaluje.
Podle Hebbela vznikají nejvýznamnější lidské problémy proto, že hodnoty mají sklon ustrnout do konvenčních schémat, místo aby se pružně přizpůsobovaly změnám situace. K pokroku v morálce tudíž dochází až poté, co zuřivý konflikt zničil cenné lidské bytosti usilující o lepší život; smrt nakonec stará schémata zpochybní a uvolní místo novým. Poněvadž však nové hodnoty časem ustrnou, musí se tento proces opakovat. Hebbel tak nahlížel dějiny jako sérii konfliktů a jeho hry odrážejí jeho zaujetí mravním vývojem.
Hlavní postavy Hebbelových základních děl reprezentují starý a nový řád. Protože starý řád má za sebou moc zavedené autority, je ten nový, který může spoléhat pouze na víru či lásku, obvykle zničen. Tato destrukce je však předzvěstí triumfu pozice jen zdánlivě poražené. Takovými názory Hebbel smiřoval své vidění nedokonalosti stávajícího světa s možností jeho zlepšení. Jeho nejslavnější hra Marie Magdaléna je nyní obvykle studována jako předzvěst realismu, protože její postavy pocházejí z běžného života, dialog je prozaický a příběh končí sebevraždou hrdinky, oběti společenské úzkoprsosti. Hra může být proto nazírána jako realistické zobrazení německého života devatenáctého století.
Stejně jako jiné Hebbelovy hry však ztělesňuje konflikt mezi starými a novými hodnotami a smrt hrdinky má smysl v tom, že vede k vážným pochybnostem o starém řádu a uvolňuje cestu novému. Po Hebbelově smrti roku 1863 nastalo pro německé drama období úpadku, z něhož se vymanilo až v letech devadesátých.

Divadelní poměry v německé jazykové oblasti

Živý rozvoj německého divadla v letech omezila 1805-1815
francouzská okupace, během níž přišla řada státních souborů o subvence. Po Napoleonově pádu se finanční pomoc obnovila, ale také zesílila politická kontrola. Vládní úředníci, často bez jakékoli divadelní praxe, byli

jmenováni komisaři, s odůvodněním, že mají být prostředníky mezi veřejným zájmem a divadelníky, sloužícími někdy pouze osobním zájmům. Výsledkem byla oslabená autorita divadelních ředitelů a byrokratická organizace všech souborů; iniciativa proto záhy ochabla a novátorství nahradil rutinní výkon. Také cenzura, v četných státech značně přísná, přispěla k průměrnosti, protože odrazovala od všeho, co by mohlo urážet nebo být nebezpečné. Proto bylo divadlo na počátku devatenáctého století obratné, ale jen zřídka inspirované.
Vynikajících souborů bylo málo, celkově se však divadlu dařilo.
V subvencovaných divadlech byli herci poměrně dobře zajištěni, protože byli státními zaměstnanci pod penzí; deficit vyrovnávala vláda, která se také postarala o dobře vybavenou budovu. Roku 1842 bylo v Německu šedesát pět stálých divadel, která zaměstnávala na 5.000 herců, zpěváků a hudebníků. V polovině devatenáctého století pokládala jak státní, tak městská správa za samozřejmost, že má podporovat divadlo, a tak mělo každé pořádné město soubor slušné úrovně. Za decentralizace bylo na druhé straně obtížné, aby některé divadlo získalo dominantní postavení.
Přesto v těchto letech vynikala nad ostatními dvě města, Berlín a Vídeň. Na počátku měl převahu Berlín, snad zásluhou Ifflanda, který ovládal tamní Národní divadlo až do své smrti roku 1814.
Uvedl zde nejokázalejší inscenace (především Schillerových děl, sentimentálních dramat a oper), jaké mohlo Německo nabídnout.
Iffland (se svým výtvarníkem Bartolomeem Veronou) v nich posílil tendenci k historické přesnosti, s níž začal Schröder aj.
Například jeho inscenace Schillerovy Panny orleánské z roku 1801 byla obzvlášť obdivována pro svůj korunovační průvod více než osmi set osob v dobových kostýmech před gotickou katedrálou.
V letech 1814-1824 vystřídal Ifflanda hrabě Karl Brühl (1782-1837), dvorský úředník, který ještě více trval na historické věrnosti v kostýmech a v dekoraci, i když na ansámblové herectví zrovna nedbal. Po roce 1816 byl jeho hlavním výtvarníkem Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), vůdčí představitel tehdy nastupujícího neoklasicismu. Byl to také Schinkel, kdo navrhl pro soubor novou divadelní budovu s polokruhovým hledištěm a rozsáhlými pracovními prostorami, která byla otevřena roku 1820, ovlivnila takřka všechnu následující německou divadelní architekturu a sloužila až do roku 1944.
Značný vliv měly také Schinkelovy knihy o jevištní výpravě.
Po roce 1815 přešel primát na vídeňský Burgtheater, zvláště zásluhou Josefa Schreyvogela (1768-1832), který divadlo vedl v letech 1814-1832. Schreyvogel byl přítel a obdivovatel Goetha a Schillera a zastánce Grillparzera. Věhlas Burgtheateru podpořila zčásti skutečnost, že jako první z divadel německé jazykové oblasti omezil svůj repertoár (počínaje rokem 1810) pouze na činohru. (Jiná ještě po nějakou dobu dále mísila činohru s hudebním divadlem.) Schreyvogel tak zpopularizoval představu, že divadelní repertoár má reflektovat národní kulturu. Navzdory tvrdé cenzuře dokázal vybudovat skvělý repertoár a nejlepší ansámbl německého divadla. Členy jeho vynikajícího souboru byli mimo jiné Sophie Schröderová (1781-1868), největší tragédka své doby, Heinrich Anschütz (1785-1865), proslulý svými hrdinskými rolemi v měšťanské komedii, dramatu a tragédii, Ludwig Costenoble (1769-1837), jeden z nejvšestrannějších komických a charakterních herců své doby. V inscenacích hledal Schreyvogel střední cestu mezi výmarským strohým deklamačním stylem a berlínskou oslnivou podívanou. Zdůrazňoval proto krásu a půvab herectví a obrazové kompozice, ale neskrblil na dekoraci a kostýmech. V letech 1810-1848 se dekorace v Burgtheateru dělaly pod dohledem Philippa von Stubenraucha, experta na všecka historická období, který se velmi zasloužil o přesnost kostýmů i scény.
Podobná tendence k historické věrnosti se tehdy projevovala prakticky ve všech německých divadlech. V kostýmování her odehrávajících se v minulosti se však pokládalo za postačující pět generalizovaných období: antika, středověk, šestnácté století, sedmnácté století a polovina osmnáctého století.
Přesnější určení na sebe dalo čekat až do druhé poloviny devatenáctého století, kdy se publikací autoritativních dějin oděvu od Jakoba Weisse (v letech 1856-1872) zpřístupnily další informace.
I když se většina dekorací nadále vytvářela pomocí kulis a prospektů, pro interiéry se občas použilo krabicové scény, jejíž zdání se utvářelo už v osmnáctém století, kdykoli se mezi dvě kulisy vložily dveře či okno. Postupně se přidávaly další jednotky, až se hrací prostor zcela uzavřel. První úplná krabicová scéna v Berlíně byla použita roku 1826. Ve třicátých letech už mohl Nestroy pro svůj Dům čtyř letor vyžadovat scénu se dvěma pokojíky na úrovni jeviště a dvěma nad nimi. Jako běžné řešení interiéru se však krabicová scéna ujala až zhruba v polovině sedmdesátých let.
Ta ansámblovost, které dosáhli Schröder a Goethe, byla zřejmě na ústupu ve třicátých letech, kdy se důraz přesunul na hvězdné herce, snad v důsledku romantické glorifikace individuálního génia. Hostování hvězd, které v osmnáctém století zpopularizovali Schröder a Iffland, se v devatenáctém století rozmohlo zvláště

poté, co roku 1835 zahájila provoz první železnice. Ředitelé považovali za nezbytné angažovat sérii hvězd; ačkoli divadlo bylo oblíbenou formou zábavy, běžný repertoár německé publikum nepřilákal, pokud v něm nehráli známí herci. Poněvadž hosté málokdy zkoušeli s místním souborem delší dobu a často trvali na krácení ostatních rolí, aby vynikla ta jejich, těžko se dosahovalo ansámblového účinu.
V první polovině devatenáctého století vyrostlo v Německu mnoho vynikajících herců. Největším německým romantickým hercem byl Ludwig Devrient (1784-1832), který debutoval roku 1804 a dosáhl největších úspěchů v charakterních rolích. Vytvořil přes pět set postav a každá vyvolávala hluboký dojem jedinečnosti; obzvlášť se proslavil svým Shylockem, Falstaffem, Learem a Franzem Moorem (ze Schillerových Loupežníků). Devrient přišel do Berlína roku 1815, ale po konfliktu, který měl s prvním tragédem ansámblu Piem A. Wolffem (1782-1828), Goethovým odchovancem, pověřil ho Bruhl odpovědností za komediální inscenace. Po své první berlínské sezoně, v době, kdy byl na vrcholu sil, se tedy Devrient musel prakticky omezit na komické role. Roku 1828 odešel do Burgtheateru a další čtyři roky uchvacoval vídeňské publikum svým vášnivým a všestranným herectvím. Bohužel se však jeho síly brzy vyčerpaly a zemřel v pouhých osmačtyřiceti letech.
Po celé toto období byl zjevně patrný konflikt hereckých stylů, často uvnitř jednoho souboru. Ztělesněním tohoto konfliktu je na jedné straně herectví Bogumila Dawisona (1818-1872) a Emila Devrienta (1803-1872), Ludwigova synovce, na straně druhé.
Dawison, který se narodil v Polsku, vytvářel jako hostující hvězda i jako člen souborů ve Vídni, Drážďanech a jinde trýznivé a syrovými emocemi nasycené portréty takových postav, jako je Richard III., Jago a Shylock. Emil Devrient, odchovanec výmarského klasicismu a svrchovaný virtuos, jehož herectví zastiňovalo hry, ve kterých hrál, proslul svým citlivým hlasem a hrdinskými gesty, zvláště v dílech Goethových a Schillerových.
Jiným významným hercem byl například Ferdinand Esslair (1772-1840), po roce 1820 přední herec v Mnichově, ačkoli strávil mnoho času pohostinským vystupováním ve svých heroických interpretacích Schillerových protagonistů; nebo Karl Seydelmann (1793-1843), který na sebe upozornil v Kasselu v letech 1822-1828
a pak hojně hostoval s takovými rolemi, jako byl Jago, Shylock a Mefistofeles, než se roku 1838 stal členem berlínského souboru.
S převládajícími poměry však nebyli všichni spokojeni.
Nejvýznamnější z těch, kdo si přáli reformu, byli Tieck a Immermann. Zájmy Ludwiga Tiecka daleko přesahovaly psaní dramat, které ho přivedlo k divadlu. Ve dvacátých letech byl pro své kritické eseje a veřejná čtení pokládán za přední německou divadelní autoritu. Přesto však platily jeho inscenační představy za nepraktické a ačkoli byl v letech 1824-1842 dramaturgem drážďanského divadla, jeho vliv se omezoval na vylepšení repertoáru. Až roku 1841, kdy mu bylo čtyřiašedesát let, dostal příležitost uskutečnit svoje inscenační představy.
Těžkosti, s nimiž se Tieck potýkal, lze vysvětlit nadvládou výmarského klasicismu a realistické podívané v německém divadle tohoto období. Jako zastánce psychologického realistického herectví volal po přístupu, který se lišil od dominantních stylů jeho doby. Mnoho Tieckových idejí pramenilo z jeho hlubokého studia Shakespeara. Roku 1836 rekonstruoval (na papíře) společně s architektem Gottfriedem Semperem (1803-1879) alžbětinské divadlo Štěstěna, první pokus tohoto druhu. Ve svém románu Mladý truhlářský mistr (Der junge Tischlermeister, 1837) popsal Tieck představení Večera tříkrálového na alžbětinském veřejném jevišti. Věřil, že pravá iluze je výsledkem přesvědčivého herectví a že vnější realismus ji ničí, a byl prvním moderním kritikem, který hlásal návrat k otevřenému jevišti. Věřil rovněž, že na všechny složky inscenace má dohlížet jediný autokratický činitel.
Tieck dostal příležitost ověřit si své ideje roku 1841, kdy se Vilém IV. pruský rozhodl propůjčit dvorské divadlo v Postupimi experimentálním inscenacím. Povolal Tiecka, aby inscenoval Sofoklovu Antigonu - což samo o sobě byla novinka, protože profesionální inscenace řeckých tragédií byly v té době prakticky neznámé - a svěřil celou inscenaci zcela do jeho rukou. Tieck rozšířil proscénium nad orchestřištěm na polokruh a postavil řeckou skéné, která sloužila jako jediné pozadí děje. Po úspěchu v Postupimi se inscenace přestěhovala do státního divadla v Berlíně a záhy si ji přizpůsobila divadla v Drážďanech, Lipsku, Mannheimu, Mnichově a Karlsruhe.
Tieckovou nejslavnější inscenací byl Shakespearův Sen noci svatojánské, uvedený roku 1843 se scénickou hudbou Felixe Mendelssohna. Tieck pro ni přizpůsobil alžbětinské konvence kukátkovému jevišti. Velkou přední část jeviště ponechal volnou a vzadu postavil konstrukci s točitými schody vedoucími k hrací ploše asi 2,5 metru nad hlavním jevištěm, pod nímž byl na úrovni jeviště další hrací prostor. Boky jeviště vykrývaly čalouny zavěšené v pravém úhlu k proscéniu. Tato inscenace se v první své sezoně v Berlíně hrála čtyřicetkrát a napodobil ji bezpočet souborů po celém Německu. Pro nemoc nemohl Tieck dokončit další

inscenaci, Jindřicha V., kterého chtěl inscenovat bez jakýchkoli změn výpravy. Od projektu se muselo upustit.
Tieck mohl tímto způsobem pracovat jen proto, že Vilém IV. nařídil celému personálu divadla, aby poslouchal Tieckovy příkazy. Tak obešel stálé vedení divadla, což vyvolalo značné konflikty, a po Tieckově odchodu se staré metody opět vrátily.
Tieckovy ideje však ožily a důsledně se rozvinuly koncem století.
Karl Immermann (1796-1840) kombinoval ideje Goethovy a Tieckovy, protože byl na jedné straně zastáncem deklamačního hereckého stylu a na straně druhé přijal mnohé Tieckovy teorie týkající se divadelního představení. Věřil, že spása divadla je ve vysoce hodnotném dramatu a v inscenacích vytvořených pod dohledem jediného uměleckého názoru. Immermann byl původním povoláním zemský soudní rada a v divadle začal pracovat s amatéry kolem roku 1829. V roce 1834 převzal vedení městského divadla v Düsseldorfu, kde uváděl Calderóna, Goetha, Schillera, Lessinga, Kleista aj., i když většinu repertoáru tvořily lehké efemérní kousky. Nějaký čas byl jeho dramaturgem Grabbe. Immermann měl vysoké ideály a pod ekonomickým tlakem se musel roku 1837 vzdát řízení, ačkoli jeho divadlo už dlouho platilo za vzor ansámblové práce.
Je paradoxní, že Immermanna si dnes připomínáme především díky jediné privátní inscenaci Shakespearova Večera tříkrálového z roku 1840. Architekt Wiegmann navrhl pro tuto inscenaci zvláštní jeviště s fixní fasádou obemykající tři strany otevřeného prostoru. Příchody byly ze všech stran a vzadu uprostřed bylo vnitřní jeviště a další menší otvory. Toto jeviště je historicky významné jako první důležitý pokus o návrat k jevišti podobnému tomu, pro jaké Shakespeare psal, i když výsledek připomíná spíše Teatro Olimpico než Zeměkouli.
Po celou první polovinu devatenáctého století se německy mluvící divadlo těšilo značné oblibě, prosperovalo a počet souborů stále rostl. Nejenže byla otevřena divadla ve městech, kde dříve žádné nebylo, ale v tak velkých centrech, jako je Vídeň či Berlín, bylo před rokem 1850 v provozu několik divadel zároveň. Ve druhé polovině devatenáctého století jejich počet ještě vzrostl.

Francouzské divadlo v letech 1789-1815

Ve Francii v období politické nejistoty po pádu Bastilly roku
1789 malá divadla stále odvážněji porušovala výsady velkých souborů, které proti tomu marně protestovaly. Po zrušení monopolů roku 1791 vznikla v Paříži řada nových souborů. Jejich vývoj lze obtížně sledovat, poněvadž mnohé záhy zanikly, jiné se co chvíli přejmenovávaly, aby udržely krok s měnícími se politickými proudy a zachovaly si přízeň jednotlivých skupin. V letech 1791-1800
bylo divadelních společností přes padesát.
Většina divadel vycházela vstříc davovému vkusu tím, že nabízela širokou škálu lidových zábav, spojovaných s apelem na vlastenecké city. První příval svobody po zrušení cenzury ustoupil za "vlády teroru" represivním opatřením a tvrdým trestům za jakékoli údajné nepřátelství vůči revoluci. Proto vzniklo jen málo cenných dramat. Nejpopulárnějším dramatikem Velké revoluce byl Marie-Joseph Chénier (1764-1811), jehož Karel IX. (Charles IX ou L'Ecole des roi, 1789) a Jindřich VIII. (Henri VIII, 1791) udávaly politický tón dalším. Přes své revoluční naladění však Chénierovy hry setrvaly v rámci klasicistické tradice.
V devadesátých letech ztratila někdejší královská divadla značnou část své prestiže. Comédie-Francaise, beztak oslabená vnitřními spory, se roku 1791 rozpadla do dvou skupin. Herci sympatizující s revolucí, mezi nimi Talma a Mlle De Garcinsová, se přidali k hercům z Variétés Amusantes a roku 1792 vytvořili Théatre de la République. Po roce 1793, kdy herci Comédie-Francaise byli uvězněni, platilo Théatre de la République za nejlepší v Paříži.
Comédie Italienne, přejmenovaná na Théatre Favart, byla nebezpečně oslabena nelítostnou konkurencí s Théatre Feydeau a Opera přežila jen proto, že se jí ujalo město Paříž.
Kolem roku 1799, kdy se dostal k moci Napoleon, byla Francie unavena intrikami a fanatismem. Napoleon dal ihned najevo, že nesouhlasí s politicky stranickým dramatem, když potlačil několik her, podporujících jeho vlastní záležitosti. Divadlo se proto začalo stranickým tématům vyhýbat.
Změna atmosféry také obnovila stabilitu ve velkých divadlech.
Roku 1799 se trosky Comédie-Francaise opět spojily; rok nato bylo její divadlo prohlášeno za státní majetek a postoupeno k užívání souboru; roku 1801 v něm byly obnoveny penze a subvence, pozastavené roku

1791. Théatre Feydeau a Théatre Favart se roku
1801 spojily ve státem subvencované Théatre de l'Opéra Comique.
Roku 1802 se Opera znovu octla pod správou státu a roku 1803 jí byla přidělena subvence.
Přízeň prokazovanou velkým divadlům provázelo potlačování malých divadel, kterých si Napoleon zvlášť necenil. Roku 1806 vydal dekret, podle něhož díla z repertoáru státních souborů nesmějí uvádět žádná jiná divadla. Nařizoval rovněž, že všechny hry podléhají cenzuře a že žádná nová divadla nelze zřizovat bez zvláštního souhlasu. Rok nato sáhl k drastičtějším opatřením.
Především potvrdil čtyři státem podporovaná divadla:
Comédie-Francaise (pro pravidelnou komedii a tragédii); Théatre de l'Impératrice, později Odéon (pro menší drama); Operu (pro velkou operu a vážný balet); a Opéra-Comique (pro lehkou operu a komický balet). Tato divadla - pod různými názvy - pak působila až do dvacátého století. Napoleon dále nařídil uzavřít všechna malá divadla s výjimkou čtyř: Théatre de la Gaité a Ambigu-Comique (obě pro melodramata a pantomimy), Théatre des Variétés a Vaudeville (obě pro krátké hry, parodie a comédies-en-vaudevilles). Další divadla, jako Porte-Saint-Martin a Cirque Olympique, se později směla znovu otevřít, ale i ta byla omezena na malé formy. Napoleonova nařízení zůstala v platnosti i za restaurované monarchie od roku 1815 do roku 1831, kdy nová revoluce přivodila změnu. V letech 1807-1831 byl počet divadel v Paříži pod kontrolou a každému byla vymezena zábava určitého druhu. Divadelní poměry se tedy téměř nelišily od poměrů osmdesátých let osmnáctého století. Stejně jako před Revolucí přišly pak základní změny z bulvárních divadel.

Francouzské drama v letech 1800-1850

Jako se Napoleon snažil utvářet svou říši po vzoru Říma, tak uctíval antické drama. Často se říká, že oplátkou za podporu divadla očekával jedno nové veledílo ročně. Počínaje rokem 1804
nabízel každoročně ceny ve výši 10.000 a 5.000 franků za nejlepší tragédii a nejlepší komedii uvedenou v Comédie-Francaise. Jen málo odměněných si však získalo dlouhodobou přízeň. Ještě tak nejlepším dramatikem této doby byl Népomucene Lemercier (1771-1840), autor Pinta (Pinto, 1800) a Kryštofa Kolumba (Christophe Colomb, 1809), který však byl uveden v Odéonu s podtitulem "shakespearovská tragédie", poněvadž odporoval jednotám a mísil žánry.
Hry vskutku populární uváděla bulvární divadla, a to spíš melodramata než tragédie, po nichž toužil Napoleon. I když melodramatická díla, nejčastěji v hávu komedie či pastorály, lze vystopovat až do antického Řecka, sám termín melodrama se šíře uplatnil až počátkem devatenáctého století. Všechny charakteristické rysy melodramatu byly už dávno v bulvárním divadle přítomny, ale teprve René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) mu dal typickou formu ve Viktorovi, aneb Dítěti lesa (Victor ou l'Enfant de la Foret, 1798), Coelině (Coelina ou l'Enfant du mystere, 1800) a v jiných dílech. Obliba Pixérécourtových děl (v kombinaci s Kotzebuovými) založila melodrama jako dominantní dramatický žánr devatenáctého století.
Základní charakteristiky melodramatu lze stručně shrnout: ušlechtilý hrdina (či hrdinka) je neúnavně pronásledován zlosynem a osvobodí se od zdánlivě nepřekonatelných obtíží až poté, co je vážně ohrožen jeho život, pověst či štěstí; po krátké expoziční scéně se rychle odvíjí epizodický příběh; každý akt končí silným vyvrcholením; všechny důležité události se odehrají na jevišti a často se vyznačují rozvinutou výpravnou podívanou (například bitvy, záplavy či zemětřesení) a místním koloritem (například slavnosti, tance či pitoreskní pracovní podmínky); typická zápletka obsahuje převleky, únosy, zakrývanou totožnost a šťastnou náhodu; striktní básnické spravedlnosti se musí učinit zadost, a jakkoli se zlosynům může až do poslední scény dařit, nakonec musí být poraženi; o komickou úlevu se stará sluha či průvodce jedné z hlavních postav; zpěv, hudba a tanec skýtají další zábavu a podtrhují emocionální hodnoty scén. Melodrama, s jeho jednoduchým a účinným příběhem, s nelomeným mravním tónem a s prvky převzatými z populární zábavy, může pochopit a vychutnávat i ten nejprostší divák. To byl pravděpodobně důvod, proč melodrama devatenáctého století přivedlo do divadla množství publika srovnatelného s tím, které ve dvacátém století získal film a televize.
Pixérécourt se svými více než sto dvaceti díly byl sice nejúspěšnějším autorem melodramat, měl však mnoho konkurentů.
Nejvýznamnější z nich byli patrně Victor Ducange (1783-1833), autor takových her jako Třicet let, aneb

Život jednoho hráče (Trente ans ou La vie d'un Joueur, 1827), a Louis Caigniez (1762-1842), autor Poustevníka z Mont-Pausilyppe (L'Hermite du Mont Pausilyppe) a Dítěte lásky (L'Enfant de l'amour). Melodrama razilo cestu francouzskému romantickému dramatu tím, že zpopularizovalo odklon od klasicistických předpisů a vytvořilo velké potenciální publikum pro nový druh dramatu. Melodramatické zápletky přebírali francouzští romantici do té míry, že mnohé jejich hry se liší od melodramatu jen v několika málo ukazatelích: romantické drama se dělilo do pěti aktů (melodrama do tří); vyhýbalo se šťastným koncům; a bylo více založeno na poetické dikci. V nejširším smyslu však byla typická francouzská romantická dramata často pouhými básnicky povznesenými melodramaty. Ve Francii se romantické hnutí prosazovalo vzhledem k politickým poměrům jen zvolna. Prvním významným impulsem k němu bylo vydání spisu Madame de Stael O Německu (De l'Allemagne).

Madame de Stael (1766-1817), rozená Germaine Neckerová, byla dcerou ministra financí za Ludvíka XVI. a manželkou švédského vyslance ve Francii. Jakožto zapřisáhlá Napoleonova nepřítelkyně strávila léta jeho vlády v Německu, kde se seznámila s romantismem, zvláště díky své známosti s A. W. Schlegelem, který byl nějaký čas vychovatelem jejích dětí. Spis O Německu, který líčil romantické hnutí, vyšel ve Francii roku 1810, ale byl okamžitě zakázán. Po Napoleonově pádu roku 1814 vyšel rychle znova. Protože nepřátelství Napoleona a Madame de Stael bylo obecně známé, měla kniha značnou publicitu a její ideje vstoupily v širokou známost. Debata o relativních přednostech klasicismu na jedné a romantismu na druhé straně propukla poté naplno.

Stendhal (Henri-Marie Beyle, 1783-1842) zasáhl do tohoto sporu svým Racinem a Shakespearem (1823-1825), v němž prohlásil Shakespearovy hry za vhodnější dramatické vzory než hry Racinovy.

Avšak nejvýznamnějším francouzským manifestem romantismu byla Hugova předmluva k jeho hře Cromwell. Victor Hugo (1802-1885) tu razil několik myšlenek, které v Německu, v Anglii, ani jinde nebyly ještě běžné. Odmítl jednoty času a místa, odsoudil striktní dělení žánrů a hájil potřebu situovat dramatický děj do konkrétního historického prostředí. Nejdůležitější však asi je, že prosazoval, aby umění přesáhlo klasicistickou "idealizovanou přírodu" tím, že bude jak vznešené, tak groteskní. Poněvadž pro Huga byla vznešenost výrazem duchovních kvalit a groteska výrazem animální přirozenosti, zastával názor, že pravdivé zobrazení člověka si vyžaduje, aby bylo v literárních dílech vyjádřeno obojí.

Diskuse vyvrcholila roku 1830 při představeních Hugova Hernaniho v Comédie-Francaise. Nelítostná bitva romantiků s tradicionalisty, za které bylo herce sotva slyšet, zuřila několik večerů. Nesmiřitelnost této konfrontace lze patrně na obou stranách vysvětlit pocitem, že v sázce jsou principy, které budou určovat budoucí vývoj divadla. Romantickou tendenci posílilo ve Francii od roku 1827 několik událostí: toho roku hrál soubor anglických herců, vedený Charlesem Kemblem, před nadšeným pařížským publikem Shakespearovy hry; W. Ch. Macready vystoupil v Paříži v anglických romantických dramatech roku 1828; romány sira Waltera Scotta si ve Francii získávaly čím dál tím početnější čtenářskou obec; a Shakespearovy hry se ve Francii četly a inscenovaly stále častěji. Francouzské romantické hry se v repertoáru Comédie-Francaise prosadily už roku 1829, kdy byl uveden Jindřich III. a jeho dvůr (Henri III et sa cour) Alexandra Dumase staršího, Marino Faliero Casimira Delavigne a úprava Othella, kterou pod názvem Benátský maur (Le More de Venise) pořídil Alfred de Vigny. Konzervativní publikum doufalo, že odporem proti Hernanimu tento směr zastaví.

V Hernanim Hugo záměrně porušil četná pravidla, která se zastánci klasicismu snažili uchovat. Za prvé, pozměnil alexandrin, který byl přijatou veršovou formou tragédie od sedmnáctého století. Za druhé, užil četných slov, která se odedávna považovala za nedůstojná pro tragédii. Za třetí, porušil jednoty času i místa.

Za čtvrté, předváděl na jevišti násilí a smrt. Za páté, často měnil náladu scény a humor mísil s vážností. Triumfem Hernaniho se obvykle datuje francouzský romantismus.

Růst produkce romantických her lze patrně také vysvětlit zrušením cenzury a omezením žánrů po revoluci z roku 1830. Kromě Huga, jehož popularita dále rostla takovými hrami, jako byla Marion Delorme (1831), Král se baví (Le Roi s'amuse (1832) a Ruy Blas (1838), patří mezi významné dramatiky této školy Dumas starší a Musset.

Hry Alexandra Dumase staršího (1802-1870) jsou dvojího druhu: jednak historické podívané, jako je Jindřich III. a jeho dvůr, Kristina (Christine, 1829) a vlastní dramatizace Tří mušketýrů (Les Trois mousquetaires), jednak měšťanské drama, jako byl Antony (1831). Dumas měl pro dramatické situace bezpečnější cit než Hugo, ale postrádal jeho básnický dar, a když se pokoušel vyjádřit hluboký cit či pronikavou myšlenku, působil často falešně. Z celého francouzského romantického dramatu se nakonec ukázaly jako nejživotnější hry Alfreda de Musseta (1810-1857), ačkoli byly původně přehlíženy. Musset přestal psát pro jeviště, když propadla jeho první hra, Benátská noc (La Nuit vénitienne, 1830). Jeho pozdější díla tedy zacházejí volně s místem i časem a jsou pramálo závislá na podívané.

Musseta zajímají - podobně jako Racina a Marivauxe - především vnitřní prožitky postav, zvláště neschopnost odolat nutkavé síle lásky. Mussetovy postavy jsou v podstatě sobecké a zoufale se snaží ochránit svoje ego tím, že nutí jiné, aby odhalily svoje pocity jako první. Ale protože těm se také nechce riskovat zranění či odmítnutí, zapletou se všichni účastníci do série manévrů a protimanévrů. Konec je někdy šťastný, jako v proverbu Dveře mají být buď otevřené, nebo zavřené (Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, 1845), jindy tragický, jako ve hře S láskou nejsou žádné žerty (On ne badine pas avec l'amour, 1834). Musset se zřídka odchýlil od svého zaujetí láskou, avšak jeho Lorenzaccio (1834), příběh hamletovské postavy, snažící se napravit florentský stát, patří k nejlepším historickým dramatům celého devatenáctého století.
Mussetovy hry, většinou napsané v letech 1830-1840, se začaly uvádět až od roku 1847, a od té doby už ve francouzském repertoáru nikdy nechyběly.
George Sandová (Aurore Dupinová-Dudevantová, 1804-1876) byla jedna z mála žen, které měly značný význam jako divadelní autorky této doby, i když její romány byly ještě známější. V letech 1840-1872 bylo v Paříži provedeno asi pětadvacet jejích her. Její první uvedená hra Cosima (Cosima ou La Haine de l'amour, 1840) pojednává o vdané ženě, která se spíše z nudy zaplete do milostného vztahu. Realistická lidová hra Francois le Campi (1849) měla velký úspěch a byla uváděna znovu a znovu. Mezi její další hry patří Claudie (1851), Viktorčina svatba (Le Mariage de Victorine, 1851) a Jak se vám bude líbit (Comme il vous plaira, 1856). Hry Sandové - podobně jako hry jiných ženských autorek - po její smrti většinou zapadly a zájem o ně se obnovil až v poslední době.
Po odstranění žánrových přehrad romantické drama zdomácnělo v bulvárních divadlech. Tam se mísilo s melodramatem, pomáhalo je povznést a s tím přijímalo čím dál víc melodramatických rysů. Ve čtyřicátých letech se však už zájem o romantické drama vyčerpal.
Nezdar Hugova dramatu Purkrabí (Les Burgraves) roku 1843 se pokládá za konec romantické éry v Paříži. Romantismus vystřídalo "divadlo zdravého rozumu", hledající střední cestu mezi klasicismem a romantismem. V čele nové skupiny stál Francois Ponsard (1814-1867), který se roku 1843 prosadil se svou Lukrécií (Lucrece). Ale jak už to u kompromisů bývá, "divadlo zdravého rozumu" záhy ztratilo přitažlivost a v letech padesátých uvolnilo cestu jinému hnutí - realismu.

Divadelní poměry ve Francii v letech 1800-1850

Počet pařížských divadel v první polovině devatenáctého století stále rostl. Osm divadel povolených Napoleonem roku 1807 se do roku 1855 rozrostlo na dvacet osm, přestože si vláda udílení licencí suverénně udržela pod kontrolou; čtyři státem subvencované soubory byly nejprestižnější. Roku 1831 padla žánrová vymezení a Odéon a Opéra-Comique pak často konkurovaly Comédie-Francaise a Opeře jak kvalitou uvedeného díla, tak jeho inscenací. Po celé století nejvíce nejexperimentovala bulvární divadla; často prosazovala nové autory či inscenační postupy daleko dřív, než je přijaly státní soubory. Z divadel druhého řádu byly nejvýznamnější Gymnase, Porte-Saint-Martin, Gaité a Ambigu-Comique.
Kromě Comédie-Francaise vedli všecky pařížské soubory (až na několik menších výjimek) ředitelé, kteří si sjednávali herce na smlouvu. Oproti tomu Comédie-Francaise byla nadále podílnickou společností, působící podle pravidel, která se od předrevolučních příliš nezměnila. Nové předpisy stanovil roku 1812 Napoleonův "moskevský dekret"; obsahoval sto a jeden článek a měl odstranit některé starší nedostatky. K zajištění důchodů a krytí schodku byl zřízen rezervní fond. Sociétaires měli zaručenu minimální roční mzdu a kromě toho dostávali menší honorář za každé vystoupení. Stejně jako v předchozích letech se vláda postarala o štědrou subvenci. Veškerá rozhodnutí byla zdánlivě v rukou souboru, ale komisař, který nahradil komoří, si často přisvojoval značnou pravomoc. Kromě toho nabyly problémy ve třicátých letech na takové naléhavosti, že herci postoupili mnoho svých práv řediteli.
Ostatní státní divadla se pronajímala (smluvně s možností prodloužení) ředitelům, kteří plně rozhodovali ve věcech souboru i repertoáru, i když jejich práce byla pod pečlivým vládním dohledem. Oblíbeným tělesem byla nadále Opera. Nejenže byla její subvence čtyřikrát vyšší než subvence Comédie-Francaise, ale v letech 1811-1831 jí také připadla jedna dvacetina příjmu všech soukromých divadel.
Všechna pařížská divadla si až do poloviny století udržela repertoárový systém, i když seriálový provoz začínal měnit stará schémata. Počátkem století se jenom neobyčejně úspěšné inscenace hrály v sérii po

sobě následujících repríz; běžný repertoár se měnil denně. Ale už roku 1835 se dosáhlo série jednoho sta repríz, to však nebylo až do sedmdesátých let běžné.
Diváci museli v pařížských divadlech předkládat svoje vstupenky třem osobám: oficiálnímu kontrolorovi divadla, státnímu zaměstnanci, který zaznamenával chudinskou daň, a zástupci Společnosti dramatických autorů, který vypočítával honoráře.
Společnost dramatických autorů, která roku 1829 nahradila Bureau Dramatique, byla organizace s povinným členstvím, bojkotující všecka divadla, která nebyla ochotna přijmout její dohled nad smlouvami. Standardní smlouva specifikovala maximální povolenou lhůtu mezi přijetím hry a jejím provedením, stanovila, že každý kus musí být sehrán nejméně třikrát, a pamatovala na možnost přerušení zkoušek po dobu maximálně deseti dnů, aby autor mohl svoje dílo zrevidovat. Autoři dostávali deset až patnáct procent z hrubého příjmu každého představení. Společnost také zřídila penzijní fond pro dramatiky, kteří byli jejími členy po více než dvacet let a za tu dobu splnili stanovené minimum provedených her. Francouzští dramatici byli první na světě, kteří pobírali honoráře z každého představení svých děl a kteří dosáhli finančního zajištění v podobě penzijního fondu.
K zajištění správné a přiměřené odezvy si každé divadlo vydržovalo placenou klaku. Někteří herci dokonce ve svých smlouvách určovali míru potlesku, jakého se jim má v každém představení dostat při prvním vstupu na jeviště. Tato placená pochvala měla za následek, že ostatní diváci svoje hlasité reakce často omezovali na pohanu.

Francouzská režie a herectví v letech 1800-1850

Melodrama ve Francii podnítilo potřebu "režie", poněvadž většina jeho účinu závisela na přesné manipulaci s prostorem a s výpravnou podívanou. Zápletka se často točila kolem vyslechnutých rozhovorů, náhodných vstupů a udivujících kousků fyzické odvahy, a rozuzlení často přinášelo zemětřesení, sopečný výbuch či jiná nepředvídatelná katastrofa, která překazila zloduchovy spády.
Účinnost četných melodramat závisela tedy na přesné koordinaci různých prvků. Právě proto chtěl mít Pixérécourt provedení svých děl pevně pod kontrolou. Později prohlásil, že za svoje vůdčí postavení dramatika vděčí své péči o inscenaci.
Pixérécourtova příkladu následovali někteří romantici, především Hugo a Dumas. Avšak zatímco Pixérécourta zajímala především koordinace zvláštních efektů, Hugo se staral ještě o rozestavení herců na scéně a o celkovou kompozici. Před rokem 1830
inklinovali francouzští herci k vytváření rovné řady či polokruhu na předním okraji jeviště poblíž nápovědovy budky; jevištní mobiliář se sice ve dvacátých letech začal rozšiřovat, ale herci jej používali jen zřídka, takže se s ním zacházelo jako s pouhou dekorací. Na rozdíl od starší praxe využil Hugo v Hernanim celého prostoru jeviště, obvyklé dlouhé přechody po diagonále nahradil krátkými pohyby po křivkách a někdy dokonce nechal herce hrát zády k publiku. S takovými novinkami však sociétaires Comédie-Francaise nesouhlasili a když pak Hugo nosil svoje hry do jiných divadel, vrátili se ke staré praxi. Kolem roku 1835 si nicméně kritici začali všímat, že v bulvárních divadlech herci někdy posedávali na opěradlech křesel, opírali se o stůl, anebo zůstali sedět, když mluvili. Většinu režisérů však zajímal spíš malebný místní kolorit, historická přesnost či preciznost jevištního jednání, než aby chtěli vytvářet iluzi skutečného života. Ti, kteří se přikláněli k větší podobnosti se životem, naráželi na značný odpor kritiky, argumentující tím, že umění má život idealizovat, a ne kopírovat. I ti, kteří s touto tendencí souhlasili, odmítali jakékoli pokusy znázorňovat na jevišti drsné stránky života.
Po celou první polovinu devatenáctého století byli francouzští herci nadále angažováni podle oborů. Avšak stejně jako jinde se tu prosazovaly hvězdy. I v Comédie-Francaise se po roce 1805
jména herců uváděla na plakátech tak, aby podnítila zájem publika.
V letech 1790-1859 vyrostla ve Francii řada vynikajících herců.
Před rokem 1825 byli v jejich popředí Talma, Mlle Duchenoisová, Mlle Marsová, Fleury a Mlle Georgeová.
Francois-Joseph Talma (1763-1826), často nazývaný největším francouzským hercem, strávil většinu svého mládí v Anglii, ale roku 1785 se vrátil do Francie, kde byl jedním z prvních studentů na École Royale Dramatique, když se roku 1786 otevřela. Hned jak se roku 1787
stal členem Comédie-Francaise, vyvolával stálé spory svou nespokojeností s hereckým stylem souboru, s řešením kostýmů i s uměleckým programem. Prvního úspěchu dosáhl roku 1789

v Chénierově Karlu IX., díle, které přispělo k rozdělení souboru roku 1791. Když se ansámbl roku 1799 znovu spojil, Talma se stal a zůstal jeho uznávaným představitelem až do své smrti. Byl oblíbencem Napoleona, který ho povolával k účinkování před evropskými panovníky. Talma byl zastáncem autenticity kostýmu (přinejmenším v klasických rolích) a detailního studia každé role. Kromě této pečlivosti se vyznačoval intenzivním citem i energií. Někdy se říká, že byl založením romantik, okolnostmi donucený vystupovat v klasicistických rolích.
Mlle Duchenoisová (asi 1777-1835) byla obvykle v tragédiích Talmovou partnerkou. Její debut roku 1802 v roli Faidry byl tak zdařilý, že se Racinova hra reprízovala osmkrát. Ačkoli byla pověstná šeredka, její "hluboká něžnost a melodický žal" jí získávaly oddané příznivce. Po Talmově smrti hrála už jen zřídka a roku 1830 odešla z divadla nadobro.
Zatímco Talma a Mlle Duchenoisová dominovali v tragickém žánru, Mlle Marsová a Fleury byli nejslavnějšími herci komediálními.
Mlle Marsová (1779-1847) byla na jevišti od dětství, členkou Comédie-Francaise se stala roku 1799 a po roce 1805 byla idolem Paříže. Všichni kritici o ní psali s nadšením. Ačkoli se o ní vědělo, že mimo jeviště je to pěkná saň, jako herečka vypadala na ideální ženu. (To ona vytvořila Doňu Sol v Hernanim.) Když se Comédie-Francaise začala ve třicátých letech zadlužovat, vzdala se pozice sociétaire, aby mohla jakožto pensionnaire vyžadovat přemrštěné honoráře; tak vytvořila precedens postupu, který soužil divadlo po většinu století. Mladé heroiny hrála až do svého odchodu na odpočinek, kdy jí bylo dvaašedesát.
Abraham-Joseph Fleury (1750-1822) se stal členem Comédie-Francaise roku 1778 a učil na konzervatoři od jejího založení roku 1786. Elegantní vystupování v komedii z něho udělalo vhodného partneru pro Mlle Marsovou. Na odpočinek odešel roku 1818.
Mlle Georgeová (1787-1867), dcera provinčního ředitele, debutovala v Comédie-Francaise roku 1802, když jí bylo patnáct.
Její soupeřství s Mlle Duchenoisovou se přiostřilo, když si ji Napoleon vybral za milenku, a císařovna Josefina na oplátku vzala pod ochranu Mlle Duchenoisovou. Roku 1808 Mlle Georgeová opustila Paříž a vystupovala v Sankt Petěrburgu, Stockholmu a jinde, než se roku 1813 vrátila do Francie. Po Napoleonově pádu opustila Francii znova a zůstala v zahraničí až do roku 1822. Poté spojila svou kariéru s Jeanem-Charlesem Harelem, ředitelem divadel Porte-Saint-Martin a Odéon. Harel byl velkým příznivcem romantiků a ve třicátých letech inscenoval mnoho jejich her. V nich hrála heroiny Mlle Georgeová, která tak značně přispěla k rozšíření nového dramatu.
Melodramata a romantické hry vynesly do popředí mnoho bulvárních herců. Z nich byli nejpopulárnější Mme Dorvalová, Bocage a Deburau. Mme Dorvalová (1798-1849) studovala na konzervatoři a hrála nějaký čas v provincii, než se roku 1818 stala členkou divadla Porte-Saint-Martin. Tam vystupovala v melodramatech, dokud divadlo nesmělo jiné žánry hrát. Jakožto intuitivní herečka vynikala tam, kde mohla vyjádřit vášnivé emoce a svůdný půvab.
V letech 1835-1837 hrála v Comédie-Francaise, ale střetla se tam s takovým odporem (především z řad příznivců Mlle Marsové), že se vrátila do snášenlivějších bulvárních divadel.
Bocage (1797-1863) byl v mládí tkalcem a do provinčního souboru ho přijali proto, že dobře vypadal. Když ho roku 1821 odmítli angažovat v Comédie-Francaise, obrátil se na bulváry, kde brzy začal platit za největšího jevištního milovníka své doby.
V Comédie-Francaise krátce vystupoval v letech třicátých, ale atmosféra mu tam připadala tak nepřátelská, že odtud záhy odešel.
Po roce 1845 byl ředitelem Odéonu.
Jean-Baptiste (Jean-Gaspard) Deburau (1796-1846) se narodil v rodině kočovných akrobatů. Roku 1811 se usadil v Paříži, kde byl především spjat s Théatre des Funambules. Proslavil se po roce 1825, když rozvinul postavu Pierrota do podoby bledého ztrápeného milence, nicméně stále doufajícího, že najde svoje štěstí. V této roli se stal jedním z nejpopulárnějších pařížských herců.
Nejslavnější francouzský romantický herec Frédérick Lemaitre (1800-1876) začal navštěvovat konzervatoř, když mu bylo patnáct, a prošel tam tvrdou klasicistickou výchovou; zároveň však účinkoval v cirkuse, v pantomimě a melodramatech. Roku 1823 se prosadil, když melodramatického zlosyna obrátil ve směšnou karikaturu. Poté nakládal se svými rolemi se značnou volností až do doby, kdy ho Harel angažoval do Odéonu a do Porte-Saint-Martin, kde se z něho stal velmi zodpovědný herec.
Lemaitre byl nejvšestrannější herec své doby, protože odmítl nechat se svazovat vytyčenými obory. Rád překvapoval publikum novou interpretací a výbuchy vášně. Vrcholu popularity dosáhl v letech 1830-1850, ale hrál až do smrti, ještě dlouho poté, co jeho slávu odnesl čas.
Podobný temperament, i když hrála zcela jiný repertoár, měla Rachel (1821-1858) - ztělesnění bouřlivácké herečky. Tato dcera podomního kramáře vzbudila pozornost, když jako dítě zpívala po ulicích, a byla

poslána do divadelní školy. Odtamtud ji vzal otec, dychtící využít jejího talentu, takže profesionálně debutovala roku 1837 v Gymnase. Roku 1838 byla angažována do Comédie-Francaise, kde se záhy stala hlavní atrakcí. Vyžadovala ohromný plat, který se občas rovnal platu francouzského předsedy vlády. Její výkony obnovily popularitu klasického repertoáru, která citelně poklesla, když vystoupil do popředí romantismus, a nakonec přispěly k úpadku romantismu. O večerech, kdy hrála, plnila Comédie-Francaise po střechu, ale zároveň divadlo ožebračovala, poněvadž pobírala většinu jeho příjmů a ještě odjížděla na dlouhá turné. Především na základě této zkušenosti Comédie od té doby odmítá uvádět na plakátech kteréhokoli herce jako hvězdu a uvádí všecky svoje herce po pořádku podle principu seniority.
Rachel neměla velký repertoár a jen jedna její role, Scribova Adrienna Lecouvreurová, byla ze současné hry. Nehodila se pro komedii a nedokázala přesvědčivě zahrát jemnost, ženskou něhu, veselí ani srdečnost; její síla byla v pohrdání, triumfu, vzteku, zlobě a smyslnosti. V tomto rejstříku neměla ovšem sobě rovné. Její smrtelné agónie, jako v Adrienně Lecouvreurové, budily svou věrohodností obdiv i hrůzu. Počátkem čtyřicátých let byla po ní poptávka v zahraničí, takže hrála po celé Evropě, a roku 1855 vystupovala v Americe. Tuberkulóza oslabila její síly, které si v posledních letech střádala na velké scény, zatímco ostatní výstupy jen proběhla. Nicméně její nasazení a síla utkvěly v paměti po celý zbytek století.

Francouzská scéna, kostýmy a osvětlení v letech 1800-1850

Místní kolorit a historicky přesné motivy se sice na jevišti objevovaly už před revolucí, ale teprve ke konci století byly plně využity. V devadesátých letech osmnáctého století se sice mnozí divadelní podnikatelé snažili rekonstruovat skutečná místa a události, ale koncepční důraz na podívanou se poprvé objevil až v bulvárních divadlech v letech 1800-1830. Měl dvojí funkci: byl prostředkem rozvíjejícím zápletku a novinkou, která měla přitáhnout publikum. Obojí vedlo k rozvoji detailní výpravy a zvláštních efektů.
V melodramatech z počátku devatenáctého století byly často hybateli děje přírodní katastrofy. Například Pixérécourtova Dcera exulantova (La Fille de l'exil, 1819) předvádí potopu, která vyvrací stromy, zaplavuje jeviště a unáší hrdinku na prkně.
Podobně Hlava smrti (La Tete de mort), v níž jeviště zaplaví sopečná láva, která zneškodní zlosyna. Cirque Olympique, který vedl Laurent Franconi, rekonstruoval slavné bitvy, v nichž vystupovalo více než sto osob a třicet koní, a nebylo výjimkou, že v kritické chvíli zasahoval oddíl jízdy. Četné bulvární hry proto značně závisely na této spektakulární stránce, díky níž se zápletka pohnula kupředu nebo se vyřešila.
Důraz byl také na novosti podívané. Dramatici vyhledávali nová dějiště nebo takový lokální kolorit, jaký dosud na jevišti nebyl vytvořen. A tak se poprvé objevila nejrůznější historická období, exotická dějiště a fantastická prostředí. Podívaná se natolik rozvinula, že roku 1828 se nové divadlo Ambigu-Comique otevřelo hrou, v níž se "Múza mizanscény" domáhala přístupu na Parnas. Na důkaz své ceny předvedla všecka svoje divadelní kouzla a ohromila ostatní múzy tak, že se směla zařadit do jejich řad. Podívaná ovšem obvykle pouze ozvláštňovala jinak rutinní příběh, charakterizaci obohacovala jen nepatrně.
V tomto období položili v mnohém základy dalšího vývoje dva výtvarníci, Daguerre a Cicéri. Daguerrův význam je především v jeho práci s panorámatem a diorámatem, která ještě více přiblížila iluzi realitě. Panoráma, které vynalezl Robert Barker a nechal si je roku 1787 patentovat, se poprvé představilo v Edinburghu roku 1788 a v Londýně roku 1792. Robert Fulton (1765-1815), Barkerův společník a pozdější vynálezce parolodě, si zajistil francouzský patent na panoráma roku 1799; vzápětí ho prodal Američanu Jamesu Thayerovi, který otevřel v Paříži dvě panorámata roku 1800. Panorámata se předváděla v kruhových budovách, ve kterých bylo publikum na středovém pódiu obklopeno kontinuální malbou. Pro diváka vznikal dojem, že zaujímá místo, z něhož má dokonalý výhled na všechny strany.
Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) začínal jako malíř dekorací v Opeře a zřejmě také asistoval Pierru Prévostovi (1764-1823), jednomu z prvních malířů panorámat. Daguerrův zájem o optiku, který roku 1839 vyvrcholil vynálezem první účinné formy fotografie (daguerrotypie), ho přivedl k experimentům s panorámatem. Roku 1822 začal předvádět svoje dioráma, kde divák nebyl obklopen malbou, ale seděl na pódiu, které se každých patnáct minut otočilo a ukázalo mu jednu ze dvou různých maleb, z nichž každá byla asi 22 metrů široká a 14 metrů vysoká, na jakémsi kukátkovém jevišti. Daguerrovo vylepšení spočívalo ve schopnosti vytvářet iluzi stálé změny. Jeho zčásti průsvitná scéna zůstávala sice statická, obměňoval ji však manipulací (pomocí systému záklopek a clon) se směrem, intenzitou a barvou přirozeného světla, které přicházelo svrchu stropními otvory.

Kontrolou světla byl schopen zobrazit postupné změny od pěkného počasí do bouřky, ze dne v noc, a jiné situace. S tím se však Daguerre dlouho nespokojil, a brzy předvedl zdokonalené diorama a double effet. V něm byly některé detaily namalované na líci a jiné na rubu průsvitné látky; světelnými změnami mohl Daguerre některé detaily zviditelnit a jiné učinit neviditelnými. Jedno z jeho nejslavnějších diorámat, "Půlnoční mše v St.
Etienne-du-Mont", předvádělo pouze pomocí malby a světla kostel ve dne prázdný, pak postupně zaplňovaný lidmi přicházejícími na půlnoční mši, a opět se vyprazdňující.
Panorámata se v devatenáctém století předváděla po celé Evropě a záhy se upravovala pro divadelní potřeby. Panoráma se vždycky v divadle uplatnilo lépe než dioráma, protože nebylo závislé na manipulaci se scénickým světlem. Na druhé straně však bylo panoráma nutno pro jevištní potřeby značně změnit, poněvadž už nemohlo publikum obklopovat, a tak přijalo tvar, který Daguerre dal svému diorámatu. Snad proto se pojmy panoráma a dioráma od konce dvacátých let často zaměňovaly.
Počátkem devatenáctého století vstoupila do divadla pohyblivá panorámata. Kontinuální scéna se namalovala na velmi dlouhé plátno, které se spustilo v pozadí jeviště a jehož oba konce se navíjely na vertikální válce či "cívky". Otáčením těchto cívek se plátno uvedlo do pohybu. Tak se mohly postavy, lodě, koně či vozy zdánlivě přemisťovat před očima diváků, aniž se změnila scéna, jak by bylo třeba za použití kulis a prospektů.
Panorámata a diorámata výtvarníkům také umožnila zbavit se horních sufit, považovaných už počátkem devatenáctého století za nevhodné, poněvadž svou mezerovitostí rušily iluzi. Panorámata umožňovala nová řešení. Pomocí listových kulis, znázorňujících architektonické prvky či přírodní objekty, se v popředí scény vytvořil oblouk, jímž se otevírala vyhlídka namalovaná na panorámatu obtáčejícím jeviště vzadu a po stranách. To nejenže vyloučilo horní sufity, ale celá scéna, s výjimkou předních maskujících prvků, mohla být namalovaná na kontinuální ploše.
Z této praxe se nakonec vyvinulo neutrální cykloráma (tzv. horizont) obklopující hrací prostor.
Panoráma a dioráma tedy v mnoha ohledech posílily iluzionismus.
V Paříži se jejich divadelních možností poprvé plně využilo v letech 1821-1823 v Panorama-Dramatique, kde panoramatické podívané pouze se dvěma dramatickými postavami vytvářely celý repertoár.
Daguerre nepracoval pouze s panorámatem a diorámatem, ale stal se také předním jevištním výtvarníkem své doby. V letech 1813-1816
si odbyl svoje tovaryšská léta jako malíř scény a poté se v letech 1816-1822 stal hlavním výtvarníkem Ambigu-Comique. Po roce 1822 divadla prakticky zanechal.
Nejobdivovanější výtvarník tohoto období byl Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), patrně pro svou schopnost zobrazovat oblíbená vizuální témata dne: zvláštní místní kolorit, nostalgické trosky a malebná historická prostředí. Zhruba od roku 1810 byl Cicéri hlavním výtvarníkem Opery, ale pracoval také pro Opéra-Comique, Comédie-Francaise, Porte-Saint-Martin, Panorama-Dramatique a jiná divadla. Po roce 1822 byl o něho takový zájem, že si otevřel jednu z prvních jevištních dílen v Paříži, kde nakonec zaměstnával specialisty například na architektonické detaily, krajinomalbu apod. Tato praxe, se kterou Cicéri začal, vedla k použití několika různých výtvarníků v jediné inscenaci. Od té doby začaly nezávislé jevištní dílny nahrazovat dílny jednotlivých divadel. Cicériho žáci pak ovládli francouzské jevištní výtvarnictví po zbytek století.
Zájem o vizuální stránku představení se stupňoval po roce 1820.
Nová budova Opery, otevřená roku 1822, byla vybavena posledními vymoženostmi, včetně plynového osvětlení a vodovodního řadu pro tvorbu realistických kašen a vodopádů. Po roce 1825, kdy byl komisařem jmenován baron Taylor, se vydala novým směrem i Comédie-Francaise. Taylor, bývalý ředitel Panorama-Dramatique, zaměstnal roku 1826 Cicériho, aby tu pořídil historicky přesné výpravy pro řadu her, včetně Hernaniho.
Zvýšený zájem o podívanou vedl po roce 1828 k publikaci livrets scéniques. Byly to jakési režijní knihy, detailně popisující scénu a zvláštní efekty v pařížských divadlech, s návody na zjednodušení výpravy v divadlech ne tak dobře vybavených. Po roce
1830 vzrostla také péče o historickou věrnost, poněvadž romantičtí autoři se vysmívali nesrovnalostem, které se často vyskytovaly v inscenacích melodramat. Hugo konzultoval Výbor pro historické památky a jiné zdroje, než pořídil náčrty k inscenacím svých her, a Dumas starší často veřejně plísnil inscenátory, kteří jeho dílům nezajistili dostatečně přesnou výpravu. V letech
1847-1850 vedl své vlastní Théatre Historique, kde připravoval inscenace tak výpravné, že ho málem přivedly na mizinu.
Kolem roku 1840 kritika už zevrubně líčila scénu, kostýmy i osvětlení a často kritizovala pohádkové pantomimy pro údajné nepřesnosti. Klasický repertoár, pro nějž se nadále užíval palais a volonté, se

většinou tomuto sklonu k historické věrnosti vymykal, a to až do roku 1842, kdy nová inscenace Cida se šesti různými dekoracemi vytvořila nový vzor.
I když místní kolorit a historická věrnost byly nejpopulárnější formy jevištního iluzionismu, razil si cestu i všednodenní realismus. Pod jeho vlivem se postupně v interiérových scénách prosazovala úplná krabicová scéna, včetně stropu. Nelze přesně říci, kdy byla krabicová scéna ve Francii použita poprvé, ale ve dvacátých letech devatenáctého století už nebyla vzácností.
Důsledně realisticky byla ovšem prováděna jen postupně, poněvadž až do poloviny století představovaly většinu zařízení a nábytku pouhé malované výřezy. Roku 1846 způsobila senzaci inscenace Pierra Févriera (komedie-vaudeville Duboise d'Avesnes), s opravdovým zařízením a s dekorativním látkovým pokrytím podlahy, napodobujícím černé a bílé mramorové dlaždice: věc v Paříži dosud nevídaná.
Také kostýmy, podobně jako scéna, nabývaly v letech 1790-1850 na realističnosti. Na počátku tohoto období značně zpopularizoval historickou přesnost v kostýmováni tragédií Talma. Už roku 1787 šokoval publikum, když se objevil v tóze s holýma rukama a nohama: první francouzský pokus o skutečnou autenticitu v antickém oděvu. Důsledný přístup se formoval dlouho, nicméně pokrok, zejména ve vážných kusech, byl trvalý. Komedie se hrála v současném oděvu i nadále, až do roku 1815. Pak se do Molierových her začalo používat kostýmů ze sedmnáctého století, ačkoli Mlle Marsová odmítla na takové změny přistoupit a oblékala se dál podle poslední módy. Baron Taylor, který se roku 1825 stal komisařem Comédie-Francaise, kladl značný důraz na přesnost vizuální podoby představení: zřetel, který silně zastávali romantičtí autoři. Proto posléze kolem roku 1840 i kritika téměř všeobecně častovala anachronismy v kostýmování posměchem.
Ve scénickém osvětlení se používalo postupů osmnáctého století až do roku 1822, kdy si Opera zavedla plyn. Pružnost a větší intenzita plynového osvětlení záhy vedla k tomu, že je přijala i jiná divadla, i když Comédie-Francaise nechala na sebe čekat až do roku 1843, i pak si však ponechala olejová světla rampy, poněvadž herečkám připadalo plynové osvětlení příliš tvrdé.
Protože plyn umožňoval lepší kontrolu intenzity a směru, vedl také k realističtějším světelným efektům. Bodové světlo ještě nebylo vynalezeno, takže scénické osvětlení bylo především celkové.

Ruské drama a divadlo v letech 1800-1850

Rusko bylo od roku 1805 jedním z hlavních protivníků napoleonské Francie, a právě za ruského tažení Napoleon utrpěl první vážnou porážku. I v Rusku se stejně jako jinde tehdy šířily nacionalistické nálady. Nejpopulárnějším dramatikem té doby byl Vladislav Alexandrovič Ozerov (1769-1816), patrně proto, že jeho tvorba vyhovovala vlasteneckým náladám v době, kdy Rusko bylo Francií ohroženo. Jeho hry, psané v klasicistickém stylu, zejména Dmitrij Donskoj (1807), byly opěvovány, ale také brzy zapomenuty.
Stejně jako v jiných evropských zemích přinesl konec napoleonské éry nové represe. Alexandr I. (vládl 1801-1825) o zrušení nevolnictví a jiných reformách jen mluvil, a když už bylo jasné, že nic neudělá, začaly se organizovat revoluční skupiny. Když roku 1825 nastoupil na trůn Mikuláš I. (vládl 1825-1855), nespokojenost přerostla v otevřené povstání. Revolta byla rychle potlačena a car zřídil tajnou policii a nejtužší cenzuru v Evropě, aby zabránil opakování takových pokusů. Období jeho vlády se sice vyznačuje velkou tvořivostí, ale nejlepší dramata byla téměř vždycky zmrzačena, než bylo povoleno je uvést.
Nejvýznamnějšími dramatiky tohoto období byli Gribojedov, Puškin a Lermontov. Alexandr Sergejevič Gribojedov vstoupil do dějin především svou komedií Hoře z rozumu (Gore ot uma, 1822-1825), jedním z arciděl ruského dramatu, o němž se tvrdí, že je to jediná významná ruská hra napsaná v klasicistickém stylu. Podobně jako v Molierově Misantropovi se rozčarovaný hrdina Hoře z rozumu snaží přesvědčit ostatní o vadách materialistické a pokrytecké společnosti. Gribojedov to předvádí na celé galerii charakterových typů, reprezentujících moskevskou společnost.
Naneštěstí autor hru dopsal právě tehdy, když se po povstání roku
1825 utužila cenzura; proto se dlouho nesměla hrát. V úplné verzi se dočkala provedení až roku 1869 a od té doby nikdy nezmizela z ruského repertoáru.
V době, kdy Gribojedov psal svou hru, se už projevoval romantismus, jehož prosazení se přičítá Alexandru Sergejeviči Puškinovi (1799-1837). Jeho Boris Godunov (1825) znamená svou rozmanitostí, rozlehlostí, básnickou silou a historickým námětem první vítězství ruského romantismu nad klasicismem. Pojednává o vztahu vládce k poddaným, a tak bývá někdy označován za první ruskou hru na politické téma. Cenzura

zdržovala jeho vydání až do roku 1831 a provedení do roku 1870. Musorgského operní verze z roku 1873 do značné míry v divadle nahradila původní text.
Michail Jurjevič Lermontov (1814-1841), jeden z největších ruských romantických básníků, napsal také několik her, počínaje Španěly (Ispancy, 1830). Přežívá především jeho Maškaráda (Maskarad, 1935), která za mužovu vraždu manželky činí zodpovědnou zkaženou společnost. Z cenzurních důvodů byla hra inscenována až roku 1852.
Při tak nelítostné cenzuře nepřekvapuje, že většina ruských her byla buď neškodná nebo lichotila panovníkovi. A tak romantismus kvetl ve vlasteneckých podívaných, které Mikuláš I. podporoval.
Jedním z nejúspěšnějších pisatelů takových her byl Nestor Vasiljevič Kukolnik (1809-1869), jehož drama Rukou všemohoucího zachráněna vlast (Ruka vsevyšnego otečestvo spasla, 1834) zobrazuje zvolení Michaila Romanova, předka Mikuláše I., na ruský trůn. Nikolaj Alexejevič Polevoj (1796-1846) psal ve stejném duchu, největších úspěchů však dosáhl s melodramatem, které se v Rusku stalo populárním po uvedení Ducangeových Třiceti let (Trente ans ou La Vie d'un joueur) roku 1829. Největší zásluha Polevého je však v tom, že svým překladem Hamleta uvedl roku 1837
na ruskou scénu Shakespeara. Shakespearova díla se poté rychle prosazovala.
Stejně jako jinde převažovala v ruském repertoáru melodramata a hudební hry. Většinou to byly překlady, zvláště z francouzštiny, ale tyto žánry pěstovali i domácí autoři. Zvlášť populární byla comédie-en-vaudevilles, jednoaktová komedie s kuplety na známé melodie. Vrcholu dosáhla v díle Alexandra Ivanoviče Pisareva (1803-1828), ale v jeho stopách šlo mnoho dalších autorů až do konce století.
Realističtější drama se začalo objevovat ve třicátých letech v díle Nikolaje Vasiljeviče Gogola (1809-1852). Jako dramatik je dnes Gogol znám především jako autor Revizora (1836), příběhu o mladíkovi omylem pokládaném za petrohradského činovníka. Hra satirizující zkorumpovanost a chrapounství provinčních úředníků byla na svou dobu originální, protože neobsahovala ani milostnou zápletku, ani sympatické postavy. Její nárok na realističnost spočívá téměř výlučně v groteskních postavách a v tematizaci malosti, pokrytectví a korupce. Inscenace Revizora, údajně osobně schválená carem, povzbudila další autory, aby se věnovali realističtějšímu zobrazení, avšak tento nový směr se plně projevil až ve druhé polovině století.
V devatenáctém století se ruské divadlo stále rozvíjelo, vždy však pod bedlivým dohledem vlády. Kníže Alexandr Šachovskoj (1777-1846), který řídil repertoár imperátorských divadel od roku
1802 do roku 1826, inicioval několik důležitých změn. Roku 1805
bylo konečně zřízeno v Moskvě státní divadlo, pro které koruna koupila čtyřiasedmdesát nevolnických herců od A. E. Stolypina a další od knížete Volkonského. K tomu přibylo roku 1809 herecké učiliště, takže moskevské soubory postupně nabývaly na významu, i když soubory v Sankt Petěrburgu jakožto v hlavním městě Ruska se nadále těšily větší přízni i vyšším subvencím. Šachovskoj se také - poté, co navštívil Paříž a další západní divadelní centra - pokoušel zvýšit inscenační úroveň a vypracoval předpisy pro divadelní správu, které zůstaly v platnosti od roku 1825 až do roku 1917.
Po celé toto období měla imperátorská divadla v divadelní produkci Sankt Petěrburgu a Moskvy úplný monopol. Sankt Petěrburg měl tři divadla: Bolšoj, používaný především pro operu a balet;
Malyj (roku 1832 nahrazený Alexandrinským), především pro činohru; a Michajlovskij, kde se hrál především zahraniční repertoár. Moskva měla dvě divadla, jedno operní a baletní a druhé činoherní. Oba moskevské soubory nejprve sídlily v provizorních budovách, roku 1824 bylo však otevřeno stálé působiště pro činoherní divadlo, Malyj těatr, jehož se užívá dosud. Roku 1825 byl pro operu a balet otevřen Bolšoj těatr, který roku 1853 vyhořel a roku 1856 jej nahradila stávající budova. Vzhledem ke své prestiži udávala státní divadla měřítka pro celé Rusko, které bylo z větší části závislé na kočovných souborech špatné kvality.
V letech 1800-1850 byli herci do státních divadel stále ještě angažováni podle oborů převzatých z francouzské praxe. Zkoušky, vystupování herců a každá stránka jejich života se řídily státem schválenými pravidly. Roku 1839 byli herci zařazeni mezi státní zaměstnance a rozčleněni podle délky služby do tří tříd. Herci petrohradských divadel byli dlouho považováni za lepší než moskevští. Zvláště obdivováni byli Semjonovová a Michajlov.
Jekatěrina Semjonovna Semjonovová (1786-1839), žákyně Dmitrevského, hrála hlavní role v komediích i tragédiích, v nichž obzvlášť vynikala; pro měšťanské drama se nehodila. Byla tak populární, že byla placena mnohem lépe než ostatní a dostávala zvláštní příplatek na kostýmy. Když roku 1808 přijela z Paříže Mlle Georgeová, rozpoutala se mezi nimi zuřivá bitva o prvenství, která skončila odjezdem francouzské herečky roku 1811. Alexej Semjonovič Jakovlev (1773-1817), rovněž žák Dmitrevského, debutoval roku 1799. Byl to impulzivní herec, závislý na inspiraci, a zvláště populární byl Ozerovových tragédiích, které byly tenkrát v módě. Ve druhé čtvrtině devatenáctého století vládl petrohradské scéně vysoký, pohledný a hlasově nadaný Vasilij Andrejevič Karatygin (1802-1853), který hrál téměř všechny druhy rolí. Byl to mistr techniky, jenž věnoval pečlivou pozornost kostýmu, líčení a každému detailu svého výkonu.

Po roce 1825 se však vedoucí pozice zvolna přesouvala do Moskvy.
Mezi starší hereckou gardou tam vynikali Močalov a Ščepkin. Pavel Stěpanovič Močalov (1800-1848) vystupoval na divadle od svých sedmnácti let. Byl to nevyrovnaný, emocionální herec, který dokázal publikum uchvátit, když byl ve formě. Zvláště obdivovaný byl v melodramatu, jako Richard III. a Hamlet.
Michail Semjonovič Ščepkin (1788-1863) byl podle Stanislavského první velký ruský herec. Narodil se jako nevolník a hrát začal v nevolnickém souboru. Od roku 1808 kočoval s profesionální hereckou společností a roku 1821 získal svobodu. Roku 1823 byl už členem moskevského Malého divadla, v němž setrval až do konce svého života. Po roce 1832 učil na divadelní škole a často hostoval po celém Rusku. Ščepkin byl puntičkářský technik usilující o přirozené herectví. Měl tak velký vliv, že v Malém divadle se ansámblové herectví prosadilo dřív než kdekoli jinde v Rusku.
Založil praxi předčítání hry souboru před tím, než se udělalo obsazení, a vedl své kolegy při charakterizaci postav. Vynikal v gogolovské komedii a jeho realistický styl prý inspiroval dramatiky ke tvorbě realističtějších postav.
Ve scénografii bylo ruské divadlo velmi konzervativní; z větší části se tu nadále pracovalo s omezeným počtem typových dekorací, sestávajících z kulis a malovaných prospektů. Krabicová scéna se tu sice objevila už ve třicátých letech, ale obliby došla až mnohem později.
Opera, původně aristokratická zábava, si začala získávat širší publikum ve třicátých letech, kdy Michail Ivanovič Glinka (1804-1857) založil ruskou skladatelskou školu. Po celé století však převládaly jak v opeře, tak v baletu cizí vlivy. V letech
1801-1829 zavedl do Ruska Noverrovy reformy Francouz Charles Didelot. Zdůraznil vertikální pohyby, nahradil měkké střevíce takovými, které umožnily obtížné obraty, zavedl trikoty a zkrátil sukně. Ve třicátých letech byly dováženy zahraniční hvězdy, jako Marie Taglioniová (1804-1884), nejslavnější balerína své doby, které ještě více zdůraznily technickou dokonalost. Až koncem devatenáctého století našel však ruský balet svou nezaměnitelnou podobu.

Tendence anglického divadla v letech 1800-1843

V letech 1790-1815 se proti Francii stavěla ze všech zemí nejvíc Anglie. (Její pokus přerušit veškerou lodní dopravu do Francie vedl roku 1812 k válce se Spojenými státy.) Průmyslová revoluce, která začala koncem osmnáctého století, zajistila Anglii počátkem devatenáctého století vedoucí postavení v průmyslu a obchodu. Napoleonské války však anglické zdroje značně vyčerpaly, a jenom zvýraznily dlouhou potřebu sociálních a politických reforem.
Avšak stejně jako jinde, i tady byla ponapoleonská éra obdobím vládního konzervativismu. Dvacátá a třicátá léta proto byla v Anglii obdobím finančního napětí a sociálních bouří. Naštěstí byla Británie pružnější než jiné evropské země a provedla řadu významných parlamentních a pracovních reforem. Přesto byla Anglie od devadesátých let osmnáctého století zhruba až do roku 1840
téměř neustále zmítána neklidem, jenž byl způsoben válkou, stavem anglických měst, ekonomickou i sociální situací.
Na prahu devatenáctého století byl Londýn největším městem na světě a roku 1843 vzrostl počet jeho obyvatel na dva miliony.
V těch letech začala dělnická třída poprvé v dějinách hojně navštěvovat divadlo a pronikavě na ně zapůsobila. Mělo to několik důsledků.
Za prvé, patentová divadla se zvětšila. Počet sedadel v Covent Garden se v letech 1792-1793 zvýšil zhruba na tři tisíce a roku
1794 bylo přestavěno divadlo v Drury Lane, aby se do něj vešlo přes 3.600 diváků. Za druhé, byla otevřena malá divadla. Prvním z nich udělovali licenci v osmdesátých letech osmnáctého století soudci, a to na základě zákona z roku 1752, pro území mimo City of Westminster (oficiálního sídla vlády). Po roce 1804, kdy se lordem Komořím stal hrabě Dartmouth, došlo k významné změně.
Hrabě Dartmouth interpretoval Licenční zákon tak, že malá divadla v City of Westminster jsou povolena, pokud neporušují práva patentových domů. Od roku 1807 vydal tedy řadu povolení pro nová divadla. Roku 1843 bylo už v oblasti Londýna jedenačtyřicet divadel, v porovnání se šesti roku 1800. Lord Komoří dále povolil delší sezony divadlu Haymarket, původně omezené na pět letních měsíců. Roku 1812 bylo Haymarket v provozu sedm měsíců, roku 1840
deset. Za třetí se změnil repertoár. Zatímco velkou činohru směly hrát jen velké domy (Covent Garden,

Drury Lane, Haymarket), ostatním divadlům byly povoleny pouze malé formy a příležitostné zábavy. Patentová divadla, která se snažila udržet si v novém konkurenčním prostředí publikum, rozšířila svou nabídku o malé drama; ve snaze vyhovět každému vkusu se večerní program prodloužil až na pět či šest hodin. Někdy byly v průběhu večera uvedeny až tři hry a program skládající se ze dvou celovečerních her, z dohry a z četných varietních čísel nebyl v letech
1820-1843 výjimkou. Mnozí lidé soudili, že patentová divadla se přijetím repertoáru podobného malým divadlům vzdala odpovědnosti za činoherní drama. Proto pak došlo kolem roku 1810 a znovu v letech třicátých k pokusům o "třetí divadlo", které by se mělo věnovat výlučně standardnímu repertoáru. Tyto pokusy sice k ničemu nevedly, ale obrátily pozornost k potřebě reformy. Když se repertoár velkých divadel, zvláště po roce 1810, proměnil, řada jejich někdejších diváků vyměnila činohru za operu v King's Theatre, kde i diváci v přízemí museli nosit společenský oděv.
Publikum, které zůstalo věrné činohře, si zřejmě na básnické drama nepotrpělo a kolem roku 1843 se rozšířil názor, že Shakespearovy hry jsou pohroma pro divadelní pokladnu.
Patentová divadla mohla sice pěstovat malé žánry, jiná divadla však nesměla hrát běžnou činohru. Hledala proto v Licenčním zákoně mezery, které by jim dovolily účinněji konkurovat velkým divadlům. Na pomoc jim přišly dva dramatické žánry, burletta a melodrama. Burletta, importovaná do Anglie v polovině osmnáctého století jako druh komické opery, se kolem roku 1800 stala označením tak vágním, že lord Komoří přijal jako burlettu každé dílo, které mělo nejvýš tři jednání a každé z nich obsahovalo nejméně pět písní. Této volnosti využil jako první Robert Elliston, ředitel Surrey Theatre. Elliston byl jeden z nejlepších herců své doby a obvyklá "strava" malých divadel ho neuspokojovala. Roku 1809 tedy proměnil Farquharovu Švihákovu lest v burlettu, po níž následoval Macbeth, uvedený jako "dějový balet". Pak už se mohlo změnit jakékoli dílo, tak aby vyhovělo licenčním požadavkům.
Melodrama, které většina malých divadel směla provádět, byl podobně vágní pojem. Bylo pro ně charakteristické rozvržení do tří aktů a hudební doprovod. Tak se mohly běžné činohry uvádět jako melodramata, pokud měly tři jednání a byly opatřeny scénickou hudbou. Tento trik se používal už tak formálně, že Othello se údajně hrál jako melodrama pouze s tím, že se každých pět minut zahrál jeden akord na klavír.
Třebaže byla malá divadla za takové úniky čas od času pokutována, rozdíl mezi nimi a divadly patentovými se postupně stíral.
Potřeba reformy byla už tak naléhavá, že parlament se nakonec rozhodl jednat. Zákon o regulaci divadel zrušil roku 1843
privilegia patentových domů, která platila od šedesátých let sedmnáctého století. Poté už smělo každé licencované divadlo provádět díla jakéhokoli druhu. Nový zákon se však nedotkl požadavku, že hry musí být předem povoleny lordem Komořím. Tato forma cenzury zůstala v platnosti až do roku 1968.

Anglické drama v letech 1800-1850

Většina velkých anglických básníků z počátku devatenáctého století psala dramata, z nichž však jen málo bylo určeno k divadelnímu provedení, a ještě méně jich mělo úspěch, když už provedena byla. Většina básnických her napsaných v letech
1800-1850 byla tematikou i zpracováním neoalžbětinská, poněvadž zpracovávaly historické náměty a snažily se obnovit shakespearovskou slávu.
O drama se pokoušela většina romantiků. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), vůdčí teoretik anglického romantismu, napsal Výčitky svědomí (Remorse, 1813), William Wordsworth (1770-1850) Na pomezí (The Borderers, 1795-1796) a John Keats (1795-1821) Othona Velikého (Otho the Great, 1819). Percy Bysshe Shelley (1792-1822) byl patrně nejlepší básnický dramatik té doby, avšak jeho hry Cenci a Nespoutaný Prométheus (Prometheus Unbound, 1820) se dočkaly provedení až mnohem později. Cenci (1819), o Beatrici Cenciové, která se pomstí otci za jeho zvrhlé jednání, je bližší jakubovskému dramatu než kterákoli jiná hra tohoto období. George Gordon, lord Byron (1788-1824) byl ze všech romantických básníků na divadle nejúspěšnější. Nejenže napsal víc her, ale víc se jich také hodilo pro jeviště. Jako člen správní rady divadla Drury Lane měl patrně Byron více znalostí i zájmu o inscenaci než jeho současníci. Za jeho života byl sice proveden pouze Marino Faliero (1821), a i to přes autorovy námitky, ale nakonec byly Byronovy hry provedeny všechny. Sardanapal (Sardanapalus, 1822) nabídl pozdějším ředitelům a režisérům, jako byl

Charles Kean, neodolatelnou příležitost k historické podívané, zatímco Werner (uveden 1830), příběh muže posedlého pomstou, která ho ničí, se stal jednou z velkých rolí Macreadyho. Básnická dramata Joanny Baillieové (1762-1851), z nichž každé je zaměřeno na konkrétní vášeň, jako je žárlivost či pýcha, byla publikována ve třech svazcích pod názvem Hry o vášních (Plays on the Passions, 1798, 1802, 1812). Pouze jediné z nich, De Mountfort (1800), mělo na jevišti úspěch.

Sir Walter Scott (1771-1832) měl sice o divadlo trvalý zájem a napsal několik her, ovlivnil je však především svými romány, které většinou dramatizovali jiní autoři. Svým důrazem na místní kolorit a na historii nahrávaly oblibě romantického historického dramatu. Robert Browning (1812-1889), autor četných "dramatických" básní, zdál se mít ideální předpoklady k dramatické tvorbě a na Macreadyho naléhání také tuto výzvu přijal. Avšak Stafford (1837), Skvrna na štítě (A Blot on the 'Scutcheon, 1843) ani Colombiny narozeniny (Colombe's Birthday, 1853) neměly větší úspěch - patrně proto, že se soustřeďují na výstřední momenty za cenu ztráty univerzálnosti.

Nejjistějším kandidátem velikosti se však v té době zdál herec dramatik James Sheridan Knowles (1784-1862). Poprvé se proslavil Virginiem (Virginius, 1820), který se záhy stal běžným repertoárovým číslem anglických i amerických divadel. Slávu si Knowles upevnil Vilémem Tellem (William Tell, 1825), Manželkou (The Wife, 1833) a Hrbáčem (The Hunchback, 1832). Příčinou jeho úspěchu bylo obratné mísení melodramatických příběhů a shakespearovské formy. Po mnoho let měl řadu věrných stoupenců v publiku i mezi kritikou.

Jestliže tragédii se nedařilo, pak melodramatu ano. Šestatřicet Kotzebuových her bylo přeloženo do angličtiny a Cizinec a Pizarro zůstali na repertoáru po celé devatenácté století. Melodrama dostalo také silný impuls od domácích autorů, zejména od Matthewa Gregory Lewise (1775-1818), obvykle nazývaného "mnich Lewis" vzhledem k jeho slavnému románu Ambrosio, aneb Mnich (Ambrosio, or the Monk, 1795). Tento román, který byl stejně jako jeho Hradní strašidlo (The Castle Spectre, 1797) často dramatizován, začal módu "gotického" melodramatu. To se obvykle odehrávalo ve středověku v záhadných troskách hradů a klášterů, vystupovali v něm vyhnanci, duchové a dávno pohřešovaní příbuzní a vycházely v nich najevo dlouho utajované zločiny. Roku 1802 dal této tendenci k melodramatu nový impuls Thomas Holcroft (1745-1809) svým Záhadným příběhem (A Tale of Mystery, úpravou Pixérécourtovy Coeliny), první anglickou hrou, která byla označena jako melodrama. Tento žánr získal záhy početné publikum a stal se oporou malých divadel.

Až do dvacátých let byla melodramata většinou dost exotická, a to buď proto, že se odehrávala v nějakém vzdáleném místě nebo čase, anebo proto, že oplývala nadpřirozenými či značně neobvyklými jevy. Život v Londýně (Life in London, 1821) Pierce Egana, autorem a dalšími dramatizovaný pod názvem Tom a Jerry aneb Život v Londýně (Tom and Jerry, or Life in London), stojí na počátku melodramatu ze současného života a s místním koloritem. Egan ve svém díle předvádí řadu známých londýnských míst a vypravuje příběh založený na současných událostech.

Ve směru, který udal Egan, pokračovali Jerrold, Fitzball a Buckstone. Douglas William Jerrold (1803-1857) nastoupil dráhu dramatika roku 1821 a největšího úspěchu dosáhl sérií "námořních" melodramat; Černooká Zuzana (Black-Eyed Susan, 1829) se stala jednou z nejpopulárnějších her devatenáctého století. Jerrold se zapsal do dějin především svými melodramaty, psal však i jiné žánry, tragédii v blankversu nevyjímaje, a po roce 1841 se přestal vůbec věnovat dramatu a pracoval v humoristickém časopise Punch. Edward Fitzball (1792-1873) dramatizoval řadu Scottových románů, než se pustil do původní tvorby, a jeho námořní melodramata záhy konkurovala Jerroldovým. Dnes je však vzpomínán zvláště proto, že zahájil módu melodramat založených na skutečných kriminálních případech. Jeho hra Jonathan Bradford aneb Vražda v Roadside Inn (Jonathan Bradford or the Murder at the Roadside Inn, 1833) dosáhla ve své první sérii sto šedesáti repríz: rekord, který padl až roku 1860. Fitzball byl jeden z nejplodnějších dramatiků století a psal hry až do své smrti.

John Baldwin Buckstone (1802-1879), populární herec a divadelní podnikatel, napsal či upravil od dvacátých do sedmdesátých let přes dvě stě her. Jeho raná díla, zvláště Nádeník Luke (Luke the Laborer, 1826), přispěla k popularizaci "občanského" melodramatu.

Později psal Buckstone hlavně frašky, pantomimy či dramatizace nových románů.

Starší exotické melodrama sice nevymizelo, ale po roce 1830 už převládala témata ze všedního života. Objevily se i další formy.

V Astley's a v Royal Circus se uváděla melodramata, jejichž součástí byly odvážné jezdecké kousky, a v Sadler's Wells byla roku 1804 instalována vodní nádrž, aby bylo možné uvádět "vodní" hry s námořními bitvami a se záchranou tonoucích.

Až do počátku čtyřicátých let bylo melodrama především zábavou prostého diváka. S Bulwerem-Lyttonem se

však objevilo "gentlemanské" melodrama, schopné přitáhnout divadelně efektními a zároveň pro kritiku přijatelnými díly náročnější publikum.
Četné Knowlesovy hry sice patří do této kategorie, ale za zakladatele tohoto typu je pokládán až Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873). Byl již znám svými romány, když ho Macready přemluvil, aby se věnoval dramatice. Tři jeho díla, Děvče lyonské (The Lady of Lyons, 1838), Richelieu (1839) a Peníze (Money, 1840) ovládla jeviště devatenáctého století.
"Gentlemanským" melodramatem si divadlo začalo obnovovat ztracenou prestiž u vyšších společenských tříd.

Anglické divadelní poměry v letech 1800-1843

V letech 1800-1817 si anglické divadlo uchovalo stabilitu především přičiněním Johna Philipa Kembla (1757-1823). Když se Kemble stal roku 1788 hereckým ředitelem Drury Lane, bylo toto divadlo už jen stínem té slávy, k níž je povznesl Garrick.
Richard Brinsley Sheridan se čím dál tím víc věnoval politice a přitom nepřenesl dostatečné pravomoci na Thomase Kinga, který divadlo spravoval za jeho nepřítomnosti. Kemble se sice značně zasloužil o obnovu pověsti Drury Lane, ale unavil ho věčný zápas s krizí, působenou četnými Sheridanovými finančními obtížemi, a proto odešel roku 1802 do Covent Garden, kde setrval až do svého odchodu na odpočinek v roce 1817. Pod jeho vedením se Covent Garden stalo předním divadlem celého anglicky mluvícího světa.
Největší zkouškou Kemblových ředitelských schopností bylo otevření nové budovy Covent Garden roku 1809 (velkým nákladem přestavěné ze starší, která roku 1808 vyhořela). Kemblovy pokusy kompenzovat náklady zvýšením vstupného vedly k demonstracím za "staré ceny", které trvaly navzdory zásahům policie a vojska jedenašedesát večerů, a skončily, až když Kemble kapituloval.
V době, kdy Kemble odešel na odpočinek, byla Anglie po napoleonských válkách ve finanční krizi, která se vlekla až do roku 1840. Sotva která divadelní správa unikla v letech 1817-1843
bankrotu. Rychlý úpadek lze vidět na Drury Lane, kde příjmy klesly z 80.000 liber v sezoně 1812-1813 na 43.000 liber v letech
1817-1818. Přesto však majitelé divadla slevovali na nájemném jen zvolna. V Drury Lane v letech 1819-1827 platil Robert Elliston ročně 10.000 liber nájemného; až roku 1832, když Elliston a několik jeho nástupců zkrachovalo, snížilo se nájemné na 6.000
liber. Tlak na divadelní podnikatele trochu polevil, když poklesly jiné výdaje. V Covent Garden se snížily provozní výdaje za jeden večer ze 300 liber roku 1809 na 154 libry roku 1836.
V letech 1833-1835 byla nicméně situace velkých divadel tak napjatá, že Alfred Bunn (1798-1860) si mohl pronajmout jak Drury Lane, tak Covent Garden a v obou provozovat jedinou společnost.
Ze všech patentových divadel relativně prosperovalo pouze poměrně malé divadlo Haymarket, které nemělo v letních měsících žádnou vážnou konkurenci.
Některé těžkosti těchto let lze vysvětlit většími výdaji, které působila rostoucí výpravnost. Někdy se uvádí, že obrovská auditoria znemožnila jakékoli jemnosti v herectví a přesunula důraz na vizuální efekty. Covent Garden zničil oheň roku 1808 a Drury Lane roku 1809. V novém Covent Garden byla vzdálenost od jeviště k poslední řadě na horní galerii 31,5 metru a v novém Drury Lane (1812) jen o něco málo méně. Takové rozměry, společně s rostoucím zájmem o melodrama, místní kolorit a historii, bezpochyby vedly k většímu důrazu na vizuální prvky.
Zvýšený zájem o podívanou byl zřejmý už v devadesátých letech osmnáctého století, kdy Kemble začal inscenovat Shakespearovy hry se stejnou péčí, kterou dříve věnovali menší dramatice Garrick a DeLoutherbourg. Hlavním výtvarníkem Kemblovy éry byl William Capon (1757-1827), který na sebe upozornil po rekonstrukci Drury Lane roku 1794. Toto divadlo mělo jeviště 26 metrů široké a 28 metrů hluboké, s portálovým zrcadlem 13 metrů širokým a 11,5
vysokým. Jedna z Caponových dekorací z roku 1799 předváděla hlavní loď, kůr a postranní lodě středověké katedrály o rozměrech
11 metrů šířky, 16 metrů hloubky a 11,5 metru výšky. Capon zůstal hlavním výtvarníkem divadla až do roku 1809, kdy Drury Lane vyhořelo a on přešel do Covent Garden. Některé jeho dekorace se používaly ještě roku 1840. Na rozdíl od DeLoutherbourga navrhoval Capon především běžnou činohru a byl v Anglii jedním z prvních zastánců historické přesnosti ve scénografii. Přesto se nedosáhlo souladu, poněvadž na dekoraci

se často podílelo několik různých výtvarníků, z nichž každý pracoval nezávisle, a nezřídka se nově vypravilo jen jediné dějství, zatímco ostatní se odehrála v dekoraci z fundusu.
Kemblův postoj ke scéně a kostýmům znamená přechod od obecnosti zastávané klasicisty k jedinečnosti, které dávali přednost romantici. Kemble sice oblékal hlavní postavy do pseudohistorických oděvů, ale vedlejší postavy obvykle nosily tradiční kostýmy z garderoby herecké společnosti. A podobně paní Siddonsová sice v tragédii odvrhla módní šat, ale jen aby jej nahradila konvenčními "drapériemi" z neurčité doby. Mimoto Kemble vždycky klad divadelní efekt nad historickou přesnost. Například Coriolana lokalizoval spíše do pozdního než do raného Říma, poněvadž mu připadalo, že publikum by nebylo ochotné přijmout architekturu staršího období, a v Králi Learovi se spokojil s pouhou "saskou tendencí". Historický a individualizující detail pokládal Kemble sice za žádoucí, ale používal jej sporadicky a nesoustavně.
Za Kemblova života se také rozšířil počet složitých scénických staveb. Například Sheridanův Pizarro (1799) vyžadoval rokli, nad níž se klene lávka, kterou lze uvolnit, aby hrdina unikl svým pronásledovatelům. Takové prostředky se s rozvojem melodramatu stávaly běžnými. Roku 1811 Kemble pod vlivem jezdeckých her zaměstnal celý oddíl kavalerie. Čím dál tím častěji také inscenoval procesí, korunovace a jiné masové efekty. Když roku
1817 odešel na odpočinek, vládla shoda v tom, že každé drama je třeba "ilustrovat" v co největší úplnosti. Robert Elliston (1774-1831), který řídil Drury Lane v letech
1819-1826, pokračoval v této tendenci, zdůrazňující podívanou.
V jeho Králi Learovi (1820) se stromy ve větru vskutku ohýbaly a bouře zuřila tak realisticky, že Leara nebylo slyšet. Elliston instaloval vodovodní systém, aby dosáhl větší iluzivnosti studánek a vodopádů a jeden z jeho předních výtvarníků, Clarkson Stanfield (1793-1867), zavedl pohyblivá diorámata (stacionární panorámata se v londýnských divadlech používala od samého počátku devatenáctého století).
Výrazný krok v divadelním "starožitnictví" učinil roku 1823 James Robinson Planché (1796-1880), když přemluvil Charlese Kembla (1775-1854), bratra Johna Philipa Kembla a ředitele Covent Garden v letech 1817-1832, aby pro každou roli Shakespearova Krále Jana použil historických kostýmů. Herci měli obavy, že budou k smíchu, ale publikum prý tuto novinku přivítalo. Roku 1824 se historicky přesných kostýmů a scény použilo v Kemblově inscenaci Prvního dílu Krále Jindřicha IV. Tento experiment Kemble zopakoval až roku 1827 a teprve když roku 1837 přijal autenticitu Macready, začalo se z ní těžit soustavně. Ačkoli tedy Planchého čin z roku
1823 musí platit za historický mezník, v divadelní praxi nedošlo k žádné okamžité revoluci.
Planché nadále zůstával vůdčím duchem antikvářské tendence.
Poněvadž si pro své kostýmní návrhy obtížně zjednával informace, pustil se sám do rozsáhlého výzkumu, jehož výsledkem byly Dějiny britského kostýmu (1834), po léta základní anglické dílo v této oblasti. Nadále se věnoval studiu heraldiky a producenti se s ním často radili. Planché tedy nejen podnítil autentický inscenační způsob, ale také poskytl poznatky, které jej umožnily.
Kolem roku 1830 se už očekávalo, že každé divadlo připraví několik výpravných inscenací v sezoně. Zvýšené finanční náklady však na druhé straně vyžadovaly vysoký počet repríz, aby se investice vrátila. A tak se od této chvíle urychlila tendence k dlouhé sérii repríz (long run), i když se jí všeobecně využívalo až ve druhé polovině století.
V letech 1800-1843 vystupovala na anglickém jevišti řada významných herců. Do roku 1815 na něm dominovala rodina Kemblů.
Téměř všech dvanáct dětí provinčního herce-ředitele Rogera Kembla (1721-1802) se stalo herci, ale velké slávy dosáhli pouze John Philip (1757-1823) a Sarah Kemblová-Siddonsová (1755-1831). John Philip Kemble účinkoval na divadle jako dospělý od roku 1776. Do Londýna přišel roku 1783 a jen zvolna si získával přízeň, ale od let devadesátých až do svého odchodu z divadla platil za předního herce anglicky mluvícího světa. Paní Siddonsová byla na jevišti odmalička; a když v Drury Lane roku 1775 neuspěla, vrátila se do provincie, kde setrvala až do roku 1782. Od svého nového londýnského vystoupení až do odchodu z divadla roku 1812 platila za největší tragédku své doby.
Kemble a paní Siddonsová ustavili styl, který se obyčejně nazývá "klasický", protože zdůrazňuje majestátnost, důstojnost a eleganci. (V hlavních rysech se podobal výmarskému klasicismu.) U Kembla, který exceloval v takových rolích, jako byl Cato, Coriolanus, kardinál Wolsey, Brutus, Rolla a Cizinec, tím vznikal pocit chladu. Jeho charakterizace byly vždycky vypracované s úzkostlivou péčí, a proto byl často osočován ze sebestřednosti.
Paní Siddonsová dosahovala srovnatelné důstojnosti, ale velkou citovou intenzitou svého bratra daleko předčila. Proslavila se zejména jako lady Macbeth, královna Kateřina (v Jindřichu VIII.), Volumnie (v Coriolanovi) a paní Hallerová (v Cizinci).
Dalšími členy Kemblovy rodiny byli Stephen (1758-1822), který hrál především v provincii a v Londýně se

proslavil svým Falstaffem; Eliza Kemblová Whitlocková (1761-1836), která hrála v regionech a roku 1794 se odstěhovala do Spojených států, kde se stala jednou z nejslavnějších hereček; a Charles, který vynikal jako mladý hrdina v inscenacích Johna Philipa Kembla a později se stal ředitelem Covent Garden. Na pozdější slávě Charlese Kembla se výrazně podílela jeho dcera Frances Anne Kemblová (1809-1893), populární herečka od svého debutu roku 1829 až do odchodu z divadla roku 1834. Charles Kemble divadla nechal roku 1836 a působil pak jako lektor dramat v cenzurním úřadu lorda Komořího.
V Kemblově herecké škole pokračoval Charles Mayne Young (1777-1856), který převzal mnoho rolí Johna Philipa Kembla, než roku 1832 odešel na odpočinek; J. W. Wallack (1791-1864), který se stal přední osobností amerického divadla; a Eliza O'Neillová (1791-1827), kterou mnozí pokládali za pravou nástupkyni paní Siddonsové.
Po roce 1814 zpochybnila klasický přístup romantická škola.
Největším exponentem nového stylu byl sice Edmund Kean, ale předcházel ho George Frederick Cooke (1756-1812). Cooke hrál od roku 1776, ale v Londýně vystoupil až roku 1800, kdy mu už ubývalo sil. Cooke propadl alkoholu, nebylo na něho spolehnutí a někdy na dlouhou dobu prostě zmizel; ale když byl ve formě, nikdo nedokázal strhnout publikum tak jako on. Vynikal v lotrovských rolích, jako je Richard III. či Jago; nedbal ani o eleganci ani o vznešenost, ale v zobrazení pokrytectví a zla byl nepřekonatelný. Rád hrál realisticky a dokonce si veršovaný dialog přepisoval do prózy, aby se vyhnul zdůrazňování rytmu či rýmu. Poslední léta svého života, 1810-1812, strávil ve Spojených státech; jako první velký anglický herec se tam vydal na hvězdné turné a vytvořil tak precedens, který měl dalekosáhlé následky.
Jestliže Cooke připravil cestu pro romantické herectví, pak Edmund Kean (1787-1833) tento styl dovedl k dokonalosti. Na jevišti vystupoval pod matčiným jménem jako "Mistr Carey" už jako zázračné dítě a svou dospělou kariéru zahájil u provinční společnosti ve čtrnácti letech. V Londýně vystoupil poprvé, až když mu bylo sedmadvacet, ale od tohoto debutu tu platil za vynikajícího herce a po Kemblově odchodu za vůbec největšího herce své doby. Podobně jako Cooke vynikal v záporných rolích, jako byl Richard III., Shylock, sir Giles Overreach (v Novém způsobu jak platit staré dluhy) a Barabáš (v Maltském židovi); v komediích hrál jen zřídka. Pečlivě vypracovával každý pohyb a intonaci. Jakmile měl roli postavenou, příliš ji v průběhu repríz neměnil, někdy však charakterizaci předělával. Jeho záměry často oslaboval alkoholismus. S přibývajícími léty měl sklon šetřit si síly na velké momenty a zbytek role odbývat. Na rozdíl od Kembla nedbal ani elegance, ani důstojnosti a byl ochoten lézt a plazit se po zemi, pokud to pokládal za nezbytné k dosažení náležitého efektu. Měl tedy sklon zdůrazňovat realističnost emoce, kdežto Kemble chtěl zprostředkovat ideální vznešenost. Keanův styl přinášel potěšení novému publiku, ale nevyzpytatelné chování značně oslabilo jeho popularitu, než roku 1833 zemřel. Především Keanův příklad způsobil, že pro velké herce se po roce 1815 stalo normou být angažován jako hvězda do hlavní role. Počínaje časnými léty dvacátými nebyl už Kean řadovým členem žádné herecké společnosti. Namísto toho vyžadoval za jedno svoje vystoupení 50
a více liber. (Kemble nedostával víc než 36 liber týdně a paní Siddonsová nikdy nepřesáhla 30 liber za týden.) Kean předvedl, že hvězda s omezeným repertoárem si může vynutit vysoký honorář, a vytvořil tak precedens, který měl mnoho následovníků.
Mezi komediálními herci nedosáhl žádný té trvalé slávy, které se těšili Kemble a Kean, ale mnozí byli velmi oblíbení. Robert Elliston nebyl jen významný divadelní ředitel, ale byl také všeobecně obdivován jako mladý komediální hrdina a později i jako představitel takových charakterních rolí, jako je Falstaff.
Charles Mathews starší (1776-1835) se proslavil zejména ve svých vystoupeních nazvaných "Charles Mathews doma", ve kterých zobrazoval sérii odpozorovaných charakterových typů. Počínaje rokem 1808 se díky tomuto vynikajícímu imitování stal vyhledávanou atrakcí po celé Anglii a roku 1822 a znovu 1834 s ním odejel na turné do Spojených států. Především však to byly zlaté časy pro komiky, jako byl Joseph Munden (1758-1832), John Liston (1776-1846) a Robert Keeley (1793-1869); ti dostávali honoráře, které se tehdy poprvé rovnaly honorářům velkých dramatických herců, nebo je přesahovaly. Mezi vynikající hvězdy patřil i Tyrone Power (1795-1841), slavný svými komediálními irskými typy, a T. P. Cooke (1786-1864), proslulý hrdina námořních melodramat.
Obecenstvo také přitahovalo všechno výstřední a neobvyklé.
Počátek devatenáctého století byl ve znamení velké módy dětských herců, z nichž nejslavnější byl William Henry West Betty (1791-1874), často nazývaný mladý Roscius. Když Mistr Betty dorazil roku 1804 do Londýna - poté, co se proslavil v provincii - chodily za ním takové davy, že Kemble i paní Siddonsová přestali na čas hrát. Jednou bylo dokonce odloženo zasedání parlamentu, aby se na něj mohli jít podívat poslanci. Bettyho sláva brzy pohasla a po roce 1811 upadl v zapomenutí.
Pokud nebyli herci jako hvězdy angažováni na konkrétní roli, byli stále ještě angažováni na sezonu, s nárokem na týdenní plat a jednu benefici ročně. "Obory" sice byly nadále normou, ale rozšiřovala se

specializace. Po roce 1809 Kemble vlastně zaměstnával tři různé soubory: jeden pro vážné drama, druhý pro komedii a třetí pro hry s hudbou a tanci. Velké společnosti pořád ještě měly sklon angažovat herce vynikající v omezeném repertoáru; rozmanitosti se dosahovalo tím, že v souboru bylo množství specializovaných herců.
Zkoušky byly stále ještě zběžné. Kemble sice usiloval o souhru, ale nedopracoval se dál než ke čteným zkouškám; patrně proto, že tenkrát ještě ve většině případů platilo za postačující konvenční aranžmá. Herci byli zvyklí stavět se na délku paže od sebe, aby si nebránili v gestikulaci. Protože světla spodní rampy vytvářela uprostřed scény velký světelný svazek (takzvanou "růži"), přecházeli herci k tomuto jasně osvětlenému místu, kdykoli měli důležitý text, a když svoji pasáž odmluvili, odstoupili tři kroky doleva či doprava, aby uvolnili místo dalšímu. Tato stálá výměna míst byla pro herectví počátku devatenáctého století typická.

Macready a Mme Vestrisová

Ve třicátých letech devatenáctého století začali dva angličtí divadelní ředitelé, Macready a Mme Vestrisová, vnášet řád do chaosu, který v divadle vládl přibližně od roku 1815. Položili tak základy ozdravení divadla.
William Charles Macready (1783-1873) neměl v úmyslu dát se k divadlu, dokud ho finanční krize v otcově divadle v Birminghamu roku 1810 nedonutila zanechat školy. Roku 1816 už hrál v Londýně a začal tam být záhy považován za Keanova vážného soupeře, i když za nejlepšího anglického herce byl uznán teprve po Keanově smrti.
V jeho osobnosti se spojovala Kemblova důstojnost a svědomitost s Keanovým žárem. Na rozdíl od Kembla však usiloval o iluzi všedního života a své jevištní jednání obohatil množstvím povědomých domáckých detailů. Slavné byly jeho dlouhé pauzy, během nichž jako by vážil a připravoval svoje reakce.
Hluboká nespokojenost s divadelními poměry přivedla Macreadyho nakonec k řízení divadla jako k jedinému účinnému způsobu nápravy. Od roku 1837 do roku 1839 byl ředitelem v Covent Garden a od roku 1841 do roku 1843 v Drury Lane, v obou případech spíše s uměleckým než s finančním úspěchem. Přes tyto obtíže však Macready zavedl mnoho nových postupů, které založily pozdější praxi.
Macready byl jedním z prvních režisérů v moderním smyslu.
Nedovoloval hercům, aby si vybírali sami, kde budou na jevišti stát, ale snažil se jejich postavení sám určit. Často se mu posmívali a vzpírali se, ale on se nevzdal. Trval také na tom, že na zkouškách musí herec hrát, a ne se "šetřit" na představení, jak bylo tenkrát běžné. Nepodařilo se mu sice přesvědčit celý soubor, ale jako mimořádně úspěšný herec i režisér mnohé obrátil na svou víru.
Macready věnoval pozornost každému detailu svých inscenací.
Uváděl sice běžné kusy, které se každou sezonu mnohokrát reprízovaly, ale obzvláštní pozornost věnoval několika vybraným inscenacím ročně. Byl první anglický režisér, který důsledně usiloval o historickou věrnost kostýmu i scény. Jeho výtvarníkem byl obvykle Charles Marshall (1806-1880), jeden z nejlepších krajinářů své doby, ale zaměstnával i mnoho dalších známých výtvarníků. Pro Jindřicha V. mu Clarkson Stanfield navrhl pohyblivé dioráma k ilustraci plavby ze Southamptonu do Harfleuru a plukovník Hamilton Smith (1776-1859), známý znalec starožitností, mu často radil s kostýmy.
Macready se rovněž snažil zlepšit repertoár. Zvláštní význam pro něho měla Shakespearova dramatika a připisoval si zásluhy za návrat k původním textům, i s nimi nezacházel příliš úzkostlivě.
Přemluvil některé přední literáty své doby, aby psali hry, a výsledkem těchto snah bylo mimo jiné "gentlemanské melodrama".
Sám pokládal za důležité nevystupovat - přes svou popularitu - častěji než třikrát týdně. (Z toho plynuly jeho četné finanční obtíže.) Macready udržoval velice kvalitní soubor. Helen Faucitová (1817-1898), herečka Kemblovy školy, která v Londýně debutovala roku 1836, byla všeobecně považována za nejlepší herečku své doby. Mary Warnerová (1804-1854) platila za přední představitelku takových zralých rolí, jako je Lady Macbeth, a Samuel Phelps, který se později proslavil jako divadelní ředitel, byl v souboru druhý hned po Macreadym.
Macready však ve své snaze dosáhnout stabilního a vysoce kvalitního divadla zažíval ustavičná zklamání; proto se roku 1843
vzdal řízení divadla a poté už vystupoval pouze na turné jako hostující hvězda. Jeho poslední vystoupení ve Spojených státech zmařila demonstrace na Astor Place, důsledek soupeřství s Edwinem Forrestem; bylo při

ní zabito dvaadvacet lidí. Roku 1851 odešel Macready na odpočinek.
Zatímco Macready ovlivňoval oblast běžného činoherního repertoáru, nejdůležitější přínos Mme Vestrisové se týkal malých forem. Lucia Elizabetta Bartolozziová (1797-1856), jak znělo její dívčí jméno, se roku 1813 vdala za Armanda Vestrise, slavného tanečníka své doby. Roku 1815 začala hrát divadlo a vystupovala v Londýně i v Paříži. Prvního výrazného úspěchu dosáhla v "kalhotkové roli" v Giovannim v Londýně (Giovanni in London,
1821), burleskní verzi Mozartova Dona Giovanniho. Zůstala jednou z nejpopulárnějších hereček lehké komedie a burlesky až do svého odchodu z divadla roku 1854.
Mme Vestrisová byla ovšem především významná divadelní ředitelka, zvláště když vedla divadlo Olympic v letech 1831-1839. Tady byl jejím pomocníkem J. R. Planché, který napsal mnoho her jejího repertoáru, omezeného na burlesky, extravagance a podobné malé žánry. Burleska byla v této době nevázaná karikatura populárního dramatu, mýtu či aktuálních událostí. Extravagance byla ve své původní podobě rozmarné podání mýtu či pohádky se zvláštním důrazem na tanec a podívanou. Jak burleska, tak extravagance značně využívaly hudby. Měly mnoho společného, a tak se nakonec smísily a typové určení ztratilo svou specifiku. Burleska zřejmě vyhovovala smyslu pro nevázaný humor, vlastní devatenáctému století, kdežto extravagance byla předchůdkyní hudební komedie.
Obě byly velice populární, zvláště v letech 1830-1870. Planché, jeden z nejplodnějších autorů těchto žánrů, jich vyprodukoval asi
175. Jeho díla svou rozmarností a slovním humorem značně ovlivnila komické opery Gilberta a Sullivana.
Jako ředitelka byla Mme Vestrisová významná z několika důvodů.
Především proto, že věnovala pozornost všem prvkům inscenace a koordinovala je v jednotný celek. A dále proto, že se zvlášť zaměřovala na momenty podívané; obvykle se jí přisuzuje zavedení krabicové scény do Anglie. Tento typ scény se sice párkrát objevil už dříve, ale Mme Vestrisová byla pravděpodobně první anglickou producentkou, která ho užívala s jistou důsledností, a možná že byla první, kdo úplně uzavřel hrací prostor. Datum, kdy byla krabicová scéna do divadla Olympic zavedena, je předmětem diskuse; nejpravděpodobnější však bude rok 1832. Roku 1834 byla použita v Drury Lane a roku 1837 v Covent Garden. Přesto však platila krabicová scéna za novinku a rozmohla se až po roce 1870.
Mme Vestrisová nejen používala krabicové scény, ale také je zařizovala jako skutečné pokoje. Na podlaze ležely koberce, na dveřích byly kulovité kliky a ke zdání skutečnosti přispívaly poličky s knihami a drobnými starožitnostmi. Tato péče se týkala i kostýmů. Povzbuzována Planchém, nahradila Mme Vestrisová směšně přehnané kostýmy, jaké byly pro burlesku typické, oděvy podobnými těm, jaké se nosily v běžném životě. Tak se stala první producentkou, která zacházela s malými dramatickými žánry s respektem, jaký byl dosud výsadou klasiky.
Mme Vestrisová rovněž krátila večerní nabídku, aby celý program skončil nejdéle v jedenáct hodin; drastický zásah, poněvadž tehdy programy tohoto typu obvykle končily až v jednu či ve dvě hodiny ráno. Tato novinka se natolik ujala, že nakonec vedla k programu s jednou jedinou hrou.
Roku 1838 opustila Mme Vestrisová divadlo Olympic a provdala se za Charlese Mathewse mladšího (1803-1878), herce lehkých komedií v jejím souboru. Společně provozovali divadlo Covent Garden od roku 1839 do roku 1842. Nyní, když měla možnost uvádět klasickou činohru, inscenovala Mme Vestrisová řadu Shakespearových her v téměř neseškrtaném znění. Zvlášť velký vliv měla její inscenace Snu noci svatojánské, ve výpravě Johna Grieva, a to zčásti proto, že se sama obsadila do role Oberona, a tak zahájila dlouhou tradici, kdy tuto roli hrály ženy. Od roku 1847 do roku 1856
řídila spolu s Charlesem Mathewsem divadlo Lyceum, kde jim asistoval William Roxby Beverley (asi 1814-1889), jeden z nejlepších výtvarníků své doby. Oba trvali na nejvyšší kvalitě v každém detailu, což jim způsobilo finanční obtíže, takže v obou případech udělali jako divadelní podnikatelé bankrot. Reformy Mme Vestrisové nicméně inspirovaly jiné a v šedesátých letech vedly k významným výsledkům.
V polovině století bylo tedy anglické divadlo v období přechodu.
Zákon o regulaci divadel z roku 1843 odstranil mnoho překážek, bránících iniciativě a zavádění novinek, a výrazná proměna už začínala být patrná.

Severoamerické divadlo v letech 1782-1815

Divadelní představení ve Spojených státech byla obnovena záhy po skončení revoluční války roku 1781 (oficiálně válka skončila roku

1783). První profesionální představení po ukončení válečného stavu se konala roku 1781 v Annapolisu a v Baltimoru; pořádal je Thomas Wall, někdejší člen Douglassovy společnosti. Irský herec Dennis Ryan se svou ženou se stali členy Wallovy společnosti roku
1782. Roku 1783 Dennis Ryan ovládl "Americkou společnost komediantů", která hrála v New Yorku a v Charlestonu až do roku
1785. Téhož roku jiný někdejší člen Douglassovy trupy, John Henry (1738-1794), který se roku 1782 vrátil z Jamajky, vytvořil "Starou americkou společnost" společně s Lewisem Hallamem ml.,jenž se z Jamajky vrátil roku 1784. Ta hrála v John Street Theatre v New Yorku a byla až do roku 1794 vůdčím divadelním sooborem v novém státě a zárodkem stálého divadla v New Yorku.
V letech 1794-1815 byla však hlavním divadelním centrem Filadelfie. Divadlo tu nezačínalo zrovna nejslibněji, protože zákaz hraní, zavedený roku 1774, byl zrušen až roku 1789. Roku
1791 Thomas Wignell (1753-1803), Hallamův a Henryho komik, a hudebník Alexander Reinagle utvořili ve Filadelfii hereckou společnost. Ve snaze o divadlo nejvyšší kvality tam postavili Chestnut Street Theatre, nejlepší divadelní budovu v Severní Americe. Navrhl ji Inigo Richards, přední anglický jevištní výtvarník a Wignellův švagr, měla kapacitu asi 1.200 diváků a jeviště 21,5 metrů hluboké s portálovým zrcadlem o šíři asi 11
metrů. Zatímco se divadlo stavělo, vypravil se Wignell do Anglie, aby tam sestavil soubor, jaký Amerika ještě neviděla. Mezi jeho akvizicemi byla Eliza Kemblová-Whitlocková, sestra Johna Philipa Kembla a paní Siddonsové; paní Oldmixonová (?-1835/36), oblíbená zpěvačka v Covent Garden, a James Fennell (1766-1816), herec záviděníhodné pověsti v Edinburghu i v Londýně.
Roku 1796 soubor dále posílili paní Merryová a pánové Warren a Cooper. Anne Brunton Merryová (1768-1808) byla přední herečkou v Covent Garden, než se vdala a nechala divadla. Finanční potíže ji brzy přiměly k návratu na jeviště, protože však v Anglii nenašla vhodné angažmá, odjela do Spojených států, kde měla až do smrti ve své profesi čelné postavení. Po smrti prvního manžela se vdala za Wignella a pak za Williama Warrena (1767-1832), herce charakterních rolí, který byl spjat s Chestnut Street Theatre od roku 1796 až do roku 1829 a v letech 1806-1827 se podílel na jeho řízení. Thomas Abthorpe Cooper (1776-1849), jeden z nejslibnějších anglických herců, se přistěhoval do Spojených států, protože nebyl s to sehnat vhodné angažmá doma. Za několik let už platil za předního amerického herce. Byl především tragéd a zpopularizoval ve Spojených státech Kemblův styl. Roku 1797
doplnil Wignell svůj soubor o Johna Bernarda (1756-1828). Tento představitel hrdinů salonních komedií hrál před svým příchodem do Spojených států například v Covent Garden. Ve Filadelfii, v Bostonu, New Yorku a Montrealu se Bernard výrazně zasloužil o zvýšení inscenační úrovně, než se roku 1819 vrátil do Anglie. S touto prvotřídní společností a za rozumného řízení se Chestnut Street Theatre propracovalo do čela amerických divadel. Jeho vysokou úroveň udrželi nástupci Wignella a Reinagla, Warren a William Woodovi (1779-1861), kteří vedli soubor společně v letech
1810-1826.
Druhořadé postavení divadla v New Yorku v letech 1794-1815 lze zčásti vysvětlit rozbroji v místním souboru. Roku 1792 jej posílil John Hodgkinson (asi 1765-1805), všestranný a ambiciózní anglický provinční herec, který roku 1794 nahradil ve vedení Henryho. V té době už Hallamova popularita slábla a jeho žárlivost na Hodgkinsona patrně vedla k poruchám v řádném chodu divadla. Pravděpodobně proto se William Dunlap (1766-1839), přední americký dramatik tohoto období, dal přemluvit, aby se podílel na správě divadla. Krátce nato se Hallam svého podílu vzdal, stejně jako Hodgkinson roku 1798, i když oba nadále v souboru hráli a působili v něm rozkol. A tak když se roku 1798
Dunlap stal jediným ředitelem, byla situace v souboru hrozivá, vzdor snahám posílit jej novými talenty. Roku 1793 byla pro hlavní tragické role angažována Charlotte Melmothová (1749-1823), herečka, která se proslavila v Covent Garden a Drury Lane, a roku
1795 posílil soubor Joseph Jefferson I. (1774-1832), oblíbený komediální herec a zakladatel významného divadelnického rodu. Ale přes tyto a další posily bylo kvůli klikaření uvnitř souboru obtížné udržet kázeň, natož dosahovat vysoké umělecké úrovně.
Newyorské divadlo bylo také finančně oslabováno jednak tím, že Hodgkinson trval na hostování souboru v Nové Anglii, jednak konkurencí ze strany souboru z Chestnut Street, který občas do New Yorku zajížděl. Kromě toho John Street Theatre už nepostačovalo a bylo třeba postavit novou budovu. Roku 1798 bylo otevřeno Park Theatre, které pak bylo až do čtyřicátých let prvním newyorským divadlem. Dunlap se jako jeho jediný divadelní podnikatel jakž takž držel nad vodou až do roku 1805, kdy udělal bankrot. Roku 1807 se ředitelem stal Thomas A. Cooper a Parku nastalo období prosperity, zvláště poté, co Cooper prodal podíl na společnosti právníku a podnikateli Stephenu Priceovi (1783-1840), ze kterého se vyklubal i obratný divadelní ředitel.

Když Price prokázal svoje schopnosti, Cooper trávil čím dále tím více času na turné jako hostující hvězda a roku 1815 úplně zanechal řízení divadla.
Právě Cooper a Price nejvíce zpopularizovali systém kočujících hereckých hvězd, tedy praxi, která nakonec rozvrátila stálé místní soubory. I když přední herci uzavírali krátká angažmá v jiném než vlastním souboru zhruba už od samého počátku devatenáctého století, Cooper a Price roku 1810 přivezli do Spojených států George Fredericka Cooka, a tak vytvořili poptávku po hvězdách první velikosti. Cooper a Price dělali Cookovi ve Spojených státech agenty a sjednali mu angažmá v Bostonu, Filadelfii a v Baltimore. Toto turné bylo tak výnosné, že nezbytně vedlo k dalším, třebaže válka z roku 1812 (kterou Amerika vstoupila do tehdejších evropských napoleonských válek) bezprostřední následovníky odradila.
Devadesátá léta osmnáctého století přinesla profesionální divadlo i do Bostonu, kde je do té doby puritánský postoj stavěl mimo zákon. Divadelní produkce tu začaly asi roku 1792, i když zákaz hraní divadla byl zrušen až roku 1793. Následujícího roku bylo postaveno Federal Street Theatre a Charles Stuart Powell pro ně v Anglii sestavil podřadný soubor. Vedení se často střídala a poměry byly nejisté až do roku 1802, kdy se kontroly chopil Snelling Powell (1774-1843). Divadelní společnost tu byla obzvlášť silná v letech 1806-1811, kdy se na správě divadla podílel John Bernard, který získal řadu vynikajících herců.
Čtvrtým významným divadelním střediskem devadesátých let byl Charleston, kde už v roce 1785 hrála Ryan-Wallova společnost, ale žádná další se tam neusadila do roku 1795, kdy John Joseph Sollee získal City Theatre. Zdrojem životnosti charlestonského divadla byli do značné míry francouzští uprchlíci za francouzské revoluce a po povstání otroků v Santo Domingo roku 1793. V devadesátých letech se mnoho her hrálo francouzsky a četní přední herci byli francouzského původu. Snad nejvýznamnějším francouzským hercem byl Alexandre Placide (asi 1750-1812), tanečník, akrobat a mim z pařížských jarmarečních a bulvárních divadel, který vystřídal všechny přední americké soubory, než se v letech 1798-1812 stal ředitelem charlestonského divadla.
V devadesátých letech tedy divadlo pevně zakotvilo na pobřeží Atlantiku, kde byla tehdy soustředěna většina čtyřmiliónového obyvatelstva Spojených států. Vytvořily se čtyři hlavní provozní okruhy: charlestonská trupa měla pod kontrolou všechna města severně od Richmondu, filadelfská společnost kontrolovala Baltimore, Annapolis a později Washington, newyorská společnost nějaký čas kočovala v přilehlé oblasti, ale po roce 1800 spíše zůstávala na místě, a konečně bostonský soubor dominoval v Nové Anglii. To byly základní divadelní společnosti až do roku 1815, i když bylo ještě několik menších. Divadlo se drápkem zachytilo i v Kanadě, zvláště v Halifaxu. Roku 1804 byla postavena divadelní budova v Montrealu, takže od té doby společnosti kočující po Spojených státech zahrnovaly do svého okruhu často i Montreal. Toronto má první záznam o divadelním představení z roku 1809.
Po roce 1790 se hlavní divadelní soubory vzdaly podílnického systému a daly přednost týdenní mzdě a každoroční benefici; jen menší soubory udržovaly starší tradici po většinu devatenáctého století. Stále se ještě hrálo jenom třikrát do týdne a délka sezony se město od města lišila, protože většina souborů kočovala a protože se často nemohlo hrát vůbec kvůli žluté zimnici, zimním mrazům či letním vedrům. Repertoár byl z valné části anglický, avšak američtí autoři, zvláště Tyler, Dunlap a Payne, položili základy domácího dramatu.
Royall Tyler (1757-1826) je dnes připomínán především jako autor Kontrastu (The Contrast, 1787), první americké profesionálně uvedené komedie. Hra je silně zavázána Sheridanovým komediím, a za to, že není pouhou jejich napodobeninou, vděčí postavě yankeeského sluhy Jonathana, jehož upřímné a naivní reakce na newyorský společenský život ilustrují dobové mravy.
Tylerův úspěch snad inspiroval Williama Dunlapa, aby začal psát hry. Léta 1784-1787 strávil Dunlap v Anglii, kde zhlédl většinu tehdy významných herců i her. Povzbuzen úspěchem svého Otce (The Father, 1789) napsal nějakých šedesát her, z nichž nejméně třináct bylo adaptací Kotzebua. Jeho nejslavnější původní drama André (1798) je založeno na skutečné události s britským vyzvědačem za revoluční války. Většina Dunlapových her vznikla do roku 1812, dokud se ještě nevěnoval převážně malířství. Dunlap je významný také jako autor Dějin amerického divadla (1832) a prvních dějin amerického výtvarného umění (1834).
John Howard Payne (1791-1852) na sebe upozornil, už když mu bylo čtrnáct let jako vydavatel kritického časopisu Thespidovské zrcadlo (The Thespian Mirror). Následujícího roku uvedlo Park Theatre jeho první hru, Julii (Julia, 1806), a roku 1809
debutoval jako herec, inzerován jako zázračné dítě. Za ředitelování Stephena Price byl krátký čas ve velké módě, ale už roku 1811 jeho popularita ochabla. Roku 1813 odejel do Anglie, kde strávil dalších dvacet let jako dramatik a kritik. Payne napsal či upravil nějakých padesát až šedesát her. Nejznámější je Brutus (jehož hrál roku 1818 Edmund Kean), Karel II. (Charles II, kterého hrál Charles Kemble roku 1824) a Clari (1823), známá svou písní "Domove, sladký domove". Payne byl první americký mezinárodně úspěšný dramatik. Po roce 1832 přestal psát pro divadlo.

Expanze amerického divadla v letech 1815-1850

Po anglo-americké válce roku 1812 se pohyb amerických osídlenců směrem na západ zrychlil. Hranice Spojených států se značně rozšířily, když Napoleon, který potřeboval peníze, prodal roku 1803 Spojeným státům francouzská území západně od Mississippi (Louisianský nákup). Spojené státy se pak dále rozrůstaly, roku 1819 získaly Floridu a Texas a v letech čtyřicátých jihozápad a Kalifornii. Roku 1850 zaujímaly - s výjimkou malé části Arizony a Nového Mexika - celé souvislé území, které drží dnes. V průběhu nějakých třiceti let se státní území rozšířením o země mezi řekou Mississippi a Tichým oceánem více než ztrojnásobilo.

Když se lidé dali do pohybu, aby osídlili tato nová území, divadlo je následovalo. Západně od Alleghen se sice konalo už před rokem 1815 pár divadelních představení, ale většinou amatérských. Pouze New Orleans, kde bylo otevřeno francouzské divadlo roku 1791, vykazoval bohatou divadelní činnost.

První významný krok k profesionálnímu divadlu na "Západě" učinil roku 1815 Samuel Drake (1769-1854), když vedl svou společnost z Albany do Pittsburghu a odtud po řece Ohio až do Kentucky. Tam Drake vytvořil okruh, zahrnující Lexington, Louisville a Frankfort, s občasnými výpady do Ohia, Indiany, Tennessee a Missouri. Jeho jevištní výprava byla navržena tak, aby se přizpůsobila jakýmkoli podmínkám. Jeden závěs byl vyříznutý a upravený tak, aby posloužil jako portál v libovolně velké místnosti; jiný, svinovací, sloužil jako opona; tři sady kulis (jedna pro exteriér, druhá pro elegantní a třetí pro obyčejný interiér) a šest svinovacích malovaných závěsů (zahrada, ulice, les, palác, salón a kuchyň) vyhověly všem scénickým požadavkům.

Hry se upravovaly, aby je mohla sehrát jeho společnost o deseti hercích, kteří měli také na starosti zákulisní provoz. Drake stejně jako Hallamové improvizoval, aby se přizpůsobil jakékoli situaci, a v každém městě zůstával tak dlouho, jak mu to dovolovala návštěvnost: charakteristika, jež platí i pro další průkopníky, kteří následovali po něm. Stejně charakteristické bylo, že společnosti nejprve kočovaly po velké oblasti, ale jak hustota osídlení rostla, omezovaly se na stále menší území, až nakonec přestaly kočovat vůbec.

Drake měl brzy celou řadu konkurentů. Nejvýznamnější byl v letech 1820-1840 James H. Caldwell (1793-1863), anglický komik, který přibyl do Ameriky roku 1816. Nejprve hrál v Charlestonu a Richmondu a roku 1820 se přestěhoval do New Orleansu. V letech 1825-1835 byl Caldwell dominantní postavou divadla v Mississippském údolí, poněvadž kontroloval divadla v Natchezu, St. Louis, v Nashvillu a jinde. Mohl proto nabídnout atraktivní smlouvy kočujícím hvězdám, když kolem roku 1830 do svých turné zahrnuly i Západ. Za hospodářské deprese roku 1837 utrpěl Caldwell těžké ztráty a roku 1843 divadla zanechal.

Caldwellovými nástupci byli Ludlow a Smith. Noah Ludlow (1795-1886) přišel na Západ s Drakem a roku 1817 vyrazil na turné po Tennessee, Alabamě a jinde, přičemž v mnoha oblastech uvedl divadelní představení vůbec poprvé. Střídal zaměstnání ředitele a herce až do roku 1835, kdy si vzal za společníka Solomona Smithe (1801-1869), který nastoupil hereckou kariéru roku 1823 a než se spojil s Ludlowem, hrál na Západě u různých společností. V letech 1835-1853 ovládli divadlo v St. Louis, kontrolovali do roku 1840 divadlo v Mobile a od roku 1843 do roku 1853 nahradili Caldwella v jeho vůdčím postavení v New Orleansu. Ve čtyřicátých letech byli tedy nejmocnějšími divadelními podnikateli na Západě. Význam Ludlowa a Smithe je také v tom, že své zkušenosti zaznamenali a poskytli tak významný zdroj informací o "hraničářském" divadle.

Tuto expanzi směrem na západ umožnilo zlepšení dopravy. Počátkem devatenáctého století se stavěly průplavy a silnice, na nichž se vybíralo mýtné; od roku 1830 byla v provozu první železnice a další záhy následovaly. Nejběžnější dopravní cestou tohoto období však byla voda. Paroloď byla vynalezena roku 1807 a už roku 1846 se jenom na Mississippi a jejích přítocích plavilo na 1.200 parníků.

Většina divadel na Západě byla situována na řekách a byla snadno dosažitelná lodí. Severně od řeky Ohio jich bylo jen pár. Chicago se dočkalo profesionální inscenace až roku 1833 a stálého divadla až roku 1847. Malé kočovné společnosti se však vyskytovaly téměř všude: nová území, která tlumila finanční krizi a ředila přelidněný východ, dávala příležitost hercům, kteří ve velkých divadelních centrech neuspěli. Většina kočovných společností zřídila v každém městě, ve kterém vystupovala, provizorní divadla. Ve třicátých letech se však našlo nové řešení v podobě showboats. Herci sice podnikali dlouhé cesty po vodě, nikoho však

zřejmě nenapadlo zařídit loď jako divadlo. Až roku 1831 si anglický herec William Chapman (1764-1839), který se přistěhoval do Spojených států roku 1827, upravil prám, na němž dával divadelní představení a plavil se přitom po proudu Ohia a Mississippi z Pittsburghu až do New Orleansu. Ale když prámy dojely do cíle, musely se bohužel nechat na místě. Teprve od roku
1836 se používalo parolodí, které se mohly vrátit proti proudu, takže vlekly showboats tam i zpět. Showboats byly ohromně praktické, protože umožňovaly kočovným společnostem brát si s sebou dobře zařízená divadla, kdekoli byla splavná řeka. Jejich provoz přerušila občanská válka, ale hned po ní byl obnoven.
Nejluxusnější "plovoucí paláce" byly v provozu v letech
1875-1900, kdy řeku ovládali A. B. French, E. A. Price a E.
E. Eisenbarth. Showboats se pravidelně používalo až do roku 1925, poté se proměnily v atraktivní památky.
Zatímco hranice se osídlovala, východní města dále rostla. Počet obyvatel New Yorku se zvýšil ze 60.000 roku 1800 na 312.710 roku
1840 a Filadelfie se rozrostla ze 41.000 roku 1800 na 93.665 roku
1840. Tento nárůst lze z větší části přičíst rychlé industrializaci východu Spojených států po roce 1820. Potřeba divadelní zábavy - jako důsledek tohoto růstu - byla uspokojována různě. Stávající divadla se rozšiřovala. Ve Filadelfii se Chestnut Street Theatre, které původně pojalo 1.200
sedících diváků, roku 1805 přestavělo na kapacitu 2.000 míst a Park Theatre v New Yorku se roku 1807 rozšířilo na kapacitu 2.372
diváků. Když obě divadla roku 1820 vyhořela, postavila se nová s hledišti o kapacitě 2.000 až 2.500 míst. Bowery Theatre v New Yorku, postavené roku 1825, mělo kapacitu 3.000 sedících diváků.
Rostl i počet představení týdně. Park Theatre začalo roku 1829
hrát šestkrát do týdne, což roku 1823 převzalo i Chestnut Street Theatre, a na tento trend záhy přistoupili i jiní.
Vznikaly také nové společnosti. Kolem roku 1825 bylo ve Spojených státech asi dvacet místních společností a roku 1850 asi třicet pět. Kromě toho existoval bezpočet dočasných nebo kočovných skupin. Ve velkých východních městech probíhala expanze podle typického schématu: druhé divadlo ve městě obvykle začínalo jako amfiteátr či cirkus, který do své nabídky časem zařadil divadelní inscenaci, a od té se pak odvinula plná divadelní sezona. New York získal druhé divadlo roku 1812, kdy se z cirkusu stalo Olympic Theatre (později zvané Anthony Street Theatre a ještě později Pavilion Theatre). Ve třicátých letech měl New York čtyři divadla a jejich počet pak už jen rostl. Navzdory konkurenci si zachovalo vedoucí postavení Park Theatre. Roku 1815 přešla jeho správa na Stephena Price a Edmunda Simpsona (1748-1848), anglického herce, který se do New Yorku přistěhoval roku 1809. Po roce 1840 Simpson řídil Park Theatre sám až do roku 1848, kdy vyhořelo, a tím jeho nadvláda v newoyrském divadelním životě skončila. Jedním z jeho nejctižádostivějších konkurentů bylo Bowery Theatre, v roce svého otevření (1826) největší divadlo v zemi. Záhy se specializovalo na tak krvavá melodramata, že se mu říkalo "jatka". Po přestavbě roku 1845 mělo kapacitu 4.000
diváků.
Podobné schéma najdeme ve Filadelfii. Roku 1812 tu začal nabízet občasnou divadelní zábavu někdejší cirkus, z něhož se později vyvinulo Walnut Street Theatre. Když bylo roku 1828 otevřeno Arch Street Theatre, trojstranný boj o prvenství oslabil všecky tři soubory. William Wood, který odešel z Chestnut Street Theatre roku 1826, vedl Arch Street Theatre, ale než sezona 1828-1829
skončila, udělal stejně jako Warren, který řídil Chestnut Street Theatre dál, bankrot. Oba dva pak divadla zanechali. Stejně však měla Filadelfie po roce 1828 obvykle v provozu nejméně tři divadla. Prvenství Chestnut Street přešlo ve třicátých letech na Arch Street a po roce 1850 vystoupilo do popředí Walnut Street Theatre. Chestnut Street skončilo roku 1855.
V Bostonu dostalo Federal Street Theatre první konkurenci roku
1827, kdy bylo otevřeno Tremont Street Theatre. Obě společnosti roku 1829 splynuly, ale nová konkurence vyvstala roku 1832 s otevřením National Theatre. Boston měl poté vždycky víc než jednu hereckou trupu. Nejvýznamnější byla společnost Bostonského muzea.
Muzeum, otevřené roku 1841 také jako sbírka atrakcí, provozovalo rovněž hudební salon, v jehož rámci se dávaly krátké zábavní programy. Roku 1843 k nim přibyly běžné hry a roku 1846, po obrovském úspěchu Opilce (The Drunkard, 1844), melodramatu, které napsal inspicient divadla William H. Smith (1806-1872), bylo postaveno řádné divadlo. V něm vystupovaly přední severoamerické divadelní soubory až do roku 1893.
V New Orleansu hrály anglicky mluvící soubory obvykle v Orleans Theatre, domově francouzské společnosti, se kterou se po večerech střídaly až do roku 1824, kdy bylo otevřeno American Theatre (také zvané Camp

Street Theatre). Toto nové divadlo, vybavené plynovým osvětlením o dva roky dřív než kterékoli z divadel newyorských, dostalo velkého konkurenta po roce 1835, kdy bylo dokončeno St. Charles Theatre. To bylo snad nejvelkolepější americké divadlo své doby - rozhodně mělo největší jeviště (27,5 krát 29 metrů). Po roce 1835 byla rivalita obou neworleanských společností nelítostná.
Rychlá expanze divadla v období finanční krize vedla k četným bankrotům a častým změnám ve vedení divadel. Boj o diváka se projevoval mnoha způsoby, nejvýrazněji snad zvýšenou účastí hostujících hvězd poté, co Spojené státy v letech 1820-1821 navštívil Edmund Kean. Kean, pokládaný tenkrát za největšího herce anglicky mluvícího světa, šel příkladem, který pak další herci ochotně následovali a překročili Atlantik. Price trávil po roce 1820 většinu času v Londýně a verboval herce na americké turné. A hvězdy přicházely stále častěji: Charles Mathews starší roku 1822 a 1833-1835; Macready 1826-1827, 1843-1845 a 1849; Charles Kean 1830, 1839 a 1845-1847; Charles a Fanny Kemblovi 1832-1834; Mme Vestrisová a Charles Mathews mladší roku 1838.
Turné se nejprve omezovala na pobřeží Atlantiku, ale jak se doprava zlepšovala, troufali si hostující herci až do New Orleansu a vzhůru po řece Mississippi. Odvažovali se i do Kanady, zvláště do Montrealu, kde bylo roku 1825 otevřeno skvostné Theatre Royal, které postavil John Molson. Edmund Kean tam hrál roku 1826, Charles a Fanny Kemblovi roku 1833 a Macready roku 1844. Někdy bylo součástí turné i Toronto, poté co tu bylo roku 1834 postaveno první významné divadlo a roku 1848 otevřeno Royal Lyceum.
Návštěvy předních herců měly zprvu povznést kvalitu místních souborů, ale po roce 1830, kdy být angažován jako hvězda se stalo prestižní záležitostí, vydávali se na turné i herci druhého řádu.
V angažmá místního souboru nakonec zůstávalo jen málo dobrých herců. I kvalita představení začala upadat, protože hostující herci obvykle přijížděli příliš pozdě na to, aby se mohlo přiměřeně zkoušet, účinkovali jen v rolích střižených na jejich míru a místní protagonisty odsunovali do podružných rolí. Hvězdy často vyžadovaly obrovské honoráře a jednu či více beneficí, takže ředitelé měli z jejich návštěvy jen malý zisk. Záhy se však stali zajatci tohoto systému, poněvadž publikum divadlo netáhlo, pokud se mu nenabídla nějaká novinka.
Boj o přežití poznamenal i repertoár. Přestávkové atrakce se rozmáhaly co do počtu i co do rozmanitosti a oplývaly nejrůznějšími novinkami (jako byli dětští herci, zvířata a artisté), a v repertoáru byly čím dál výrazněji zastoupeny melodramata a malé žánry. Toto schéma nebylo sice výrazně odlišné od anglického, ale komplikovalo se vnitřně rozporným americkým vztahem k cizím hrám i cizím účinkujícím. V Americe, zvláště po válce z roku 1812, krystalizovalo národní uvědomění, a s tím rostla nedůvěra masového publika vůči všemu cizímu; zároveň však vzdělanější a kultivovanější skupiny obyvatelstva hledaly svoje měřítka v Evropě a na domácí talenty hleděly svrchu. Důsledkem pak bylo, že po roce 1815 získávali američtí dramatici i herci uznání jen postupně a obvykle je masové publikum přijalo dřív, než si získali uznání kritiky. Přijetí bylo snazší po roce 1830, kdy "jacksonovská demokracie" posílila víru ve vkus obyčejných lidí a domácích institucí.
Přibližně do roku 1830 byla většina herců, ať předních nebo podružných, narozena v Anglii a anglicky vychována. Dominantním hercem byl až do roku 1825 Cooper, ale po triumfu Keanova přístupu nebyl už jeho klasický styl tak obdivován. Z herců nové školy byl patrně nejvýznamnější Junius Brutus Booth (1796-1852).
Booth byl u divadla od roku 1813, do Spojených států přišel roku 1821 a zůstal už nadosmrti. V krátkých intervalech byl sice ředitelem různých divadel, ale v podstatě byl kočovnou hvězdou; byl jeden z prvních, kdo vystupovali v Údolí Mississippi, a první velký herec, který hrál v Kalifornii. Říká se někdy, že Booth vykonal víc než kterýkoli jiný herec pro to, aby v Američanech vzbudil pochopení pro tragické herectví. Jeho chování bylo ovšem nevyzpytatelné, takže byl nespolehlivý a jeho potenciální vliv v největších divadelních centrech byl menší, než být mohl.
Anglická herečka, která se významně zasloužila o americké divadlo tohoto období, byla Mary Ann Duffová (1794-1857). Když roku 1810 přicestovala do Spojených států, měla ještě velmi málo zkušeností i techniky, a mezi přední herce se zařadila až roku 1818. Edmund Kean, Forrest i Cooper v ní viděli největší tragédku své doby a Kean o ní prohlašoval, že je lepší než všecky anglické herečky dohromady.
Prvním americkým hercem, který si získal trvalou slávu, byl Edwin Forrest (1806-1872), třebaže před ním už celá řada herců byli rodilí Američané. Forrest stál na jevišti od svých čtrnácti let a v mládí načerpal mnoho zkušeností v hraničářském divadle. V New Yorku debutoval roku 1826 a roku 1828 byl již hlavním magnetem Bowery Theatre. Poté už platil za prvního amerického herce. Po násilnostech na Astor Place 1849 a po skandálním rozvodu ztratil na popularitě a po roce 1852 vystupoval už jenom nepravidelně. Na

odpočinek odešel roku 1872.
Forrest založil "americkou" školu herectví (která se někdy také nazývá "fyzickou" či "heroickou"). Měl velký fyzický fond a silný hlas, takže mu nesedělo tlumené herectví Kemblovy či Macreadyho školy. Jeho atletické výkony neznaly zábran a udělaly z něj idol prostých diváků, ale také mu získaly jen zdráhavý obdiv jiných. Forrest měl vždycky víc elánu než většina jeho současníků, z nichž mnozí se ho snažili napodobit.
První rodilá Američanka, která jako herečka získala mezinárodní slávu, byla Charlotte Cushmanová (1816-1876). Byla původně operní pěvkyní a k činohře přešla, až když jí hlas přestal sloužit.
Hrála pomocné role v Park Theatre v letech 1837-1840 a pak hlavní role ve Filadelfii a New Yorku. V roce 1843 vystupovala s Macreadym, jehož metoda ji silně ovlivnila. Roku 1845 odešla do Londýna, kde se okamžitě a nadlouho proslavila a záhy platila za nejlepší tragédku celého anglicky mluvícího světa. Po roce 1852
vystupovala už jen sporadicky a omezila svůj repertoár zejména na Lady Macbeth, královnu Kateřinu v Jindřichu VIII. a Meg Merriliesovou v Guyovi Manneringovi. V některých ohledech nebylo herectví Cushmanové vzdálené Forrestovu, protože záviselo na energii a stálém pohybu, ale inteligentní přednes textu a emocionální kontrola jí získaly daleko více stoupenců mezi náročným publikem.
V letech 1815-1850 dosáhla řada amerických dramatiků jisté proslulosti. James Nelson Barker (1784-1858) napsal deset her, z nichž pět se dochovalo. První, která se hrála, byly Úsměvy a slzy (Tears and Smiles, 1807), komedie mravů z filadelfské společnosti, ve stylu Kontrastu. Jeho Indiánská princezna (The Indian Princess, 1808), romantické drama o Pokahontas, byla první uvedená hra o původním obyvatelstvu Ameriky. Jeho nejlepší hra Pověra (Superstition, 1824) pojednává o čarodějnictví v Nové Anglii. Samuel Woodworth (1785-1842) napsal řadu her ze všedního života, jako například Darovací listinu (The Deed of Gift, 1822) a Vdovina syna (The Widow's Son, 1825), ale vzpomínán je především díky své Lesní růži (The Forest Rose, 1825), v níž vystupovala populární yankeeská postava Jonathana Ploughboye.
Několik dramatiků inspiroval Edwin Forrest, který po roce 1828
vypisoval ceny pro hry amerických autorů. Robert Montgomery Bird (1806-1854) začal svou dramatickou kariéru roku 1827 Zrcadlem města (The City Looking Glass), jednou z prvních amerických her s lokálním koloritem a s prostými lidmi. Později zásoboval Forresta některými obzvláště vděčnými rolemi, jako v Gladiátorovi (The Gladiator, 1831), Oralloosovi (Oralloosa, 1832) a v Handlířovi z Bogoty (The Broker of Bogota, 1834). John Augustus Stone (1801-1834) se především proslavil svým Metamorou (Metamora, 1829), hrou o ušlechtilém indiánském náčelníkovi, kterého Forrest hrál po celou svou kariéru.
V letech 1800-1850 stoupl podíl amerických her na repertoáru ze dvou procent na patnáct procent. Stejně jako jinde bylo nejdůležitějším dramatickým žánrem melodrama. Důrazem na napínavou zápletku, divadelní efekty a morální naučení obzvlášť přitahovalo prosté publikum, které se čím dál tím více hrnulo do divadla. Divadlo bylo také prostředí, v němž bylo možné komentovat současné problémy (jako otroctví, práva dělníků či život ve slumech), takže navzdory svému zjednodušování sloužilo jako zrcadlo současných poměrů, a jeho šťastné konce zároveň ujišťovaly diváky, že jejich víra ve spravedlnost a demokracii je oprávněná.
Americké hry z počátku devatenáctého století popularizovaly dva důležité místní typy: amerického domorodce a Yankeeho. Indián byl představován v sympatickém světle, v duchu romantické tradice "urozeného divocha", a poskytoval efektní role pro dramatické herce. Do dramatu ho uvedl už roku 1766 Robert Rogers ve své hře Ponteach, ale až Barkerova Indiánská princezna načrtla schéma, které další následovali. Módu amerického domorodého dramatu značně posílila Indiánská věštba (The Indian Prophecy, 1827) a Pocahontas (1830), jejichž autorem byl George Washington Parke Custis (1781-1857). V letech 1825-1860 se ve Spojených státech hrálo přes padesát her o domorodcích, mnohé s Forrestem v hlavní roli. Těžkou ránu zasadila tomuto žánru burleska Johna Broughama Po-ca-hon-tas (1855), přesto se s tradicí "urozeného divocha" skoncovalo až po roce 1870.
Yankee byla postava, která připadla komediálnímu herci nebo "herci-specialistovi". Od té doby, co Yankee poprvé vystoupil v Kontrastu (1787), objevil se sice v četných hrách, ale idea udělat z něj hlavní postavu zřejmě pochází až ze hry Charlese Mathewse Cesta do Ameriky (A Trip to America, 1824), která satiricky zobrazuje různé americké typy. (Mathews ve svých pořadech "Charles Mathews doma" v Americe značně zpopularizoval herce-specialistu.) Yankee byl symbolem prostého Američana, zdánlivě prostého a naivního, nicméně pevného zastánce demokratických principů, pohrdajícího přetvářkou a klamem. Prvním významným americkým představitelem yankeeských rolí byl James H. Hackett (1800-1871), který vytvořil postavu Solomona Swapa v Jonathanovi v Anglii (Jonathan in England, 1828), první významné yankeeské hře. Hackett zanechal yankeeských rolí roku
1836, ale jako herec a ředitel působil i nadále velmi výrazně, zvláště se proslavil postavou Falstaffa.
Hackettovým nástupcem se stal George Handel Hill (1809-1849), kolem roku 1832 pokládaný za nejlepšího

specialistu na Yankeeho. Kromě monologů a skečů účinkoval Hill v celovečerních hrách jako například v Chlapci ze Zelené hory (The Green Mountain Boy, 1833) a v Advokátu chudých (The People's Lawyer, 1839). Hill přidal Yankeemu na sympatičnosti i na sentimentalitě. Dalšími yankeeskými specialisty byl Dan Marble (1810-1849), Joshua Silbsee (1813-1855) a John E. Owen (1823-1886). Móda Yankeeho, která vyvrcholila v letech 1830-1850, byla patrně nejvýznamnější tím, že přispěla k založení domácí americké komedie. Variantou Yankeeho byl zálesák či hraničář, jehož nejslavnějším příkladem je Davy Crockett (1872) Franka H. Murdocha (1843-1872).

Africký Američan, další důležitý domácí typ, také připadl specialistům. Africký Američan se vyskytuje v americkém dramatu zprvu jako věrný sluha či jako komická karikatura, ale popularita tohoto typu se datuje asi od roku 1828, kdy Thomas D. Rice (1808-1860) představil písňové a taneční číslo "Jima Crowa". (Popularita této písně vedla nakonec k tomu, že přídomek "Jim Crow" dostal každý zákon či nařízení udržující africké Američany v segregaci.) Rice se brzy stal velkou hvězdou a zplodil množství imitátorů, z nichž nejvýraznější byli Barney Williams, Jack Diamond, Barney Burns a Bob Farrell. Ricův úspěch také napomohl k vytvoření minstrel show. Ve snaze rozšířit svůj repertoár začal Rice kolem roku 1833 nabízet takzvanou "etiopskou operu". Dan Emmettt (1815-1904) z ní vyšel a roku 1843 dal dohromady celovečerní program "Viržinských minstrelů". Roku 1846 vtiskl minstrel show její nezaměnitelnou podobu E. P. Christy (1815-1862).

Minstrel show měla dvě části. V první byli účinkující seřazeni do půlkruhu, na jednom konci hráč na tamburínu a na druhém hráč na kastaněty (bones), proto se tito "koncoví hráči" nazývali Tambo a Bones. "Středový" hráč, čili Interlokutor, vystupoval jako hlavní pořadatel a mezi jednotlivými hudebními čísly žertoval s oběma koncovými hráči. Druhou část, nazývanou "olio", tvořily sólové výstupy specialistů a písně. V minstrel show si bílí přivlastnili hudební a taneční potenciál afrických Američanů a zároveň využívali rasových stereotypů. Počínaje rokem 1865 a společností vedenou Charlesem Hicksem působily také minstrelské skupiny sestavené výhradně z Afroameričanů, kteří se dokonce po způsobu bílých souborů načerňovali. Vrcholu popularity dosáhla minstrel show v letech 1850-1870. Po roce 1870 se soubory rozrůstaly a některé měly i přes sto účinkujících. Přesto však popularita tohoto žánru klesala a roku 1896 zůstalo v provozu jenom deset společností. Roku 1919 byly už jen tři a záhy nato se z minstrel show stala pouhá kuriozita.

Afroamerický hudebně-taneční živel si tak sice přivlastňovali bílí, ale Afroameričanům to nezabránilo, aby se projevili jiným způsobem. Roku 1821 shromáždil James Brown v New Yorku první známou skupinu afroamerických herců, kteří občas pořádali představení v zahradní čajovně African Grove a později v interiérovém divadle. Na repertoáru měli Richarda III., Othella a další hry, v hlavní roli s Jamesem Hewlettem, pocházejícím ze Západních Indií. Uvedli také první známou americkou hru od afroamerického autora, Brownova Krále Shotawaye (King Shotaway), pojednávající o povstání na ostrově svatého Vincenta. Bohužel však tuto společnost pronásledovali bílí banditi, a patrně v důsledku těchto obtíží záznamy o ní po roce 1823 mizí.

Africká společnost zanechala významné dědictví, protože podle všeho poskytla první herecké zkušenosti Irovi Aldridgovi (1806-1867). Aldridge však nemohl v Americe herecké povolání vykonávat, a tak odešel do Londýna, kde roku 1825 debutoval a za pár let proslul po celé Anglii jako "slavný africký Roscius". Roku 1852 se vydal na své první evropské turné a vzbudil takové nadšení, že v následujících letech trávil hodně času na kontinentě. Slavný byl jeho Othello, Shylock, Macbeth a Lear a vyznamenali ho panovníci Pruska, Ruska a Saska-Meiningenu. Zemřel při pohostinském vystoupení v Polsku. Podle všeho byl Aldridge jedním z velkých herců své doby, pro rasové přehrady však nemohl naplno uplatnit svoje zralé síly ve své vlasti.

Jiný domácí typ, "městský mládenec", se začal nápadně uplatňovat ve čtyřicátých letech, snad aby rostoucí městské obyvatelstvo dostalo svého lidového hrdinu. Život chudších městských vrstev se občas na jevišti objevil, počínaje adaptacemi Eganova Toma a Jerryho, aneb Života v Londýně na Život ve Filadelfii, Život v New Yorku apod. ve dvacátých letech. Ale "městského mládence" zpopularizoval až Pohled na New York (A Glance at New York, 1848) Benjamina Bakera, v němž poprvé vystoupil dobrovolný hasič a rošťák se zlatým srdcem Mose, mládenec z Bowery. Fenomenální úspěch této hry vedl k četným pokračováním, ve kterých Mose navštěvuje různé země a zaplete se do nových situací. Frank S. Chanfrau (1824-1884) věnoval této roli velkou část své kariéry. Popularita "mládence z Bowery" poklesla od konce šedesátých let a jiné hry z městského prostředí ho pohltily.

Ve čtyřicátých letech nebyli už američtí dramatici ani herci žádná novinka. Například Anna Cora Mowattová (1819-1870) si okamžitě získala přízeň svou Módou (Fashion, 1845), komedií mravů o společenském životě v New Yorku. Paní Mowattová pocházela ze zámožné rodiny a začala psát kolem roku 1840, kdy její manžel přišel o zdraví i o majetek. Poněvadž psát hry se příliš nevyplácelo, dala se paní Mowattová na herectví.

Přestože neměla žádnou praxi, od počátku se prosadila jako hvězda. V rolích jako Julie či Rosalinda se proslavila ve Spojených státech i v Anglii, než roku 1854 odešla na odpočinek.
V letech 1815-1870 se zvyšoval důraz na výpravnost. Hry se sice většinou inscenovaly v typových dekoracích z fundusu, ale tu a tam docházelo k pokusům vytvořit konkrétnější a propracovanější scénické prostředí. Zájem o historickou přesnost lze poprvé doložit gotickou dekorací Johna J. Hollanda v Park Theatre roku
1809. Historické detaily však silně zapůsobily až v letech
1845-1846, kdy Charles Kean inscenoval Richarda III. a Krále Jana v Park Theatre. Poté se přesnost postupně ujímala jako ideál.
Ve snaze o větší realističnost se začalo používat panorámat a diorámat. Nedivadelní panoráma bylo v New Yorku otevřeno od devadesátých let osmnáctého století a ve dvacátých letech devatenáctého století se tam pravidelně předváděla i Daguerrova diorámata. Snad proto dostal roku 1824 William Dunlap zakázku od Bowery Theatre, aby napsal Výlet k Niagaře (A Trip to Niagara), v němž se líčila plavba parníkem po řece Hudsonu. Tvrdí se také, že Mme Vestrisová za svého turné roku 1838 upoutávala pozornost detailnější dekorací a kostýmy a je možné, že tehdy také zavedla ve Spojených státech krabicovou scénu.
Chestnut Street Theatre ve Filadelfii bylo první divadlo na světě, jehož jeviště bylo roku 1816 osvětleno plynem. Tento nový prostředek předvedl v Anglii William Murdoch už koncem osmnáctého století, ale to se ještě pro osvětlení příliš nehodil. V Covent Garden přijali plyn k venkovnímu osvětlení roku 1815 a téhož roku byl snad zaveden do hlediště Lycea. K osvětlení jeviště v Covent Garden a Drury Lane se plynu použilo roku 1817. Počátkem dvacátých let se plynem experimentálně svítilo ve většině zemí západního světa.
Plyn se neujal okamžitě, poněvadž s ním byla spojena řada problémů. Plynový rozvod ještě neexistoval, takže si každé divadlo muselo instalovat vlastní plynové zařízení, což bylo nákladné. Kromě toho plyn vydával nepříjemné výpary a dusné teplo, a vždycky hrozilo nebezpečí požáru. Proto se plyn rozšířil až ve čtyřicátých letech, kdy byla v mnoha městech zavedena jeho spolehlivá centralizovaná dodávka.
Plyn nakonec triumfoval pro přednosti, které měl v porovnání se svíčkami a olejem. Poprvé mohlo být jeviště osvětleno tak jasně, jak jen bylo třeba. Světelné zdroje se mohly rozestavit příhodněji a hojněji se používalo sufitových světel, protože se už nemusely upravovat hořáky (jako se krátily olejové a svíčkové knoty). Kromě toho byla nyní možná úplná kontrola intenzity.
Nejprve se každá plynová trubka ovládala zvlášť, ale ve čtyřicátých letech už "plynové stoly" (srovnatelné s moderními kontrolními panely) umožňovaly obsluze ovládat všecka světla z jednoho místa. Po roce 1850 vyvrátil většinu námitek proti plynu tzv. dvoudírkový hořák, který zvýšil účinnost a omezil výpary kontrolou vztahu paliva a kyslíku. V osmdesátých letech se s vynálezem tzv. punčošek stal plyn ještě bezpečnějším, ale v té době už jej nahrazovala elektřina.
Křídové (neboli vápníkové či Drummondovo) světlo bylo v devatenáctém století obzvlášť důležité. Vynalezl je roku 1816
Thomas Drummond a vyžadovalo kromě plynu jednu tlakovou nádobu vodíku a jednu kyslíku; to vše se hnalo proti sloupci vápence, který se tím tak zahříval, až se rozpálil doběla. Křídové světlo, opatřené pouzdrem a čočkou, se stalo prototypem bodového osvětlení. Macready rozpoznal jako první jeho jevištní možnosti a nějaký čas je používal, ale roku 1837 se jej vzdal jako příliš nákladného. V padesátých letech se nicméně značně rozšířilo a poté sehrálo v inscenacích významnou roli. Jeho měkkých a jasných paprsků se poprvé použilo k vytváření takových atmosférických efektů, jako bylo sluneční nebo měsíční světlo. Jeho potenciál pro osvětlení hrací plochy se však rozvíjel jen povlovně. Nakonec se ho používalo především jako "sledováku", zdůrazňujícího přítomnost hvězdy. Hlavní nevýhodou křídového světla byla potřeba neustálého dohledu: vápenec musel být neustále ve správném úhlu vůči plynům a plameni, proto potřeboval každý světelný zdroj vlastní obsluhu.
Tyto novinky - plyn, plynový stůl, křídové světlo a jejich vylepšování - znamenaly v letech 1815-1850 v Evropě a Severní Americe revoluci v jevištním osvětlení, třebaže umělecké principy, jimiž se jeho užívání mělo řídit, ještě čekaly na svou formulaci. V letech 1800-1850 tedy divadlo prošlo četnými změnami. Pod náporem romantismu zmizely v tomto období téměř všechny pozůstatky klasicismu. V některých zemích se romantický ideál uplatňoval jen ostýchavě, v jiných byl dokonce málo znám, ale pseudoshakespearovský způsob psaní, lokální kolorit, historická přesnost v dekoracích i v kostýmu, stejně jako emocionální a psychologický realismus v herectví se prosazovaly všude a v souhrnu vytvořily v polovině devatenáctého století divadlo zcela odlišné od divadla konce osmnáctého století.
Romantický náhled se však už v polovině devatenáctého století vyčerpal a do popředí vystupovaly nové síly, mířící posléze k realismu.

Pohled do divadelních dějin

V dějinách divadla existuje tendence posuzovat konkrétní období podle kvality jeho dramatu. S nejlepšími dramaty se většinou nakládá tak, jako by byla typická, kdežto podřadná díla a okrajové divadelní žánry se smetou ze stolu jako nedůležité.
Tento přístup vede ke značnému zkreslení, poněvadž hlásá stanovisko, že "populární kultura" není důležitá. Jak píše Lawrence W. Levine ve své knize Highbrow/Lowbrow, vytváří se tak dojem, že "kultura je cosi, co hrstka vytváří pro hrstku, cosi ohrožovaného davem a v demokracii vystaveného nebezpečí; přesvědčení, že kultura nemůže pocházet z něčeho, co je mladé, nezkušené, nevycválané, okrajové." A přece může masová zábava spíše reprezentovat dobovou normu než elitistické umění "vysoké kultury". Jak praví Leo Lowenthal ve své knize Literature, Popular Culture and Society: "Studiem masových médií ... získáváme poznatky o typických formách chování, postojů, běžně zastávaných přesvědčeních, předsudcích a aspiracích velkého množství lidí." Susan Sontagová si ve své knize Against Interpretation povšimla, že v poslední době "rozlišovat 'vysokou' a 'nízkou' kulturu má čím dále tím menší smysl. ... Je důležité pochopit, že tohle není nějaké nové šosáctví... nebo doklad antiintelektualismu, ani to neznamená, že se zříkáme kultury ... Reflektuje to nový, otevřenější pohled na svět ... Nová senzibilita je drze pluralistická."
Zájem o "populární kulturu" je zvláště důležitý pro studium divadelních dějin devatenáctého století, kdy v repertoáru vévodila melodramata a malé žánry, jimiž literární teoretikové až donenedávna opovrhovali. A tak se drama a divadlo devatenáctého století často pojednávalo s jistou shovívavostí, anebo se lehce přecházelo, jako by nebylo hodné seriozní pozornosti. David Grimsted se pokusil oponovat tomuto typickému přístupu průkazným výkladem, že melodrama může být klíčem k pochopení kultury devatenáctého století:

Esteticky slabá úroveň dramat vedla divadelní historiky k tomu, že nahlíželi divadelní dějiny tohoto období jako nějakou podivnou mezihru, která je buď přípravou na lepší dvacáté století, nebo prostě oplývá divnými hrami, postupy a anekdotami. Avšak melodramata, nazírána jako produkt zvláštních intelektuálních a sociálních představ ... ztrácejí na své nevysvětlitelné monstrozitě a připadají nám spíš jako emocionálně opodstatněné pokusy dramatizovat víru této epochy.

Grimsted uzavírá svou studii takto:

[Melodramatické] konvence byly falešné, jazyk všední a šroubovaný, postavy stereotypní a jejich morálka i teologie hrubě zjednodušující. A přece byl jejich ohlas značný a pochopitelný.
Melodramata brala životy prostých lidí vážně a velice si cenila jejich čistoty a moudrosti. ... Jejich mravní podobenství se snažila smířit sociální obavy a životní úzkost s dobovou vírou v absolutní mravní měřítka, lidský pokrok a laskavou prozřetelnost, ručící za triumf čistoty.

David Grimsted, Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture, 1800-1850, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

Melodrama, podobně jako před ním pantomima, vneslo do dramatu ten druh spektakulárních efektů, které se od renesance spojovaly především s operou. Pixérécourt, "otec melodramatu", byl mistrem podívané. Například součástí druhého jednání jeho Dcery exulantovy je scéna, v níž se hrdinka zachraňuje před záplavou plavbou na prkně. Zde je současná recenze této inscenace:

Scénu ve druhém jednání je třeba prohlásit za div perspektivy a mechaniky. Postupně sílící vlny, padající sníh i kameny, stromy vyvrácené z kořenů, balancování na prkně unášeném proudem vody, to vše je úžasná a realistická imitace.

Journal des Débats, 16. března 1810.

Se zavedením pohyblivých panorámat a diorámat se podívaná stala ještě realističtější. Zvláště Daguerrovo dioráma a double effet vzbudilo hotovou senzaci, poněvadž na jediném plátně se mohl manipulací malby a světla objevit a před očima měnit více než jeden obraz. Tato diorámata udělala krok k vynálezu filmu. Daguerre zanechal detailní popis svých postupů při tvorbě těchto diorámat, z nichž tady uvedeme jen pár citátů. V jiných pasážích se přesně uvádí, jak se ovládala malba i světlo:

Jednou ze základních nezbytných podmínek je použít látky, která je co nejprůhlednější. ... Je zapotřebí ji na obou stranách opatřit nejméně dvěma nátěry o tloušťce pergamenu. První efekt, který by z těchto dvou měl být jasnější, se provádí na lícní straně plátna ... Druhý efekt se maluje na rubové straně plátna:
... první efekt ... je nasvícen pouze světlem přicházejícím zpředu, kdežto druhý efekt ... je osvětlen ... pouze zezadu ...
Můžeme použít obojího světla zároveň a pozměnit tak některé části obrazu.

L. J. M. Daguerre, An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerrotype and the Diorama, London
1839, 81-86.

Zavedení plynu, jasného a snadno kontrolovatelného, dalo scénickému osvětlení dosud neznámý potenciál. Tak bylo vylíčeno zavedení plynového osvětlení v Drury Lane v Londýně roku 1817:

Plynová světla ... se zavádějí nejen v popředí jeviště, ale také porůznu po jeho stranách. Jejich efekt, když se v šeru najednou rozhoří, je jako by náhle byl jasný den; a vskutku právě touto podobou s denním světlem předčí toto skvostné světlo všechna ostatní. Je stejně měkké, jako zářivé - je bílé, pravidelné a pronikavé ... Pokud se jím bude manipulovat stejně dobře, jak jsme toho v pátek byli svědky, umožní divákovi vidět stejně jasně každý kout jeviště. Bude-li přední světlo mířit shora, jak je tomu u denního světla, místo zdola (a rádi bychom slyšeli, proč by tomu tak být nemohlo), bude efekt dokonalý.

Referát Leigha Hunta v The Examiner, 7. září 1817.

Byla to také éra velkých herců, z nichž mnozí měli mezinárodní obec příznivců, podobně jako mají dnešní filmové hvězdy. Jedna z nejslavnějších byla francouzská herečka Rachel. Zde je záznam jejího výkonu v Racinově Faidře:

Když vstoupila, chřadnoucí ohněm, který ji stravoval, jako by stála na pokraji hrobu, tvář bledou, paže a ruce vyzáblé, naplnil nás pohled na ni hrůzou ... Ve druhém aktu, když se vyznávala ze své vášně, vynikala Rachel nadevše. V té horečné energii, s níž kreslila Faidřinu vášeň, byl jemný náznak, že je to vášeň chorobná, horoucí, avšak morbidní, neodolatelná, a přece odporná.
V té naléhavosti i v té odevzdanosti bylo cosi děsivého...když odešla z jeviště, nervy se nám chvěly vzrušením téměř nesnesitelným.

J. Foster a G. H. Lewes, Dramatic Essays, London 1896, 84-85.

Sláva takových herců vytvářela touhu spatřit je osobně, proto se organizovala jejich dlouhá turné. V tom je

záhy napodobili i méně významní herci, k velké škodě stálých divadelních společností, které se začínaly rozpadat. Tak komentoval situaci americký divadelní ředitel William Wood:

Když si velké role přivlastňovaly hvězdy jako Cooke či Kean, řadoví členové [stálých společností] nedávali, co já vím, najevo nějakou nespokojenost. ... Ale když se na nás jako hvězdy vrhli ... herci všech kategorií, bylo to něco úplně jiného. Večer co večer se v souborech objevovali jacísi noví lidé, o kterých dosud nebylo ani slechu, a na plakátech se ohlašovali velkými písmeny; hatili plány domácích, kteří se museli namáhat dalším studiem a obětovat všechen čas ... jen proto, aby mohli dělat stafáž ... nějakému cizímu dobrodruhovi, který neměl ani polovinu jejich ceny, a přitom bral za jeden večer dvakrát tolik, co oni si vydělali za celý týden ... Takže pak lidé, kteří dosud byli zcela spokojeni se svým platem i se svou reputací šikovných domácích herců ... najednou svého zajištěného postavení nechali a vyměnili je za atraktivní pocty hvězdy.

William B. Wood, Personal Recollections of the Stage, Philadelphia 1855, 446-447.

13

Divadlo a drama v Evropě a ve Spojených státech ve druhé polovině devatenáctého století

Ve druhé polovině devatenáctého století procházela západní Evropa celou řadou změn. Vlády, zastrašené revolucemi osmačtyřicátého roku, které prokázaly, jak energicky se pracující vrstvy dožadují politických, sociálních a ekonomických reforem, přislíbily provést změny. Jakmile však násilí polevilo, většinou odmítly své sliby plnit. Republika zřízená ve Francii roku 1848 ustoupila v letech 1852-1871 druhému císařství za Napoleona III. Požadavky z roku 1848 se v celé Evropě začaly plnit až koncem století.
Nejpovolnější byla patrně Anglie: roku 1867 značně rozšířila volební právo, roku 1872 zavedla tajné volby a konečně roku 1884
rozšířila volební právo na všechny dospělé muže. Roku 1870
parlament také zpřístupnil místa ve státní správě tak, aby závisela spíše na uchazečových schopnostech než na jeho patronovi. Všecky takové reformy však narážely na prudký odpor těch, kteří prosazovali laskavou despocii privilegovaných nad vrstvami pracujících, a žádná z těchto reforem se netýkala žen.
Druhá polovina devatenáctého století byla také obdobím rozmachu nacionalismu a imperialismu. Na evropském kontinentě se výrazně snížil počet nezávislých států. Mnohé země se staly součástí německé říše, italského království, rakouskouherské říše či ruského impéria. Sklony k centralizaci na domácím území provázela expanze v zámoří, zčásti motivovaná potřebou surovin a nových trhů k podpoře rychlé industrializace. Velká část Afriky a Asie se dostala pod přímou kontrolu evropských národů. Největší panství získala Británie, ale těsně za ní následovaly Francie a Německo.
Průmysl a obchod podporovaly technický pokrok a každý nový vynález posiloval víru, že věda a technika vyřeší lidské problémy. Požitky však nebyly rozdělovány rovnoměrně a pracující vrstvy musely bojovat o každé posílení svých práv. Jejich základní zbraní se zejména od konce let šedesátých stalo odborové hnutí a stávky, ale přesto se úspěchu dosahovalo jen za cenu násilí a nákladného zastavení práce. Byla to doba, kdy pracující vrstvy začaly prosazovat programy reforem a uznání vlastní hodnoty a důstojnosti.
Reformátoři už neočekávali, že dosáhnou změn přes noc. Hledali pragmatická řešení a odmítali idealistické a utopické vize romantiků. Právě z tohoto pragmatismu vyrostlo nové umělecké hnutí: realismus.

Počátky realismu

Realismus byl značně ovlivněn pozitivismem Augusta Comta (1798-1857), autora Přednášek o pozitivní filozofii (Cours de philosophie positive, 1830-1842) a Soustavy pozitivní politiky nastolující náboženství

lidstva (Systeme de politique positive instituant la religion de l'humanité, 1851-1854). Comte klasifikoval vědy podle jejich relativní jednoduchosti a sociologii umístil na vrchol jako nejsložitější a nejdůležitější z věd. Podle Comta bylo konečným cílem všeho poznání zlepšení společnosti. Proto soudil, že všechny vědy musí přispívat sociologii, která - pokud bude aplikovat vědeckou metodologii - dokáže zjistit příčiny společenských problémů a ordinovat potřebné léky k žádoucí změně. Comte však zvláště zdůrazňoval, že je třeba opustit metafyzické vysvětlování událostí a chování a nahradit je vysvětlením materiálním, založeným na pozorování a analýze. Jeho argumenty došly sluchu nejen u vědců a filozofů, ale také u mnoha umělců, kteří se pokusili umění "zvědečtit".
Z těchto pokusů vzešel realismus.
Umění se o realistický styl sporadicky pokoušelo od časů antického Řecka. Počínaje italskou renesancí vládla na jevišti obrazová iluze; melodrama a romantismus posílily zájem o jevový realismus. Kolem roku 1850 zdůrazňovaly všechny přístupy i metody "krásnou" přírodu, pitoreskní místní kolorit nebo příjemné kontrasty. I Hugo, který požadoval, aby umění obsáhlo i groteskност, se ve vlastní umělecké praxi vyhýbal všemu odpornému. Okolo roku 1850 však začali někteří kritici prosazovat bedlivé a objektivní pozorování přírody, bez ohledu na to, jestli je hrubá či vznešená. Realismus, který vzešel z těchto požadavků, lze jako uvědomělé hnutí poprvé rozeznat kolem roku 1853 ve Francii. Kolem roku 1863 byly už jeho teoretické zásady naplno formulovány v periodikách jako L'Artiste, Le Figaro, Réalisme (vycházel od roku 1856) a Le Présent. Hlavní zásady nového hnutí byly: umění musí pravdivě zobrazovat reálný, fyzický svět a protože přímo můžeme pozorovat pouze svět současný, pravdy je možné dosáhnout pouze neosobním objektivním pozorováním a znázorňováním světa, jenž nás obklopuje.
Za "realistické" se ve druhé polovině devatenáctého století pokládaly inscenace několika typů, protože vedle nových požadavků se nadále uplatňovaly i staré představy. Jako realistická mohla být označena každá inscenace používající konkrétních vizuálních detailů; jako realistické bylo často označeno melodrama, pokud předvádělo příběhy prostých lidí ze všedního života, provedené za pomoci realistických detailů i zvláštních efektů, třebaže jeho metafyzická a moralistická pozice vedla nevyhnutelně ke šťastnému konci; dále inscenace nerealistického historického a básnického dramatu, užívající spektakulární výpravy, historicky přesných kostýmů a rekvizit; a konečně byly za příklady realismu téměř vždy prohlašovány inscenace, které se snažily znázornit vědecky odpozorované jednání ve skutečném prostoru a demonstrovaly vzájemný vztah postavy a prostředí. Realismus, kterým se zde budeme zabývat, se omezí na tři poslední přístupy.

Francouzské drama v letech 1850-1900

Realistický program se jako první pokusili uskutečnit francouzští dramatici. Mezi těmito průkopnickými autory vynikali Dumas syn a Augier. Oba však vděčili za mnohé svému předchůdci Eugenu Scribovi (1791-1861), protože ten zpopularizoval strukturální vzorec, jejž si oba později osvojili. V letech 1811-1861 zásobil Scribe pařížská divadla třemi stovkami kusů, z nichž třiadvacet dostala Comédie-Francaise. Scribe se pohyboval od comédies-en-vaudeville přes operní libreta a komedie až k vážnému dramatu. Snad nejlepší z jeho děl jsou Svatba pro peníze (Le Mariage d'argent, 1827), Sklenice vody (Le Verre d'eau, 1840) a Adriena Lecouvreurová (Adrienne Lecouvreur, 1849.) Dnes je Scribe vzpomínán především jako popularizátor "dobře udělané hry". Tento termín, často používaný posměšně, snad nejlépe pochopíme jako kombinaci a zdokonalení dramatických prostředků běžných od časů Aischylových: pečlivá expozice a příprava, příčinné řazení událostí, budování scény k vyvrcholení a obratná manipulace s tajenými událostmi, překvapivými zvraty a s napětím. Dnes nám připadají Scribovy hry povrchní, poněvadž obětují hloubku charakterizace i myšlenku zápletce. Divadelní veřejnosti devatenáctého století však připadaly solidnější, snad proto, že tak účinně manipulují dobovými předsudky a postoji. Třebaže Scribe nebyl spjat s realistickým hnutím, jeho formule dobře udělané hry, zdůrazňující zjevně logický vývoj od příčiny k následku, poskytla Dumasovi mladšímu a Augierovi vhodnou formu pro jejich ideje.
Alexandre Dumas syn (1824-1895) na sebe upozornil dramatizací vlastního románu Dáma s kaméliemi (La Dame aux camélias, 1852).
Ačkoli dnes nám připadá jako idealizovaný portrét "prostitutky se zlatým srdcem", byla na divadle pro svou realističnost tři roky zakázána. Hra, situovaná do Paříže čtyřicátých let, je psána prozaickým dialogem a titulní postava měla živou předlohu v pověstné kurtizáně té doby.
Dumasův postoj se záhy změnil a v komedii Polosvět (Le Demi-monde, 1855) pojednal bez sympatií týž

druh postav, které předvedl sentimentálně v Dámě s kaméliemi. Nyní se rozhodl dokazovat, že "ženám s minulostí" se musí zabránit, aby se vdávaly do dobrých rodin. Později psal Dumas "hry a these" o aktuálních sociálních problémech, používaje Scribovy formule dobře udělané hry ke tvorbě napínavého a zábavného děje. Jeho díla jsou pokažena didaktičností, protože ve většině z nich hlásá poselství rezonér, mluvčí autora. Přes nedostatek objektivity se Dumas sám pokládal za realistu, jehož povinností je usilovat o zlepšení společnosti. V otevřeném dopise kritikovi Sarceymu napsal: "... dokáži-li nějak ovlivnit společnost ... dokáži-li najít prostředky jak donutit lidi, aby o problému diskutovali, a zákonodárce, aby změnili zákon, pak jsem udělal víc, než splnil svou spisovatelskou povinnost: pak jsem splnil svou lidskou povinnost."
Émile Augier (1820-1889) byl všestrannější spisovatel než Dumas syn. Svou kariéru začal roku 1844 jako stoupenec "divadla zdravého rozumu", napsal sedm veršovaných her, ale poté si osvojil realistický styl. Jedna z jeho prvních her v próze, Olympiino manželství (Le Mariage d'Olympe, 1855), byla zamýšlena jako přímá replika na Dumasovu Dámu s kaméliemi, poněvadž ukazuje, jak hrozné má důsledky, když se kurtizána vdá do aristokratické rodiny. Je to nejdidaktičtější Augierova hra.
Charakterističtější jsou pro něho komedie mravů, jako například Tchán a zeť (Le Gendre de M. Poirier, 1854), v níž Augier zobrazuje boj o nadvládu mezi zchudlou, avšak hrdou šlechtou a zámožnou i ctižádostivou střední vrstvou. Jiné jeho hry pojednávají o moci peněz, o vlivu církve na politiku a řadě dalších problémů.
Dumas ani Augier nebyli pokládáni za extrémisty, ale za rozumné občany snažící se povznést mravní úroveň své doby, třebaže občas šokovali publikum. Jejich hry zpracovávaly náměty aktuální pro středostavovské občany materialistického a konzervativního druhého císařství Napoleona III. Dumas i Augier se proto záhy stali součástí hlavního proudu nejen francouzského, ale evropského dramatu. Bylo na jejich méně kompromisních nástupcích, aby vnesli na jeviště dosud nepřijatelná témata. Snad proto, že používali scribovské techniky, nezdáli se být Dumas a Augier ve své době příliš odlišní od svých méně vážných současníků, jako byli Sardou či Labiche.
Pravým Scribovým dědicem byl Victorien Sardou (1831-1908), v letech 1860-1900 jeden z nejhranějších světových dramatiků.
Užíval podobně jako Scribe modelu dobře udělané hry a aplikoval jej téměř na každý dramatický žánr. Mezi jeho rané úspěchy patří komedie jako Čmáranice (Les Pattes de mouche, 1860) nebo Naši důvěrní přátelé (Nos intimes, 1861) a satiry ze současného života jako Rodina Benoitonů (La Famille Benoiton, 1865). Později napsal řadu her pro Sarah Bernhardtovou, jako byla Fedora (Fédora, 1882) a Tosca (La Tosca, 1887), a jedny z nejvýpravnějších historických her devatenáctého století, jako byla Vlast (Patrie!, 1868) a Theodora (Théodore, 1884). Posledně jmenovaná díla si vynutila pochvalu i od naturalistů za svou věrnou rekonstrukci konkrétního milieu. Pro George Bernarda Shawa byla však Sardouova povrchní dramata vtělením úpadku a bezmyšlenkovitosti, do níž pokleslo divadlo na sklonku devatenáctého století - stavu, který nazval "sardouovštinou".
Eugene Labiche (1815-1888) byl jedním z nejlepších autorů frašky devatenáctého století. Labiche nezajímala žádná teorie, psal pro lidové publikum a jen váhavě souhlasil s publikováním svých dramat. Většina jeho děl, z nichž nejreprezentativnější je Slaměný klobouk (Un Chapeau de paille d'Italie, 1851), nám připadá rozkošně nezodpovědná, některá však, jako Cesta pana Perrichona (Le Voyage de M. Perrichon, 1860) a Prach v očích (La Poudre aux yeux, 1861), vrhají pronikavé světlo na lidskou povahu. Mnohé jeho hry obstály lépe než díla jeho sebevědomějších vážných současníků.
Jednou z malých forem, ve Francii druhé poloviny devatenáctého století neobyčejně populární, byla opereta, která se jako zvláštní žánr vynořila kolem roku 1848. Tato směsice slova a písní, fantastiky, rozvernosti a nezávazné tematiky se prosadila především dílem Jacquese Offenbacha, zvláště jeho Orfeem v podsvětí (Orphée aux Enfers, 1858) a Krásnou Helenou (La belle Helene, 1865).

Divadelní poměry ve Francii v letech 1850-1900

Dramatici, o nichž je tu řeč, byli jen jedni z mnoha, kteří se snažili naplnit pařížská divadla, jichž bylo v druhé polovině devatenáctého století někdy až padesát. Až do osmdesátých let usilovala většina stálých malých divadel o specializaci na jeden z pěti žánrů (melodrama, komedie, vaudeville, výpravné drama a opereta), snad proto, že každé mělo soubor nejvhodnější pro jeden jediný žánr a proto vyhledávalo autory tohoto žánru. Všechna žánrová omezení (až na cenzuru her) odstranil roku 1864 nový zákon, který uvolnil i

jiné zákazy (mimo jiné ten, že od roku
1814 nesměly divadla řídit ženy). Tyto změny probíhaly zároveň s dalšími. V osmdesátých letech se hra nepokládala za úspěšnou, pokud nedosáhla nejméně stovky repríz; mnohé se hrály třistakrát a víc. A naopak: délka série jako kritérium úspěšnosti vedla ředitele k tomu, aby hledali díla, která měla šance získat si masové publikum; a také k tomu, aby nahrazovali stálé společnosti herci, najímanými pouze na tak dlouho, jak dlouho se hra, obzvlášť vyhovující jejich talentu, reprízovala. Dlouhá série zároveň znamenala, že každé divadlo potřebovalo k zaplnění sezony uvést jen několik málo her. Regionální divadlo bylo navíc kočujícími společnostmi natolik poškozeno, že kolem roku 1900
byla Paříž prakticky jediným francouzským divadelním centrem.
Koncem století si jeden autor stěžoval, že francouzský divadelní trh si monopolizovalo asi pětadvacet autorů, poněvadž poptávka po nových hrách je omezená a ředitelé dávají přednost osvědčeným autorům. Konzervativní výběr her podporovala i cenzura (odstraněná až roku 1905).
Mocným konkurentem divadla byl také café-concert, forma příbuzná britskému music-hallu a americkému varieté. Roku 1894 bylo v Paříži tolik café-concerts, kolik bylo divadel. Café-concert vznikl v osmnáctém století v kavárnách, které nabízely hudební zábavu. V druhé polovině devatenáctého století si stále ještě uchovaly sezení u stolků a nevybíralo se v nich vstupné; vyžadovalo se však, aby si diváci objednali jídlo a pití. Zábavný program byl čím dál pestřejší: kromě toho, že se hrálo, zpívalo a tancovalo, tu vystupovali komici, populární herci předváděli scénky ze známých her a jiné atrakce.
Divadlo druhé poloviny devatenáctého století jako celek prosperovalo. Po roce 1875 se hrálo navíc i odpoledne a kolem roku 1900 se objevily distribuční agentury, obviňované z toho, že skupují vstupenky na úspěšné inscenace, aby je pak mohly prodat za přemrštěné ceny.
Pro francouzské divadlo tohoto období je tedy charakteristický konzervativismus, zčásti motivovaný hmotnou úspěchem, ale také vkusem. Právě tento konzervativismus vyvolal potřebu reformy a podnítil vznik "moderní" éry francouzského divadla.
Po celou druhou polovinu století se objevovaly dva často protichůdné požadavky: požadavek zvýšeného realismu (a v důsledku toho větší kontroly nad inscenací) a virtuozity (která takové kontrole spíše odporovala). Realistická tendence je z nich snad zjevnější, poněvadž je patrná v každém aspektu inscenace: to byl dozajista jeden z rozhodujících motivů rozvoje režie.
Sardou i Dumas mladší pokládali za prvního divadelníka, který ve Francii zacházel s divadelní režií jako s uměleckou disciplinou, Adolpha Montignyho (1805-1880), ředitele divadla Gymnase. Podle Dumase Montigny někdy kolem roku 1853 poprvé postavil do středu jeviště v popředí stůl, aby herci nemohli zaujmout běžné polokruhové postavení. Nato přistavil ke stolu židle, herce posadil a měl je k tomu, aby mluvili jeden na druhého, a ne na publikum, jak bylo typické v minulosti. A konečně, zařídil dekorace jako skutečné pokoje a rozmístil po jevišti rekvizity jako krabice s doutníky, kapesníky či dopisy, aby motivoval přechody z jednoho místa na druhé. Tak postupně dospěl k iluzi skutečného života. Montignyho úspěch povzbudil - podle Sardoua - ostatní, aby jeho novinky převzali.
Montigny většinou pracoval se současnými hrami napsanými v realistickém stylu. Bylo proto na Sardouovi, který dohlížel na inscenace svých vlastních her, aby zdokonaloval historickou podívanou, u níž trval na absolutní věrohodnosti. Koncem století prakticky všechny divadelní společnosti zaměstnávaly režiséra a přidělovaly mu dva či tři asistenty, kteří dohlíželi na různé stránky výpravy a herectví.
Tendence k realismu byla rovněž znát ve scéně a kostýmech. Pokud jde o archeologickou přesnost, vyvrcholila v Sardouových podívaných. Pro Nenávist (La Haine, 1874), lokalizovanou do středověké Sieny, se utratilo neslýchané množství peněz za brnění, scénu a kostýmy. Theodora (1884), odehrávající se v Byzanci, byla vypravena ještě nákladněji, takže někteří kritici nepsali ve svých recenzích takřka o ničem jiném než o jevištních divech.
Přibývalo i realistických detailů ze všedního života. Například atrakcí Mého přítele Fritze (L'Ami Fritz), uvedeného v Comédie-Francaise roku 1876, byl venkovský statek s pumpou, ze které tekla voda, a se stromy, ze kterých se česaly opravdové třešně, a v jiné scéně se na jevišti podávalo a snědlo skutečné jídlo a pití.
Vizuální styl a oblíbené motivy se příliš nelišily od předchozích, protože přední výtvarníci začali pracovat ještě v první polovině století, nebo to byli jejich žáci: A. A. Rubé, Philippe Chaperon, C. A. Cambon, J. B. Lavastre, Edouard Despléchin, Jean Daran a Eugene Lacoste.
Koncem devatenáctého století se metody pořizování scény poměrně ustálily. Režisér odevzdal po konzultaci s dramatikem seznam požadavků jevištnímu výtvarníkovi, který vyhotovil lepenkové modely scén. Když byly schváleny, vypracovaly se nákresy pro divadelní tesaře, kteří zhotovili dekorace. Ty se pak poslaly do jednoho z pěti pařížských divadelních ateliérů, kde byly pomalovány. Divadla si najímala poměrně málo stavěčů dekorací, poněvadž ve francouzských hrách se dějiště v rámci jednotlivého dějství zásadně

neměnilo a proměny se obvykle uskutečňvaly o přestávkách, takže spěchat nebylo zapotřebí.
Pokud jde o kostýmy, začala divadla po roce 1850 zaměstnávat pro historické hry zvláštní návrháře a zvyšovat počet krejčích a švadlen k šití a údržbě oděvů. Vznikaly zvláštní firmy, které uspokojovaly rostoucí poptávku po brnění a jiných předmětech, příliš obtížných na to, aby si je divadla mohla vyrobit sama. Paruky dodávali profesionální vlásenkáři a na pomoc hercům se najímalo několik kadeřníků. Koncem devatenáctého století se běžnou příručkou návrhářů historických kostýmů stal Racinetův Le Costume historique (dokončen 1888).
Také v herectví přibývalo realistických prvků. Herečky na jevišti pletly, herci kouřili nebo prováděli jiné běžné úkony.
V sedmdesátých letech konzultoval jeden herec Comédie-Francaise toxikologa, aby realističtěji provedl scénu umírání (byla pak prohlášena za jednu z nejrealističtějších scén v dějinách francouzského divadla), a roku 1890 se na jevišti napodobila transfúze krve. Takových příkladů by bylo možné uvést nespočet. Přinejmenším jednou došlo k významnému pokusu revolucionizovat hereckou výchovu, aby se herectví stalo přesnějším způsobem komunikace. Většina francouzských herců se v té době učila prostě tak, že hrála divadlo, třebaže s úpadkem repertoárního systému nabývalo studium konzervatoře na významu. Ale i na konzervatoři se studenti učili především napodobováním svých učitelů, a tak se jen prodlužovala životnost starších technik a stylů. Uvážíme-li ráz devatenáctého století, bylo patrně jen otázkou času, kdy přijde někdo s analytickým a vědeckým přístupem k herectví. Tento úkol na sebe vzal Francois Delsarte (1811-1871), který se rozhodl dokázat, že zákony jevištního výrazu jsou poznatelné a že je lze formulovat stejně přesně jako matematické principy.
Delsarte se snažil analyzovat emoce a myšlenky a zjistit, jak se projevují navenek. Rozčlenil lidskou zkušenost a chování na fyzické, mentální a spirituální a uvedl je do vztahu ke každému jednání, myšlence a emoci. I lidské tělo rozčlenil do větších a menších částí a každou z nich uvedl do vztahu k fyzické, mentální a spirituální oblasti. Nakonec dospěl ke složitému schématu, jímž se snažil popsat, jak mohou nohy, paže, torzo, hlava a všechny dílčí části těla sloužit ke sdělování konkrétních emocí, postojů či myšlenek. Delsartův systém, tak jak byl jinými aplikován, se sice nakonec zdál příliš mechanický, je však přesto důležitý jako první významný pokus převést všechny stránky herecké výchovy v metodu.
Koncem devatenáctého století se podle něho vyučovalo téměř po celém světě a třebaže dnes se o něm obvykle hovoří pohrdavě, připravoval většinu dalších pokusů o formulaci programů herecké výchovy.
Inscenační realismus měl sice ve Francii druhé poloviny devatenáctého století velkou podporu, ale snad stejně četné byly síly působící proti němu. Například ve scénografii se stále ještě používalo téže scény pro řadu různých her. Divadelní soubory disponovaly sice mnohem větším počtem dekorací než v osmnáctém století, obvykle si však ke každé hře nepořizovaly novou. A protože jednotlivé scény jediné inscenace často navrhovali různí umělci, nebyla výprava jednotná. Podobně kostýmy nadále dodávali mnozí herci ze své garderoby, a herečky se často nechávaly oblékat od couturiers. I když ředitel zaměstnal návrháře kostýmů, protagonisté se jím necítili vázáni a pořizovali si vlastní oděv; a kritika je často ještě pochválila za nápaditost. Souladu se dosáhlo ještě tak u historických her, ale ani tam nebyl úplný.
Týchž kostýmů se používalo v mnoha různých hrách, podobně jako tomu bylo u scény.
Starší postupy se však nejvíce projevovaly v herectví. Herci byli téměř až do konce století angažováni podle oborů, takže měli sklon budovat si repertoár špílců a stereotypního jednání, se kterým vyrukovali v každé roli. Statisté se naopak téměř vždycky rekrutovali z řad amatérů a jen zřídka absolvovali zkoušky se souborem. Většina divadel zaměstnávala někoho, kdo statisty zajišťoval, zkoušel s nimi a vedl je na jevišti během představení. Složení takové skupiny mohlo být každý večer jiné.
Nejcharakterističtějším rysem druhé poloviny devatenáctého století je však glorifikace hereckých hvězd. Inscenace se většinou točily kolem nich. Pokud měly hvězdy silné umělecké vědomí, mohla tato praxe vést k vynikajícím výsledkům, ale až příliš často se všechno podřizovalo jejich rozmarům. Ani Comédie-Francaise se nevymykala z této tendence; hašteření a řevnivost zde značně oslabily ansámblového ducha.
V druhé polovině devatenáctého století byly hvězd celé zástupy.
Mezi nejvýznamnější patří Got, Coquelin, Mounet-Sully a Réjanová (Réjane). Edmond Got (1822-1901), který v Comédie-Francaise hrál po roce 1844, byl znám svou výtečnou charakterizací v klasické a zvláště v současné komedii. Constant-Benoit Coquelin (1841-1909) hrál v Comédie-Francaise od roku 1860 do roku 1886, poté se vydal na světové turné a opět se do Paříže vrátil. Počátkem devadesátých let vyvolal Coquelin velký skandál, když porušil pravidlo zakazující herci, jenž opustil Comédie-Francaise, hrát jinde v Paříži. (Bernhardtová toto pravidlo porušila též, ale ta dělala v souboru takové potíže, že jí nikdo v odchodu nebránil.) Coquelinův příklad podkopal kázeň souboru Comédie, protože každému rozladěnému herci ulehčil odchod z jeho řad. Roku 1897 se Coquelin stal hlavním akcionářem divadla Porte-Saint-Martin, kde vytvořil postavu Cyrana de Bergerac, kterou Rostand speciálně pro něho napsal. Vynikal v Molierových komediích

nebo v efektních romantických rolích a byl znám svou technickou zdatností, o níž se rozepsal v takových dílech, jako bylo Umění a herec (L'Art et le comédien, 1880). Mounet-Sully (1841-1916) studoval na konzervatoři a hrál v Odéonu, než byl roku 1872 angažován v Comédie-Francaise. Záhy platil za nejlepšího tragického herce své doby. Impozantní zjev, krásný hlas a prudký temperament dodaly jeho tragickým rolím klasického i romantického repertoáru značné originality. Gabrielle Réjanová (1857-1920) poprvé vystoupila roku 1875 a brzy začala platit za nejlepší komediální herečku své doby. Málokdy vybočila z lehkého současného dramatu, ale v něm neměla soupeřku. Vystupovala se značným úspěchem v Londýně, v New Yorku i jinde, než roku 1915 odešla na odpočinek.
Nejslavnější francouzskou hvězdou druhé poloviny devatenáctého století však byla Sarah Bernhardtová (1844-1923). Debutovala roku
1862, hrála nejprve v několika malých divadlech a v Odéonu a roku
1872 byla angažována do Comédie-Francaise, v níž se záhy stale velkou atrakcí i kamenem úrazu. Po značných nepříjemnostech ze souboru roku 1880 odešla. Zbytek své kariéry strávila jako hostující hvězda na turné po celém světě a jako ředitelka celé řady pařížských divadel. Její štíhlá postava, temné oči, "zlatý" hlas a její zobrazení svůdnosti, bolu, uslzené zuřivosti i smrti byly pověstné; největší úspěch měla v Dámě s kaméliemi, jako Tosca, Adriena Lecouvreurová, Racinova Faidra, Dona Sol v Hugově Hernanim i v titulní roli Rostandova Orlíka. Skvělá technika a magnetická osobnost se tu spojily a vytvořily obraz "velkolepé herečky". Mnozí ji dosud pokládají za největší herečku té doby.
Napětí mezi tradicí a změnou, tak zjevné v každém aspektu inscenace, se obráželo i v divadelní architektuře. V šedesátých letech, kdy se za Napoleona III. začal realizovat plán "velkých bulvárů", byla postavena řada nových divadel. V tomto procesu však zanikl Boulevard du Temple, původní domov bulvárních divadel. Nová divadla, která nahradila stará, si podržela mnoho tradičních rysů, ale přijala také některé novinky. V hledišti byl prostor přímo před jevištěm zařízen pohodlnými křesly (praxe, která začala v Opéra Comique ve čtyřicátých letech), ale za touto oblastí nadále zůstala sekce (přízemí čili parterre) zařízená jenom lavicemi. Tato přízemní část byla obklopena řadou lóží (baignoires), nad nimiž byly ještě dvě či tři další galerie. Na první galerii byly dvě až tři řady křesel a za nimi řada lóží, druhá galerie bývala vyhrazena pouze lóžím a třetí galerie pouze lavicím. Elegantnější divadla měla řadu luxusních loges a salon, kompletně zařízených jako salonky včetně zvonků, jimiž si bylo možno během představení objednat servis. Kapacita těchto divadel se pohybovala mezi 1.200 a 2.000 místy k sezení. Na bezpečnost se až do sklonku století příliš nedbalo. Uličky byly úzké a ještě zaplněné skládacími židlemi, požární východy nedostatečné a ventilace slabá. Poté, co při požáru, který roku 1887 zničil Opéra Comique, zahynulo 400 lidí, se konečně pozornost obrátila k zajištění většího bezpečí.
Portál byl obvykle velmi vysoký, aby na jeviště dobře viděli i diváci na galeriích, které nejenže dosahovaly až ke stropu, ale táhly se po stranách až k předscéně. Portálový oblouk byl také obvykle velmi široký, protože v mnoha divadlech byla do něj na úrovni každé galerie vsazena jedna lóže. Důsledkem této šíře byla také široká rampa, které herci hojně využívali, zvláště než se prosadil realismus. Nápověda měl budku v popředí rampy. Podlaha jeviště se zvedala směrem dozadu šikmo vzhůru. Scéna se obvykle měnila pomocí starého systému podvozků a rámů, ten však postupně nahrazovaly tahy a ruční přesun dekorací. Během devatenáctého století se značně zvětšil prostor nad hledištěm i pod ním, aby umožnil efektivnější pohyby dekorací, které stále nabývaly na detailnosti, a v několika divadlech byly instalovány výtahy na jeviště.
Pařížská Opera, dokončená roku 1874, obsáhla víc než kterákoli jiná divadelní budova starší inscenační tradici. Stavba, kterou navrhl Charles Garnier, byla zahájena roku 1862 a přišla zhruba na 400 miliónů franků. Obrovské foyery a schodiště vedly k hledišti se čtyřmi pořadími galerií o celkové kapacitě 2.100 diváků. Portál široký 17 metrů rámoval jeviště o celkové šíři 53
metry a hloubce 26 metrů. Hloubka se mohla zvětšit na celkových
45 metrů, pokud zahrnula taneční sál, situovaný přímo za jevištěm. Podlaha se zvedala o 5 centimetrů na každý metr. Nad jevištěm byl prostor 36 metrů vysoký, pod jevištěm 15 metrů hluboký. Podlaha jeviště byla rozdělena do deseti sekcí či plánů (plans), z nichž každý byl opatřen 1/ několika úzkými štěrbinami o šíři asi čtyř centimetrů; 2/ úzkými propadly o šíři 40
centimetrů; a 3/ většími propadly o šíři jednoho metru. Celý plán se mohl otevřít na šíři portálu. Díky této pružnosti bylo možné dosáhnout téměř jakéhokoli efektu zpod jeviště. Scéna se měnila pomocí třímetrových podvozků, opatřených čtyřmi stojatými rámy, na které bylo možné připevnit listové kulisy. Kromě toho bylo scénu možno spouštět či vysunout pomocí jevištních propadel.
Pařížská Opera se stavěla jako nejmodernější divadlo na světě.
Ironií osudu byl však tento stánek předchozí praxe dokončen přesně v době, kdy se v Bayreuthu začal stavět wagnerovský Festspielhaus, který zaváděl nový ideál.
Ve Francii byla tedy druhá polovina devatenáctého století ve znamení zvýšené pozornosti ke všem stránkám

divadelního úsilí.
Současně bylo patrné znepokojivé napětí mezi tradicí a inovací.
Stále chyběla teorie divadelní inscenace, schopná sjednotit různé prvky do smysluplného celku. Tato potřeba se začala naplňovat v posledních letech století.

Anglické drama v letech 1850-1890

V Anglii druhé poloviny devatenáctého století bylo drama v úpadku, ačkoli se řada spisovatelů proslavila melodramaty, fraškovitými komediemi, burleskami a hudebním dramatem. Mezi nejúspěšnější autory tohoto období patřili Taylor, Byron a Boucicault.
Tom Taylor (1817-1880) napsal v letech 1844-1878 přes sedmdesát her téměř všech žánrů, nejvíce se mu však dařilo v komedii a měšťanském dramatu. Mezi jeho nejlepší díla patří hra Masky a tváře (Masks and Faces, 1852), založená na životě herečky Peg Woffingtonové, Tichá voda břehy mele (Still Waters Run Deep,
1855), která vzbudila rozruch, protože nastolila diskusi o sexu, Náš americký bratranec (Our American Cousin, 1858), kterou proslavil E. A. Sothern v roli postaršího prostopášníka, a Muž na propustce (The Ticket-of-Leave Man, 1863), příběh ze života nejnižších vrstev, v němž vystupoval detektiv Hawkshaw.
Henry James Byron (1834-1884) napsal v letech 1857-1882 téměř sto padesát her, od sentimentálních komedií po burlesky-extravagance.
Naši hoši (Our Boys, 1875) dosáhli 1.362 repríz, rekordu, který vydržel mnoho let. Byronovy hry jsou typické ukázky obecné úrovně dramatické zábavy druhé poloviny devatenáctého století, poněvadž jen zřídka proniknou pod povrch konvenčních idejí či stereotypních postav.
Snad nejúspěšnějším dramatikem tohoto období byl Dion Boucicault (1822-1890), který zahájil svou dramatickou dráhu roku 1841
Londýnským slibem (London Assurance), bujarou komedií mravů, a pilně psal až do konce svého života. V letech 1844-1849 žil ve Francii, kde si osvojil techniku francouzského romantického dramatu a melodramatu. Léta 1853-1860 strávil ve Spojených státech a poté svůj čas dělil mezi Spojené státy a Anglii. Boucicault dovedl základní komponenty svých her - sentimentalitu, vtip, senzačnost a místní kolorit - k dokonalosti v padesátých letech a poté je už jenom v detailech obměňoval. Všechna jeho hlavní díla, jako jsou Korsičtí bratři (The Corsican Brothers,
1852), Newyorské chodníky (The Sidewalks of New York, 1857), Oktronka (The Octoroon, 1859), Blondýnka (The Colleen Bawn,
1860), Hanzi, kurýr z Manchesteru (Arrah-na-Pogue, 1864) a Poutník (The Shaughraun, 1874) - vyprávějí napínavé a melodramatické příběhy zasazené do malebného prostředí a vyřešené většinou ve scénách, které přinášejí senzační podívanou, jako jsou požáry, exploze, sněhové bouře či laviny. Boucicault byl jeden z nejobratnějších dramatiků své doby a jeho slabost pro nejnovější technické vynálezy, jichž využíval na významných místech svých zápletek, měla značný vliv na divadelní inscenace.
Dramatik, jehož zajímal realistický styl, se objevil až v šedesátých letech. Thomas William Robertson (1829-11871), syn provinčního herce, hrál rovněž nějaký čas divadlo a pracoval jako inspicient u Mme Vestrisové. Psát začal roku 1851, ale s malým úspěchem, dokud nebyl roku 1864 proveden jeho David Garrick.
Všecky hry, na nichž založil svou pověst - Společnost (Society,
1865), Naše (Ours, 1866), Prestiž (Caste, 1867), Hra (Play, 1868) a Škola (School, 1869) - vyprávějí příběhy ze současného života a odehrávají se ve výrazně konkretizovaném prostředí, jehož každý detail je v textu pečlivě popsán. Kromě toho se v nich četné důležité významy realizují především fyzickým jednáním, které rekonstruuje běžné domácí úkony, jako je vaření, podávávání a pití čaje. V produkci Bancroftových tyto hry také zpopularizovaly řadu inscenačních novinek. Robertsona nelze označit za velkého autora, mezi svými současníky však byl jedinečný. Bohužel neměl žádného přímého nástupce, a tak se realistický styl v Anglii prosadil až v letech devadesátých.
Nejoblíbenějšími žánry let 1850-1900 byly pantomima, burleska-extravagance a hudební zábava. Pantomima prošla v těchto letech významnými proměnami, které tradiční krátkou formu rozšířily na velkou zábavu. Za tuto transformaci vděčí patrně nejvíce dramatikovi E. L. Blanchardovi (1820-1889) a rodině Vokesových, kteří ji hráli v Drury Lane v letech 1869-1879. Další změny pak zavedl v osmdesátých letech Augustus Harris (1851-1896), když do Drury Lane angažoval music-hallové herce jako "prvního chlapce" (kalhotková role) a

"paničku" (hrál ji muž) a zařadil do pantomimy četné sólové výstupy. Komedie pak nabyla vrchu a pohádka už sloužila jen jako chatrný rámec, držící pohromadě komická čísla, tance a podívanou. Právě v této formě přežila anglická vánoční pantomima (s drobnými změnami) až do dnešních dnů.
V polovině století byla ze všech dramatických žánrů nejpopulárnější burleska-extravagance. Hrála ji téměř všecka divadla a několik jich na ní stavělo svůj repertoár. V této době už lehkou ruku a jemnou neuctivost J. R. Planchého nahradila povšechná travestie populárních her, oper, mýtů a pohádek, prošpikovaná dobovými narážkami, fraškovitou komediálností a anachronismy. Slovní hříčky se vyskytovaly téměř v každé řádce kostrbatých veršů, v nichž byly tyto hry napsány. Působivost žánru dovršovaly četné písně, s texty napsanými na známé melodie, a výpravná podívaná, zahrnující čarovnou scénu proměny. Vedle H. J. Byrona byli dalšími mistry tohoto žánru William Brough (1826-1870) a F. C. Burnand (1836-1917).
V sedmdesátých letech začala obliba burlesky-extravagance slábnout, i když se až do konce století hrála dál. S postupujícím úpadkem zaujímala její místo komická opera, zvláště ta, kterou pěstovali Gilbert a Sullivan. William Schwenck Gilbert (1836-1911), kterého ke psaní dramatu přivedl Robertson, je autorem nějakých čtyřiceti her, většinou komedií, zcela nezávislých na Sullivanově hudbě. Některé - zvláště Pygmalión a Galatea (Pygmalion and Galatea, 1871), Drahoušková (Sweeethearts, 1874), Zlomená srdce (Broken Hearts, 1875) a Zasnoubeni (Engaged, 1877) - měly značný úspěch. Ale Gilbert se zapsal do dějin především komickými operami, které napsal společně s Arthurem Sullivanem (1842-1900). Jejich první významné dílo, Porotní soud (Trial by Jury, 1875), vedlo také ke spojení s Richardem D'Oyly Cartem (1844-1901), který roku 1881 postavil divadlo Savoy, v němž se pak jejich díla hrála. Z plodů jejich spolupráce patří mezi nejlepší Královská loď Pinafore (H. M. S. Pinafore, 1878), Piráti z Penzance (The Pirates of Penzance, 1879), Mikádo (The Mikado, 1885) a Gondoliéři (The Gondoliers, 1889). Jejich partnerství nakonec ukončil vzájemný spor, ale jejich komické opery se na jevišti udržely. Svými svižnými melodiemi a rozmarným humorem proměnili oba autoři extravaganci v ten druh satiry, o němž se někdy říká, že je v devatenáctém století ekvivalentem aristofanovské komedie.
Úspěch Gilberta a Sullivana vedl k dalšímu rozvoji hudebního divadla, k němuž svým dílem zvlášť významně přispěl George Edwardes (1852-1915), nějaký čas obchodní ředitel divadla Savoy a od roku 1885 ředitel Gaiety Theatre. Počínaje Městským životem (In Town, 1892) a Prodavačkou (The Shop Girl, 1894) založil Edwardes typ hudební komedie, ve které je kusý děj záminkou pro výpravnou inscenaci s krásnými sboristkami a sólovými výstupy.
V této podobě se hudební komedie hrála s úspěchem bez podstatných změn až do první světové války.
Ve druhé polovině devatenáctého století se dařilo také music-hallu, když od pravidelného dramatu odpadl zábavní program, který je provázel zhruba od počátku osmnáctého století.
Music-hall se vyvinul z "hudební místnosti" ("music room"), která byla součástí anglických hospod, ale až roku 1850 udělal Charles Morton (1819-1904) ten rozhodující krok, že postavil pro potřeby zábavního programu zvláštní přilehlou budovu. Jiní hospodští následovali jeho příkladu, ale trvalo ještě mnoho let, než vazba na hospody odpadla. Postupně však došlo k oddělení a music-hall se přizpůsobil vkusu středostavovského publika. Do programu se zařadily skeče a krátké hry, a k vystoupení v music-hallových divadlech, která se rozšířila po celé Anglii, se dali zlákat i slavní herci a koncertní hudebníci. Vytvořila se řada provozně-programových okruhů, z nichž nejslavnější byl okruh Edwarda Mosse a Oswalda Stolla. Tato forma varietní zábavy zůstala u britského publika populární až do doby po první světové válce, kdy ji začal vytlačovat film.

Divadelní poměry v Anglii v letech 1843-1860

Když byl roku 1843 přijat Zákon o regulaci divadel, zdálo se, že londýnské divadlo je v útlumu. Mnozí očekávali, že nový zákon povede k rychlým změnám a že se postaví řada nových divadel.
Avšak období let 1843-1860 bylo obdobím přehodnocování a postupného zotavování. V Londýně nebylo až do roku 1860
vybudováno žádné nové divadlo, na rozdíl od let 1810-1843, kdy jich bylo postaveno mnoho. Ve zpětném pohledu je však zřejmé, že v letech 1843-1860 byla založena nebývalá prosperita i prestiž divadla.
Drury Lane a Covent Garden ztratily po roce 1843 rychle své dominantní postavení. Covent Garden se záhy stalo domovem opery, kdežto Drury Lane se čím dále tím častěji obracelo k podívané a hudebnímu divadlu:

tuto specializaci si oba domy podržely dodnes.
Z patentových divadel si uchovalo stabilitu jen divadlo Haymarket, které se stalo v letech 1843-1850 nejpřednějším londýnským činoherním domem. V letech 1837-1853 byl jeho ředitelem Benjamin Webster (1797-1882), někdejší člen souboru Mme Vestrisové, a ten roku 1844 získal též divadlo Adelphi, které se specializovalo na melodramata, zvláště od J. B. Buckstona. Roku
1853 postoupil Webster řízení Haymarketu Buckstonovi, který si je podržel až do roku 1876. Za Buckstona si Haymarket uchoval pověst divadla komediálního, ale ve vážném dramatu své postavení ztratil, pokud v něm právě nehostovaly herecké hvězdy. Webster roku 1858 Adelphi přestavěl a zůstal v jeho čele až do roku 1874.
Webster a Buckstone byli spíše tradicionalisté než novátoři.
K významným změnám došlo v Sadler's Wells a v Princess's Theatre.
Sadler's Wells bylo roku 1844 odlehlé divadlo známé svými krvavými melodramaty. Divadelní zábavu nabízel tento dům přibližně od roku 1730 a byl jedním z terčů zákona z roku 1752, vyžadujícího, aby všechny zábavní domy měly licenci. Počátkem devatenáctého století toto divadlo proslulo svými "vodními" inscenacemi a později jako letní domov Josepha Grimaldiho (1778-1837), nejslavnějšího klauna pantomim.
Není jasné, proč si Samuel Phelps (1804-1878), který hrál od roku
1826 a od roku 1837 byl hlavní oporou Macreadyho, vybral tohle zchátralé divadlo, ještě k tomu z ruky, pro svůj experiment s vedením divadla; patrně to bylo kvůli nízkému nájmu. Přes všechny předpoklady byl nejen finančně úspěšný, ale navíc udělal ze Sadler'Wells v letech 1844-1862 hlavní londýnské sídlo básnického dramatu. Phelps dokázal, že náročné drama může mít úspěch - a to v době, kdy se takřka obecně věřilo, že široké publikum může přitáhnout jen populární zábava. Zdroj Phelpsova úspěchu byl zjevný, poněvadž jeho repertoár sestával téměř výlučně z básnického dramatu. Phelps uvedl všecky Shakespearovy hry - až na šest méně významných -, a to v úplnějších verzích než se dosud v poshakespearovské době hrály.
Phelps věnoval svým inscenacím velkou péči, ale nedostatek financí mu nedovoloval pořizovat nákladné kostýmy ani dekorace a přesto, že se snažil o historickou věrnost, nikdy jí neobětoval dramatické hodnoty. Ve své nejslavnější inscenaci, Snu noci svatojánské ve výpravě Fredericka Fentona, použil pohyblivého diorámatu ke změnám jedné části lesa ve druhou, a tylové opony, za níž se odehrávala značná část děje, aby vytvořila zamlženou atmosféru. Nejvíc trpěl nedostatkem prvotřídních herců. V prvních dvou sezonách mu hlavní role hrála paní Warnerová, po ní následovala Isabella Glynová a několik méně významných hereček.
Herce - patrně proto, že byli tak nezkušení - Phelps intenzivně připravoval, a sám hrál řadu hlavních rolí, od Leara po Klubka.
Sám byl jako herec obecně uznáván pro svou soudnost a vkus, které mu nedovolovaly uchylovat se k laciným trikům, i pro bezchybný přednes (který Macready i Kean ve své snaze o větší realističnost podceňovali). Sadler's Wells mělo navzdory průměrnému souboru nejoddanější publikum ze všech londýnských divadel.
Někdy se říká, že Phelps jako ředitel jenom pokračoval v Macreadyho díle. Je to svým způsobem pravda, jenže Phelps uspěl tam, kde Macready ztroskotal, a byl to on, kdo obnovil důvěru v básnické drama, kterou Macreadyho finanční potíže podlomily.
Roku 1862 Phelps ze Sadler's Wells odešel, podnikl četná turné a v šedesátých letech oživil zašlou slávu Drury Lane sérií shakespearovských inscenací. Působil na divadle až do roku 1877, kdy už byl pokládán za staromódního.
Jestliže Phelps obnovil poetické drama, pak Charles Kean (1811-1868) zdokonalil malebný realismus a vrátil do divadla mondénní publikum. Charles byl syn Edmunda Keana, k divadlu se dal roku 1827, ale neměl otcovu energii, takže se až do roku 1838
neprosadil. Roku 1842 se oženil s Ellen Treeovou (1806-1880), poté první dámou svého souboru. První režisérskou zkušenost udělal roku 1841, kdy pro Webstera inscenoval Romea a Julii. Za svého třetího turné po Americe v letech 1845-1847 inscenoval v New Yorku Krále Jana a Richarda III podle inspicientských knih Macreadyho inscenací. Byly to nejdetailněji vypracované inscenace, jaké kdy Amerika zažila, a patrně jejich úspěch Keana povzbudil, aby se dal na ředitelskou dráhu, takže si roku 1850
pronajal v Londýně Princess's Theatre.
Princess's bylo poslední divadlo otevřené v Londýně před přijetím Zákona o regulaci divadel. Ve čtyřicátých letech stálo za zmínku proto, že v něm vystupovali američtí herci Edwin Forrest, Charlotte Cushmanová a Anna Cora Mowattová. Ale teprve v letech
1850-1859, kdy se jeho nájemcem stal Charles Kean, nastala jeho slavná éra.
Keanova práce je významná z několika důvodů. Za prvé, vrátila do divadla mondénní publikum, ačkoli

značnou zásluhu má na tom královna Viktorie, která roku 1848 obnovila funkci Mistra radovánek a Keana do ní jmenovala. Královna Viktorie si u Keana objednávala četná divadelní představení pro Windsorský zámek a sama začala navštěvovat Princess's Theatre. Díky její prestiži a dobré pověsti Keanova vedení přišlo toto divadlo záhy do módy.
Za druhé, Kean provedl změny ve večerní nabídce. Protože mondénní publikum večeřelo později, otevíral Kean některé inscenace krátkým kusem, aby pozdní příchody nepůsobily tak rušivě. Tato praxe se postupně ujala, a namísto dohry uváděla mnohá divadla takové předehry. Kromě toho odstranil všecka průvodní zábavná vystoupení. A tak se varietní čísla postupně přesunovala do music-hallů a divadla se začínala specializovat na omezené spektrum divadelní zábavy.
Za třetí, Kean pokračoval v trendu "gentlemanského" melodramatu, jehož průkopníkem byl Macready. Dnes se sice Kean připomíná pro své inscenace Shakespeara, ve skutečnosti však uvedl jen necelou polovinu Shakespearových dramat a největší herecké úspěchy měl v melodramatech, jako byli Boucicaultovi Korzičtí bratři a Ludvík XI., obojí adaptace francouzských děl, mísící romantické drama s melodramatem.
Za čtvrté, což bylo patrně nejdůležitější, Kean posunul historický zřetel dál než kterýkoli jiný anglický režisér. Jeho prvním významným pokusem o přesnost v každém detailu byla inscenace Krále Jana roku 1852. Počínaje Macbethem roku 1853
poskytoval publiku tištěný seznam autorit, které ve svém úsilí o autenticitu konzultoval. Za jedno ze svých nejvyšších vyznamenání pokládal zvolení za člena Antikvářské společnosti roku 1857. Ale přes všechnu péči, kterou věnoval detailům, nikdy nedokázal přimět Ellen Treeovou, aby odložila krinolínové spodničky, které nosila pod kostýmy z jakéhokoli období.
Často byl nazýván "ilustrátorem" shakespearovských textů, protože škrtal nejskvělejší deskriptivní pasáže a nahrazoval je podívanou a jednáním beze slov; často také texty přeskupoval, aby omezil proměny scény. V jevištní výpravě měl Kean k dispozici tak talentované výtvarníky, jako byli Thomas Grieve, William Telbin a Frederick Lloyds. Na 400 akvarelových kreseb, které se dochovaly z Keanových inscenací, poskytuje jednu z nejúplnějších dokumentací, jaké vůbec existují k práci režisérů devatenáctého století.
Kean pomohl prosadit režiséra jako divadelního umělce prvořadého významu. Kromě sebe a své ženy nezaměstnával žádné hvězdy.
Zamýšleného účinu dosahoval pečlivými detaily a koordinací celku.
Přestože byl slavný, nebyl finančně úspěšný, poněvadž vždycky utratil víc, než vydělal. Jeho deficit lze však spíš připsat jeho nákladným požadavkům než nedostatku publika, protože jeho divadlo mělo vždycky dobrou návštěvnost. Když posléze na svou ředitelskou funkci rezignoval, vystupoval po celém světě jako hostující hvězda.

Divadelní poměry v Anglii v letech 1860-1880

Počátkem šedesátých let bylo velké Phelpsovo a Keanovo dílo u konce a divadlo bylo na nejlepší cestě k zotavení. Poprvé od roku
1843 se stavěly nové budovy, takže jedenadvacet divadel z roku
1860 se roku 1870 rozrostlo na třicet. I počet londýnských obyvatel vzrostl: z 3.316.932 roku 1864 na 4.766.661 roku 1881.
Tento růst vedl k řadě změn v divadelních inscenacích, jak lze pozorovat na činnosti Fechterově, Boucicaultově a Bancroftových.
Charles Fechter (1824-1879), narozený v Londýně z francouzské matky a německého otce, debutoval roku 1844 v Comédie-Francaise.
Záhy rozčarován, odešel hrát nějaký čas do Berlína a do Londýna.
Roku 1848 se do Paříže vrátil a brzy platil za předního jevištního milovníka své doby (byl prvním Armandem Duvalem v Dumasově Dámě s kaméliemi) a nějaký čas byl spoluředitelem Odéonu. Po roztržce rezignoval a rozhodl se pro návrat do Londýna.
Fechter zahájil roku 1860 v Princess's Theatre a roku 1861 tam způsobil senzaci svou inscenací Hamleta. Fechter neznal anglickou tradici, a proto se jeho inscenace výrazně lišila od všech předchozích. Drama sehrané ve známém stylu gentlemanského melodramatu, na scéně zařízené jako obyčejný pokoj, působilo velmi aktuálně. V letech 1863-1867 byl Fechter nájemcem Lyceum Theatre, kde uváděl překlady francouzských her a získal si pověst jednoho z nejlepších herců své doby. Roku 1870 odejel do Spojených

států, kde však nezískal širší obec příznivců, protože mu už ubývalo sil. Roku 1876 odešel na odpočinek.
Fechterův vliv byl značný. Za prvé, prodloužil módu gentlemanského melodramatu, kterou zavedli Macready a Kean. Za druhé, zpopularizoval realističtější herecký styl, protože hrál klasiku přesně stejným stylem jako současné drama. Obliba básnického dramatu pak vzrostla hlavně proto, že se spojilo se zálibou, kterou mělo devatenácté století pro výpravné melodrama.
Za třetí, Fechter obnovil zájem o krabicovou scénu, které používal pro většinu interiérů. Zanechal praxe vcházet na jeviště mezerou mezi kulisami, jak měli angličtí herci ve zvyku i v případech, kdy kulisy znázorňovaly kompaktní stěnu. Nezpůsobil sice žádnou revoluci v divadelních postupech, ale podpořil rigoróznější péči o divadelní iluzi.
Když se roku 1860 vrátil do Anglie Dion Boucicault, napomohl přijetí řady novinek. Přispěl k módě předpremiér "na venkově", když se jeho Hanzi, kurýr z Manchesteru hrál nejprve v regionech, než měl roku 1865 londýnskou premiéru. Byl také jedním z prvních, kdo angažovali herce na šňůru repríz místo na sezonu, protože podle všeho brzy pochopil, co plyne ze systému dlouhé série.
Boucicault byl navíc první anglický dramatik, který se psaním her finančně zajistil. Tradiční praxi odměňování dramatika prostřednictvím benefičních představení nahradilo v první polovině devatenáctého století postupně vyplácení pevné částky (běžně 100 liber za pětiaktovou hru a úměrně méně za kratší) po třetím, šestém a dvacátém večeru původní nepřerušené řady repríz.
Jen málo autorů však dostalo v letech 1810-1860 za jednu hru 300
liber. Jerrold dosvědčuje, že za Černookou Zuzanu (Black-Eyed Susan), jednu z nejúspěšnějších her devatenáctého století, dostal celkem 70 liber. Nespokojenost s touto situací vedla roku 1830
k ustavení Společnosti dramatických autorů a především díky jejímu úsilí odhlasoval parlament roku 1833 první anglický autorský zákon vztahující se na drama. Tento zákon sice chránil dramata napsaná po roce 1823, ale nevztahoval se na dramatizace románů a jeho právní síla byla dále omezena rozhodnutím soudu, že provozovací práva na hry vydané tiskem náleží vydavatelům. Mnozí dramatici se pak snažili vydání svých děl zabránit. Nový zákon tak sice poskytl autorům jakousi ochranu, ale jejich úděl valně nezlepšil.
Novinka, kterou Boucicault zavedl, se neopírala o žádné nové zákonné opatření. Poptávka po nových hrách byla prostě tak velká, že ředitelé spolu soupeřili, kdo kterou hru uvede, a Boucicault si mohl klást jako podmínku jisté procento z příjmu. Proto mu Poutník údajně vynesl 500.000 liber. Roku 1865 začali Bancroftovi vyplácet Robertsonovi stanovený honorář za každou reprízu jeho díla, a poté se systém tantiém postupně prosadil. Zákonné postavení autora však nebylo až do konce století jasně definované, poněvadž autorská práva nepřesahovala státní hranice.
Až roku 1886 byla připravena Mezinárodní dohoda o autorských právech, jejímž podpisem se každý účastnický stát zavazoval respektovat autorská práva všech ostatních států, a do roku 1900
jej většina významných států světa přijala. Postupně byly odstraněny i mezery ve starších národních zákonech. Především proto se dramatická tvorba konečně stala výnosnou profesí.
Pokud jde o řízení divadla v letech 1860-1880, patrně nejvýznamnější byl způsob, jakým vedli manželé Bancroftovi Prince of Wales's Theatre, protože tam vyvrcholila řada starších tendencí. Je obtížné pojmenovat postupy, s nimiž Bancroftovi začali, poněvadž spíše zkombinovali řadu novinek a vytvořili ve své době divadlo, které se lišilo od všech ostatních.
Paní Marie Bancroftová, rozená Wiltonová (1839-1921), vystupovala na jevišti od dětství, po boku Macreadyho i Charlese Keana. Jako dospělá herečka měla první úspěchy v burlesce-extravaganci roku 1856. V šestadvaceti letech se rozhodla, že bude provozovat vlastní soubor. Jediné divadlo, které si mohla dovolit najmout, bylo Queen's Theatre; a to bylo stranou a tak sešlé, že se mu říkalo "rumiště". Slečně Wiltonové se nicméně podařilo přimět populárního dramatika H. J. Byrona (kterého napřed pojistila proti ztrátě), aby se stal spolu s ní nájemcem divadla, jež pak zásoboval svými texty. Divadlo, přejmenované na Princes's of Wales, zahájilo roku 1865. Když si Wiltonová zajistila Byrona, očividně počítala s repertoárem složeným zejména z burlesek a lehké komedie. Teprve na jeho naléhání uvedla Robertsonovu Společnost, kterou předtím několik producentů odmítlo. Sérií sto padesáti repríz začala spolupráci, ve které byl Byron zbytečný, takže roku 1867 z vedení divadla odstoupil. Téhož roku se Wiltonová provdala za Squira Bancrofta (1841-1926), prvního herce svého souboru. Bancroft debutoval roku 1861 a než se roku 1865
stal členem souboru Wiltonové, hrál po venkově. V letech
1867-1879 byli Bancroftovi spoluřediteli Prince of Wales's Theatre a od roku 1880 do roku 1885, kdy odešli na odpočinek, divadla Haymarket.
Přínos Bancroftových lze obtížně odlišit od Robertsonova, protože ten byl nejenom jejich hlavním autorem, ale v rozhodujících letech u nich také režíroval. Na druhé straně, však Robertson neuspěl v žádném jiném souboru tak jako u Bancrofrových. Zdá se tedy, že měli úspěch proto, že se vzájemně doplňovali.
Výrazný styl Robertsona a Bancroftových - zvláštní druh všednodenního realismu - se poprvé projevil v

Kastě (1867).
Předchozí producenti a režiséři zdůrazňovali realistický vizuální detail a podívaná jim sloužila především jako ozdoba. Ve hrách T. W. Robertsona jsou však postavy a jevištní jednání neoddělitelné, poněvadž postoje a pocity jeho postav se odhalují především v detailech všedního života. Bez vizuální stránky je existence Robertsonových her omezená, takže tištěné verze vyžadují dlouhé a detailní scénické poznámky, aby vůbec byly srozumitelné. Tyto hry vyznačují nástup nového druhu realismu v Anglii.
Robertson pracoval s herci Bancroftova souboru na každém detailu; bravurní exhibici nahradil civilním projevem a zdůrazňoval ansámblový účin. Nedbalo se tu na obory, které v jiných souborech stále ještě dominovaly. V souboru nebyly hvězdy a sami Bancroftovi vystupovali i v malých rolích. Patrně bylo štěstí, že většina herců byla mladá a že takové rozchody s tradicí vítali.
Přínos Bancroftových je zejména v oblasti současného dramatu.
Uvedli jen dvě klasické hry, a obě neúspěšně, protože herecký styl této společnosti se pro dobové hry nehodil. Přesto je prestiž, kterou soubor Bancroftových získal, srovnatelná s někdejší prestiží Charlese Keana; v očích kritiky výrazně povznesli současné drama.
Bancroftovi ochotně přijali systém dlouhé série. Za dvacet let svého divadelního podnikání uvedli pouze třicet celovečerních her, téměř polovinu z nich Robertsonových. Jakmile začali inscenace reprízovat v dlouhých sériích, uzavírali s mnoha svými herci smlouvu na dobu životnosti inscenace. Zrušili herecké benefice, tehdy ještě v řadě divadel běžné, a výrazně zvýšili herecké gáže. Zatímco jiní ředitelé platili hercům pět až deset liber týdně, Bancroftovi dávali 60 až 100 liber.
Bancroftovi pomohli zavést řadu dalších významných novinek.
Jejich inscenace Kasty z roku 1867 byla v Anglii jedna z prvních, která se vydala na turné v kompletním obsazení a s veškerou výpravou a mobiliářem. Takových turné později přibývalo a počátkem osmdesátých let začaly stálé společnosti v provincii mizet. Bancroftovi také napomohli zavedení večerního programu o jediné hře, když vypustili "předehru" i "dohru". Některá divadla si sice podržela delší program, ale publikum jej už nevyžadovalo. Zaváděli i odpolední představení. V padesátých letech se konala občas, ale u inscenace Sardouovy Diplomacie z roku 1878 už byla běžná. Odpolední představení komických oper Gilberta a Sullivana se konala v letech osmdesátých a na přelomu století byla běžná.
Četné přínosy Bancroftových se týkají scénografie a divadelní architektury. Prosazovali krabicovou scénu více než jiní britští ředitelé devatenáctého století. Podle jejich vzoru věnovala pak většina divadel po roce 1875 stejnou pozornost moderním jako dobovým hrám. Bancroftovi také nekompromisně poslali herce za portál. Ústup z předscény začal za Garricka, ale portálové dveře zůstaly v Drury Lane až do roku 1822 a v Covent Garden do roku
1823, navzdory několik pokusům je odstranit. Olympic bylo první menší divadlo, které se roku 1831 bez nich obešlo. Rampa ovšem zůstala a herci jí nadále využívali. Ale v Prince of Wales's Theatre byla po roce 1867 důsledně respektována "čtvrtá stěna".
Když se roku 1880 Bancroftovi přestěhovali do Haymarket, doplnili jeho zlatý portál o spodní část, aby zdůraznili, že jde o rám obrazu. Počátkem dvacátého století bylo už použití rampy prakticky ve všech londýnských divadlech silně omezené.
Bancroftovi také značně přispěli k tomu, že z přízemí se stalo oblíbené místo k sezení. Roku 1800 tu stále ještě byly pouze lavice bez opěradel. King's Theatre, kterého používala opera, vyměnilo ve dvacátých letech některé lavice za sedadla s opěradly a roku 1822 se pár takových "křesel" přidalo v Drury Lane. Tuto změnu postupně přijala ostatní divadla, ačkoli křesla byla omezena na pár předních řad a "jáma" stále zabírala většinu přízemí. Haymarket nahradil roku 1863 svoje židle čalouněnými křesly a poslední lavice zmizely roku 1880, kdy do vedení divadla přišli Bancroftovi. Ostatní divadla nakonec tohoto příkladu následovala. Se zavedením křesel přišlo číslování a rezervace míst. A možnost rezervovat si místo zase prospívala systému dlouhé série, poněvadž populární inscenace posilovaly předprodej, který zajišťoval dlouhou sérii repríz.
V uspořádání hlediště došlo k řadě dalších změn. Od Restaurace bylo přízemí obklopeno lóžemi, mírně nad ním zvýšenými. Kolem roku 1820 však divadlo Adelphi zavedlo nový směr, s lóžemi natolik vyvýšenými, aby přízemí mohlo sahat až k obvodovým zdem.
Další změny nastaly po roce 1860. Patrně nejdůležitější z nich byl odklon od velkých domů. Divadlo Criterion, otevřené roku
1874, mělo kapacitu pouze 660 sedadel a Prince of Wales's pouhých
600. Z divadel postavených po roce 1875 jen málo mělo kapacitu vyšší než 1.500. V rámci této redukce se omezil počet galerií a rostoucí prestiž křesel zároveň vedla k náhradě lóží otevřenými balkony, tradičně nazývanými "Dress Circle", "Upper Circle" a "Gallery". Balkony byly po stranách zkráceny, takže se už nedotýkaly jevištní zdi. Následkem toho mohl být snížen portál.
Ocelové armatury a beton umožnily koncem století stavět balkonové převisy, takže viditelné podpěrné

sloupy v hledišti mohly zmizet.
Všecky tyto změny zlepšily výhled na jeviště i komfort. Mnohé z nich zavedl C. J. Phipps (1853-1897), architekt asi čtyřiceti divadel po celé Anglii.

Divadelní poměry v Anglii v letech 1880-1900

V letech 1880-1900 byl vůdčím zjevem anglického divadla herec-ředitel Henry Irving (vlastním jménem John Henry Brodribb,
1838-1905). V letech 1856-1866 hrál po venkově, pak vystupoval vedle různých předních herců v několika londýnských divadlech a roku 1871 přišel do divadla Lyceum jako první herec a režisér.
V té době byl ředitelem Lycea H. L. Bateman (1812-1875), Američan, který se postavil do čela tohoto divadla, aby v něm mohly zazářit jeho dcery Kate (1843-1917), Virginia (1853-1940) a Isabel (1854-1934). Kate se sestrou Ellen (1844-1936) se proslavily ve Spojených státech jako zázračné děti v rolích jako Richard III., Macbeth a Shylock. Ellen nechala divadla, když jí bylo šestnáct, ale Kate si získala respekt i jako dospělá herečka, ještě než se její rodina přestěhovala do Londýna. Po Batemanově smrti roku 1875 řídila divadlo jeho žena až do roku
1878, kdy je odevzdala Irvingovi. Za Irvingova vedení v letech
1878-1898 se Lyceum stalo prvním londýnským divadlem. Irving také vystupoval po celé Anglii a osmkrát podnikl turné po Spojených státech. Na odpočinek odešel roku 1902.
Irving dosáhl prvního vynikajícího hereckého úspěchu v roli Matyáše ve Zvonech (The Bells), napínavém melodramatu o člověku, který se v hypnóze přizná k vraždě židovského podomního obchodníka. Matyáš zůstal jednou z nejoblíbenějších Irvingových rolí po celou dobu jeho herecké kariéry. Svou pověst dále budoval na takových melodramatech, jako byl Karel I. (Charles I, 1872) a Eugene Aram (1873) W. G. Willse (1828-1891). Roku 1874 dosáhl jeho Hamlet dvou set repríz, nového rekordu u shakespearovské hry. V době, kdy se Irving stal ředitelem (1878), platil za nejlepšího londýnského dramatického herce. Svého úspěchu dosáhl dlouhou trpělivou prací; od přírody měl jen málo předpokladů, na kterých mohl stavět, a po celou jeho kariéru provázeli kritici jeho herectví vážnými výhradami. Řadu slov špatně vyslovoval, chodil, jak napsal jeden kritik, jako člověk, který se snaží rychle přejít oranici, a jeho interpretace dramatických postav bývaly někdy bizarní. Na druhé straně mistrovsky dohrával repliky, takže každá jeho reakce a pomyšlení byly čitelné. Své odvážně koncipované role vytvářel jako pečlivé portréty. Irving byl - stejně jako Charles Kean - nejlepší v melodramatu; ačkoli je dnes připomínán především jako shakespearovský herec, jediná shakespearovská role, v níž měl nesporný úspěch, byl Shylock.
Irving nepodněcoval novou dramatiku a nikdy nehrál v novém realistickém dramatu.
Irvingova sláva je spjata se slávou jeho první herečky Ellen Terryové (1847-1928). Pocházela z rozvětvené herecké rodiny, z níž se proslavili ještě další dva členové. Kate (1844-1924) hrála s Ellen ještě jako dítě ve společnosti Charlese Keana, později byla Ofelií vedle Fechterova Hamleta; divadla zanechala roku 1867 (její vnuk je herec John Gielgud). Fred Terry (1863-1933), který vynikal v divadle Lyceum v romantických rolích, měl v letech 1900-1930 vlastní společnost. Jako dospělá hrála Ellen Terryová v regionech, u Bancroftových a v Court Theatre. Roku 1878 ji angažoval Irving, v jehož souboru byla první herečkou až do jeho odchodu na odpočinek. Poté nějaký čas vedla Imperial Theatre, kde umožnila svému synovi Gordonu Craigovi, aby si tu vyzkoušel své divadelní představy. Po roce
1907 vystupovala už jenom sporadicky, ačkoli divadla zanechala úplně až roku 1925. Terryová, která byla nejlepší v rolích jako Beatrice v Mnoho povyku pro nic, Olivie ve Večeru třírálovém a Porcie v Benátském kupci, měla výtečný smysl pro rytmus, skvělý přednes i jevištní pohyb a všem svým rolím dávala svěžest a vitalitu.
Sláva Lycea se - přes osobní pověst Irvinga a Ellen Terryové - zakládala na celkovém účinu jeho inscenací. Irvingovou prací, založenou na tradici Macreadyho a Charlese Keana a podpořenou londýnským hostováním meiningenského souboru roku 1881, vyvrcholila v Anglii tendence k jevovému realismu. Irving sice nikdy nelpěl na přesnosti tak jako Kean, ale často zaměstnával historiky, aby mu byli ku pomoci, jako například když v Cymbelinovi (1896) a Coriolanovi (1901) navrhl scénu i kostýmy sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912). Jindy si objednal výpravu od tak známého malíře, jako byl Edward Burne-Jones (1833-1898).
V divadle pro něj pracovali tehdy nejlepší jevištní výtvarníci Hawes Craven (1837-1910) a Joseph Harker (1855-1927). Craven pracoval v Londýně od roku 1857 pro takové producenty, jako byl Fechter a

Bancroftovi, a patrně mu patří značná část zásluh obvykle připisovaných Irvingovi. Craven si později otevřel ateliér, který pořizoval dekorace pro četná divadla. Harker začal jako Cravenův asistent a později převzal značnou část zodpovědnosti za Irvingovy inscenace. Když od Irvinga odešel, stal se hlavním výtvarníkem Herberta Beerbohma Tree. Pracoval ještě v letech dvacátých, takže spojuje viktoriánské a moderní scénické postupy. Irving zaměstnával nejlepší dostupné výtvarníky, ale sám nesledoval žádné koncepční záměry. Někdy mu navrhl scénu a kostýmy jediný výtvarník, ale častěji se jich o tento úkol podělilo několik.
Řada novinek v Lyceu byla důsledkem změn v systému dekoračních proměn. Roku 1881 udělal Irving revoluční krok - přestal používat drážky, které byly běžným prostředkem dekoračních proměn přes dvěstě let. Zvolil si "volnou dispozici", takže mohl stavět dekorace kdekoli potřeboval a dosáhnout dokonalé pružnosti.
Irvingovým řešením vyvrcholila řada předchozích tendencí. Od počátku století se rozmáhaly masivní dekorační objekty, z nichž mnohé se musely na scénu stěhovat pomocí velkých výtahů v pozadí. Zatímco v popředí jeviště se odehrávala "krátká scéna", za závěsem se mohla postavit a poté podle potřeby odhalit "pevná scéna". Takovým způsobem bylo možné odklidit i těžké kusy bez stahování opony. Jiné složité proměny se často prováděly tak, že se vpředu spustila "meziaktní opona", sloužící jako pozadí pro meziaktní zábavní čísla. Irving byl první anglický režisér, který důsledně užíval k zastření velkých proměn scény hlavní opony, třebaže i on střídal mělké a hluboké scény, aby se vyhnul pauzám v ději.
Úprava jevištní podlahy nabývala na složitosti tím, jak se v průběhu devatenáctého století stupňovala náročnost divadelní podívané. Po roce 1850 bylo jeviště postaveno asi takto: podlahové nosníky ("polštáře") byly položeny souběžně se spodní rampou v sadách po třech až čtyřech se vzájemným rozestupy čtyř až pěti centimetrů. Mezery mezi nimi mohly být zakryty úzkými dřevěnými lištami nebo ponechány otevřené, tak aby tvořily "zářezy", jimiž se mohly vytahovat či spouštět součásti dekorace, jako například zadní prospekt. Někdy takovým zářezem shora probíhalo vertikální panoráma, aby vytvořilo například iluzi výstupu na skálu či pádu z výšky. Sady "polštářů" byly od sebe vzdáleny asi 1,2 metrů. Mezi nimi byla položena prkna, z nichž některá mohla být odstraněna a na jejich místech zřízena propadla, anebo mohla být odstraněna všechna, aby se vytvořily "mosty" na celou šíři portálu, jimiž bylo možno vyzvednout velké dekorační objekty nebo manipulovat zvláštní efekty.
Dramata devatenáctého století vyžadovala četná propadla. "Upíří" propadlo, pojmenované tak podle Planchého Upíra (The Vampire,
1820), mělo na pružinách dvě křídla, která se pod tlakem rozevřela a opět zavřela. Mohlo být vsazeno do podlahy, aby se zdálo, že herec se propadl do země, nebo vloženo do listové kulisy a vyvolat iluzi, že prošel zdí. "Korsické" propadlo (podle Korsických bratří, v nichž bylo použito), aneb "strašidelná klouzačka", bylo složitější. Nejprve se vytvořil "most" a místo odstraněných prken se instalovala roleta jako na americkém psacím stole. Pod mostem se zřídily nakloněné koleje, na kterých se pohybovala plošina na kolečkách: herec, který na ní stál, byl vytlačován vzhůru takzvaným "štětinovým propadlem" (otvorem zakrytým štětinami v barvě podlahy). Pohyb rolety zakrývající most byla seřízen s plošinou, takže publikum nikdy žádný otvor v podlaze nevidělo. A tak se zdálo, že postava vystupuje ze země a zase se do ní propadá, jako by se volně pohybovala prostorem.
Řada novinek, které devatenácté století přineslo, se koncentrovala kolem roku 1890, takže vznikly nejvýpravnější inscenace, jaké byly dosud v interiérových divadlech uvedeny.
V jevištních "mostech" byly instalovány pohyblivé chodníky, synchronizované s pohyblivými panorámaty, aby vytvořily takové scény jako závod vozů v Ben Hurovi; stadion byl namalovaný na panorámatu, pohybujícím se za cválajícími koňmi, udržovanými na jednom místě pomocí pohyblivých chodníků, jejichž rychlost řídily nedávno vyvinuté elektromotory.
Touha po dokonalé iluzi sílila, proto se čím dál víc používalo trojrozměrných scénických objektů. Charles Kean byl ještě závislý především na dvourozměrných malovaných dekoracích; teprve v sedmdesátých letech byly běžné takové trojrozměrné prvky jako schodiště či pódia. Irving odstranil vodící drážky, potřebné pouze pro listové kulisy, patrně proto, že si přál účinněji používat trojrozměrných objektů. A protože pak musel proměny provádět především ručně, zaměstnával asi 135 lidí k "zařizování a provozu scén" a zkoušel s nimi stejně pečlivě jako s herci.
Když Irving zavedl tyto novinky, záhy se ukázalo, že zešikmená podlaha je zastaralá, poněvadž se na ní obtížně stavěly dekorace jinak než souběžně s rampou.
Irving věnoval pečlivou pozornost také kostýmům, ale hlavně své předchůdce předčil v péči věnované okrajovým postavám. Kean ještě oblékal své statisty do brnění ze zinku a staniolu a místo saténu používal lesklého plátna. Irving údajně uplatňoval stejná měřítka na všechny kostýmy, takže dosáhl jednotného účinu.
Irving byl patrně první anglický režisér, který z jevištního osvětlení udělal umění; četné technické novinky

(jako zavedení plynu, plynový stůl a křídové světlo) sice vytvořily nový potenciál scénického osvětlení, ale dosud vyzkoušelo jeho umělecké možnosti jen málo režisérů. Irvingův přínos byl v péči o detail. Spodní a horní světelnou rampu rozdělil do krátkých sekcí, z nichž každá disponovala odlišnými barvami a každá byla ovládána zvlášť. Experimentoval s průhledně lakovaným sklem, aby dosáhl rozmanitých odstínů, a s rozmanitými metodami působivější distribuce světla. Kritika většinou jeho svícení komentovala, ačkoli mnohým připadalo svévolné a rušivé, protože každý jeho moment byl koncipován jako krásný a efektní. Irving také instaloval v popředí jeviště černé kryty, aby zabránil "rozlitému světlu", a byl první anglický režisér, který při představení důsledně zhasínal v hledišti. K instalaci a ovládání světel v Lyceu bylo zapotřebí třiceti "plynařů".
Irving používal plynu až do konce své umělecké dráhy, tehdy už jako jeden z posledních. Edisonův vynález žárovky z roku 1879
umožnil elektrické osvětlení celého jeviště, a přeměna začala téměř okamžitě: zčásti proto, že po řadě ničivých požárů ředitelé nadšeně zaváděli první světelné zdroje, které nepracovaly s otevřeným ohněm. Roku 1881 bylo divadlo Savoy jako první v Londýně celé osvětleno elektřinou a kolem roku 1900 následovala jeho příkladu už téměř všecka londýnská divadla. Poněvadž první žárovky měly jen malý počet wattů, zůstalo křídové světlo jejich důležitým doplňkem. K němu přibyl uhlíkový oblouk, který sloužil témuž účelu.
Uhlíkový oblouk předvedl poprvé sir Humphrey Davy roku 1808, ale protože chyběl dostatečný energetický zdroj, možnosti jeho divadelního využití zůstaly neověřené až do čtyřicátých let.
Kolem roku 1860 byl oblouk opatřen pouzdrem a čočkami, takže vytvořil bodové světlo. Příliš se ho však nevyužívalo, dokud plyn nezačala nahrazovat elektřina. Uhlíkový oblouk se sestrojil tak, že každý elektrický pól se připojil k jedné tyči uhlíku, a když se k sobě přiblížily, došlo mezi nimi k elektrickému výboji, který vytvářel světelný efekt. Toto světlo však bylo dost tvrdé a mihotavé a uhlíky hlučné. Mnohé z těchto nedostatků odstranila roku 1876 Jabločkovova svíčka, která udržovala uhlíky patřičně nastavené bez pomoci obsluhy.
Od roku 1905 umožnila podstatná vylepšení žárovkových vláken vyšší počet wattů, takže se zvýšil potenciál elektrických lamp a uhlíkového oblouku i křídového světla se pak používalo méně.
Křídové světlo vymizelo v době kolem první světové války, uhlíkového oblouku se však používalo dál, i když především jako sledovacího reflektoru.
Irvingova péče o každou složku inscenace byla korunována ještě větší péčí o jejich koordinaci v jeden celek, a tím také ve své práci předčil své anglické současníky. Jeho režisérské postupy ukazovaly do budoucna, třebaže jeho důraz na realistický obraz byl jen vyvrcholením tradice devatenáctého století.
Roku 1895 se Irving stal prvním anglickým hercem, povýšeným do rytířského stavu: důkaz Irvingovy profesionální převahy i toho, že herecký stav byl konečně společensky uznán. Roku 1897 se rytířem stal Squire Bancroft a roku 1914 byli tak poctěni John Hare, Johnston Forbes-Robertson a Herbert Beerbohm Tree. Ženě se podobného vyznamenání dostalo až roku 1925, kdy byla Ellen Terryová jmenována komandérkou řádu Britského Impéria.

Divadlo ve Spojených státech v letech 1850-1870

Ve druhé polovině devatenáctého století procházely Spojené státy týmž vývojem jako Evropa. I ony rozšiřovaly svoje teritoria a mocensky se konsolidovaly, i když většinu jejich energie spotřebovalo uchování národa a zabydlení kontinentu, který měly pod kontrolou. Nejdůležitější událostí poloviny století byla občanská válka, která skoncovala s otroctvím i s vlivem agrárního Jihu; unie se upevnila, ale za cenu velkých lidských i ekonomických ztrát. Volné obzory Západu ovšem vždycky vábily příslibem bohatství a bezpečí, a tak dobrodruzi a kolonisté proudili na Západ za půdou či zlatou žílou, a kam přišli, tam vysidlovali americké domorodce.
Pohyb na Západ, jakož i potřeby obchodu a průmyslu podnítily vznik železniční sítě, která se koncem století rozprostřela po celé zemi. První transkontinentální železnice byla dokončena roku
1869 a v letech osmdesátých jich bylo už několik. Tuto expanzi dopravního systému provázely závody, kdo získá vládu nad přírodními zdroji země a bude z nich těžit. V tomto období hleděli mnozí Evropané na Spojené státy svrchu jako na hlučného obra, který neví, co je kultura a jemnost. Pro obyčejné lidi to však vesměs byla "země příležitostí", a tak do ní proudili přistěhovalci, kteří rozmnožovali její pracovní potenciál i

obyvatelstvo slamů, ale přinášeli také rozmanitost a talent.
Stejně jako evropské vlády, ani americká vláda nebyla připravena vyrovnat se s tak složitým děním, a tak si dravci nadělali obrovské jmění na úkor druhých. Volání po reformě však sílilo - v oblasti pracovních podmínek, školství, občanských práv a ochrany proti vykořisťování ze strany "loupeživých magnátů" - třebaže účinná odpověď přišla až ve dvacátém století.
Divadlo se v tomto období dále šířilo. Ve městech se divadelní společnosti podobaly svým evropským protějškům, jinde si však zachovaly svoje pionýrské rysy, když herci, kteří nesehnali zaměstnání v městských centrech, zkoušeli štěstí v zlatokopeckých táborech i v malých městečkách. Podoba divadla, stejně jako podoba země, byla pestrá.
Divadlo drželo krok s tím, jak se zrychloval pohyb na západ, zejména po objevu zlata v Kalifornii roku 1848. V Kalifornii se začala první profesionální představení v angličtině dávat roku
1849, když Eagle Theatre v Sacramentu nabídlo zlatokopům tři programy týdně. V San Francisku bylo první divadlo otevřeno roku
1850 a v následujícím desítiletí byla běžně v provozu čtyři. Poté se San Francisco stalo hlavním divadelním centrem Dalekého západu. V letech 1853-1856 provozovala rozvedená manželka Edwina Forresta Catherine Sinclairová (1817-1891) Metropolitan Theatre s prvním kvalitním souborem, který v této oblasti působil. Všecky tyto rané snahy však zastínilo California Theatre, jedno z nejlepších divadel v celé zemi, které roku 1869 zřídili John McCullough a Lawrence Barrett.
Hvězdy začaly navštěvovat nová území takřka ihned, přesto, že cesty po souši či po moři byly únavné. Mezi prvními byl Junius Brutus Booth, Frank Chanfrau a J. W. Wallack mladší. Většina hvězd pocházela z amerického Východu, jedna rodačka ze Západu, Lotta Crabtreeová (1847-1924), se však proslavila po celé zemi.
Na jevišti vystupovala už jako osmiletá a na své první turné směrem na východ se vydala v sedmnácti. Hrála obvykle - ve hrách, které byly pro ni speciálně napsané - několik postav, aby předvedla svou všestrannost. V četných hrách zobrazovala drsnou tulačku, která napraví opilé horníky. Všecky hry jí umožňovaly předvést, že umí zpívat, tančit a hrát na banjo.
Nová důlní naleziště vedla k další expanzi západního divadla.
Comstockská žíla, objevená roku 1859, vedla v polovině šedesátých let k založení pěti divadel a šesti varieté v Nevada City. Stejně vábila herce hornická města ve státech Idaho, Montana a Colorado.
V druhé polovině padesátých let začaly kočovné společnosti vystupovat v Oregonu, kde vzniklo divadlo ve Willamette roku
1861. Stát Washington viděl první profesionální trupu roku 1862, ale stálé divadlo tu bylo zřízeno až roku 1879.
V Utahu začali mormoni uvádět hry už roku 1850 a roku 1862
postavili Salt Lake Theatre, první velkou stavbu v celém Salt Lake City. Nejprve tu hráli ochotníci, ale od roku 1863 se k nim přidali profesionálové a po roce 1865 zde vznikla stálá společnost. Divadlo v celé této západní oblasti značně posílil provoz transkontinentální železnice, zahájený roku 1869.
V letech 1850-1870 se počet stálých regionálních společností po celé Americe zvýšil. Pětatřicet z roku 1850 se rozrostlo na padesát roku 1860 a tento počet se udržel až do sedmdesátých let.
Nesčetné kočovné skupiny hrály v méně zalidněných oblastech.
Závislost na kočovných hvězdách pokračovala, i když se řada ředitelů - zvláště Burton a Wallack - snažila čelit jejím nepříznivým důsledkům. William E. Burton (1804-1860) působil nejprve jako komik v Anglii a roku 1834 se přistěhoval do Spojených států. Byl populárním hercem a úspěšným ředitelem ve Filadelfii a roku 1848 založil Burton's Chambers Street Theatre v New Yorku, v němž až do roku 1856 udržoval nejvýše ceněný herecký soubor v celé Americe. Protože však kapacita Chambers Street Theatre byla pouze 800 diváků, přestěhoval se roku 1856 do Metropolitan Theatre, jednoho z největších na světě. Tam už takový úspěch neměl, takže záhy musel angažovat hvězdy. Roku 1858
se vzdal vedení divadla a roku 1859 ho vůbec zanechal. V Chambers Street Theatre se svým výtečným souborem a pestrým repertoárem dokázal, že k úspěchu není zapotřebí hvězd. Značnou prestiž si Burton získal také inscenacemi Shakespeara v historicky přesných dekoracích a kostýmech.
Ještě než Burton odešel na odpočinek, byl jeho vážným konkurentem James W. Wallack (1791-1864), který roku 1853 převzal divadlo Lyceum a přejmenoval je na Wallack's Lyceum. Od roku 1855 do let osmdesátých bylo Wallack's předním divadlem ve Spojených státech.
Wallackovým nástupcem jako divadelní ředitel byl jeho syn Lester Wallack (1820-1888), dobrý romantický herec, který pokračoval v politice svého otce až do roku 1887. Významným členem souboru byl také James W. Wallack mladší (1818-1873), herec tragických rolí. Wallack's udržovalo vysokou inscenační úroveň a uvádělo běžný repertoár své doby.

Jiný vynikající soubor se shromáždil kolem Laury Keenové (asi 1820-1873), anglické herečky, která pracovala u Mme Vestrisové.
Po svém americkém debutu roku 1852 hrála Laura Keenová u Wallacka a pak se vydala na turné. V letech 1855-1863 řídila v New Yorku vlastní divadlo, v němž také hrála v celé řadě inscenací, bohatě vypravených ve stylu Mme Vestrisové. Po roce 1863 byla na turné a hrála ve Ford's Theatre ve Washingtonu toho večera, kdy v něm byl zavražděn prezident Lincoln.
Všecky přední soubory nebyly soustředěny v New Yorku. Boston Museum, jedno z nejlepších divadel v zemi, vděčí do značné míry za svou pověst Williamu Warrenovi mladšímu (1812-1888), který tu hrál od roku 1847 až do roku 1883. Pro svůj široký rejstřík je Warren mnohými kritiky pokládán za nejlepšího komediálního herce své doby. Arch Street Theatre ve Filadelfii se za řízení paní Drewové (1820-1897) proslavilo po celých Spojených státech kvalitním souborem a péčí o mladé herce. Paní Louisa Drewová, rozená Lanová, hrála divadlo od dětství, roku 1827 se přistěhovala do Spojených států a roku 1850 se provdala za Johna Drewa (1827-1862), herce irských postav. Ředitelkou Arch Street byla od roku 1860 až do roku 1892, ale proslavila ji léta šedesátá. Po roce 1870 paní Drewová často vyjížděla na turné, zejména s rolí Paní Malapropové ze Sheridanových Soupeřů.
V Chicagu založil svou společnost roku 1857 John H. McVicker (1822-1896), který pracoval u Ludlowa a Smitha a hrál yankeeské postavy; jeho chicagská divadla patřila k nejlepším mimonewyorským. V St. Louis vystřídal Ludlowa a Smitha Ben DeBar, který vládl tamějšímu divadlu od roku 1853 až do let osmdesátých.
Stálé místní soubory byly sice v letech 1850-1870 nadále běžnou divadelní institucí, ale postupně je podlamovala řada nových prvků. Jeden z těch, které natropily nejvíc škody, byl systém dlouhé série. Před rokem 1850 neudělaly nové hry obvykle víc než patnáct po sobě jdoucích repríz a pak se staly součástí repertoáru, v němž se střídaly s jinými. V letech 1852-1853 však Chaloupka strýčka Toma (Uncle Tom's Cabin) dosáhla tří set po sobě následujících repríz. I když to není typický případ, je tato série symptomatická pro novou tendenci k seriálovému provozu, která se projevovala i v prosperujících regionálních divadlech.
Například v Boston Museum byla v šedesátých letech průměrná série nových her 14-40 představení, v sedmdesátých letech 20-50 a v osmdesátých 50-100 představení.
Rostoucí délka série přinesla pokles objemu repertoáru. V letech 1851-1852 mělo Boston Museum na repertoáru 140 her (68 celovečerních a 72 doher), roku 1875 však tento počet poklesl na 75 a 1893 na 15. Ve Wallack's Theatre se v letech 1855-1856 hrálo 60 her, v polovině sedmdesátých let však pouze 15 až 25 a v polovině osmdesátých let jen 5 až 10. Tento pokles lze sice zčásti přičíst tomu, že kolem roku 1870 se postupně upouštělo od dohry, ale zároveň ukazuje na nový přístup, podle něhož sérii různých her vystřídala dlouhá série jedné hry a starý systém střídavého repertoáru se udržel jen o přestávkách mezi úspěšnými inscenacemi.
Rozšířená série přinesla také větší důraz na dramatické novinky.
V letech 1850-1870 tvořila podstatnou část repertoáru Shakespearova a jiná běžně uváděná díla, většina her dlouhé série však byly novinky. Výrazně zastoupeny byly dramatizace nových románů, melodramata, extravagance a burlesky. Patrně nejpopulárnější hrou celého tohoto období byla Chaloupka strýčka Toma, založená na románu Harriett Beecher Stowové, který byl adaptován mnohokrát, ale nejpopulárnější byla dramatizace George L. Aikena, poprvé uvedená v Troy (stát New York) roku 1852 ve dvou dílech, poté však spojených v jediné šestiaktové drama.
Dramatizace vznikla pro rodinu Howardových (George C. Howard hrál St. Clara, paní Howardová Topsy a jejich dcera Cordelie hrála Evičku až do roku 1887. Publikum po Chaloupce strýčka Toma šílelo, a třebaže toto třeštění do roku 1860 opadlo, obnovilo se v letech sedmdesátých, kdy ji hrálo asi padesát kočovných společností. Ještě roku 1927 bylo v provozu dvanáct kočovných společností, které uváděly výhradně tuto hru.
Je paradoxní, že příběh paní Stowové byl tak fenomenálně úspěšný, zatímco Útěk (1858), nejstarší dochovaná americká hra, kterou napsal afroamerický autor William Wells Brown (asi 1816-1884), historik a někdejší otrok, se nikdy na jevišti nedostala. Brown se musel spokojit s tím, že své dílo, pojednávající o dilematu otroka Glena a jeho ženy Melindy, předčítal na literárních večírcích a abolicionistických shromážděních.
Ještě paradoxnější bylo, že afroameričtí umělci měli ve druhé polovině devatenáctého století přístup na americké jeviště pouze jako karikatury karikatur - to jest jako členové afroamerických minstrelských skupin. První taková skupina vznikla roku 1852 a po ní následovala řada dalších. Její členové byli okolnostmi donuceni imitovat své bílé protějšky natolik, že si černili tváře, malovali narudo rty a nosili paruky; přesto se jim podařilo zavést řadu nových speciálních čísel. Co víc, z této formy se v devadesátých letech vyvinuly

afroamerické hudební hry.
Jedním z nejpopulárnějších divadelních žánrů v USA v letech
1850-1870 byla stejně jako v Anglii burleska-extravagance. Jako parodie dobře známých her, herců či aktuálních událostí, obsahující písně a tance, vycházela vstříc oblibě nevázané komedie a podívané. Patrně nejúspěšnějším autorem burlesky byl Ir John Brougham (1810-1880), který hrál u Mme Vestrisové, než se roku 1842 přistěhoval do Spojených států. Brougham byl oblíbený komik, několikrát se neúspěšně pokusil vést vlastní divadlo, upravil pro jeviště řadu populárních románů a napsal množství původních děl. Ze všech jeho her je patrně nejznámější Po-ca-hon-tas aneb Jemný divoch (Po-ca-hon-tas, or The Gentle Savage, 1855), burleska tradičního "urozeného divocha", populárního zvláště v druhé třetině devatenáctého století. Burlesky psali a hráli také mnozí další. George L. Fox (1825-1877), jeden z nejtalentovanějších komiků devatenáctého století, se proslavil svými travestiemi Macbetha, Richarda III. a Hamleta. Osvěžil i pantomimu svým Humptym Dumptym (1868), v níž hrál Klauna více než dvanáctsetkrát. Paní Woodová (1831-1915) byla patrně ve své době nejlepší herečka burlesek; obzvlášť se proslavila ve Spící krasavici (The Sleeping Beauty) a v Krásce se zlatými loknami (The Fair One with the Golden Locks).
Mezi vážnými dramatiky této doby vynikal George Henry Boker (1823-1890); pocházel z bohaté rodiny a hry začal psát kolem roku
1848. Jeho prvotinu Calaynos uvedl v Londýně Phelps roku 1849.
Jeho Francesku da Rimini (1855) mnozí pokládají za nejlepší americkou básnickou tragédii devatenáctého století. Boker usilovně pracoval na tom, aby dramatikům zajistil přiměřenější právní ochranu. Autorský zákon byl schválen roku 1856, byť bez jeho přičinění. Bohužel však neposkytoval účinnou ochranu, poněvadž zajišťoval jenom registraci děl u místních soudů. Přenos registrace do Kongresové knihovny v roce 1870 sice tuto slabinu do značné míry odstranil, avšak účinná ochrana amerických dramatiků se datuje až od roku 1891, kdy Spojené státy přijaly Mezinárodní dohodu o autorských právech, a od roku 1909, kdy byl americký autorský zákon novelizován.

Divadlo ve Spojených státech v letech 1870-1895

V letech 1870-1895 došlo v americkém divadle k zásadním změnám: stálá divadla byla rozvrácena kočovnými společnostmi, New York se stal hlavním produkčním centrem a repertoární systém byl nahrazen systémem dlouhé série. Kolem roku 1870 dosáhla stálá divadla vrcholu svého vývoje, od tohoto data však postupně upadala. Tento úpadek měl řadu důvodů; mezi nejdůležitější patřila deprese z roku 1873 a růst "kombinačních" společnosti (cestujících s hvězdou a celým obsazením). Vysílání kompletní inscenace bylo jen logickým vyústěním kočování hvězd. Už ve čtyřicátých letech si mnozí přední herci brali na turné malou skupinu méně významných kolegů, protože si nebyli jisti, jestli jim místní soubory zajistí přiměřenou asistenci ve vedlejších rolích.
Dohady o vzniku kombinačních společností jsou protichůdné.
Boucicault uvádí, že s nimi začal on kolem roku 1860, když poslal na turné inscenaci Blondýnky (Colleen Bawn), ale to bylo v Anglii a jedna kniha publikovaná 1859 ve Spojených státech zmiňuje kombinační společnosti jako už zavedené. Je možné, že tato praxe začala u Howardovy-Aikenovy společnosti s inscenací Chaloupky strýčka Toma roku 1852. Další vývoj kombinačních společností přerušila občanská válka, v sedmdesátých letech se však uspíšil, protože rychlý rozvoj železničního systému značně usnadnil přepravu kompletních inscenací. Roku 1872 vzal na turné svou trupu Lawrence Barrett, ale bez jevištní výpravy; a v letech
1876-1877 cestovalo už téměř jedno sto kombinačních společností s úplnou jevištní výpravou, mobiliářem a rekvizitami. Roku 1886
jich bylo 282. Kombinační společnosti neskoncovaly s kultem hvězd, které nyní cestovaly s kompletní inscenací. Henry Irving kočoval po Americe v letech 1883-1902 osmkrát, Salvini v letech
1872-1889 pětkrát, Coquelin v letech 1889-1900 třikrát a Sarah Bernhardtová v letech 1880-1918 devětkrát. Zahraniční hvězdy přijížděly obvykle s malým repertoárem, kdežto americké soubory uváděly nejčastěji jedinou hru.
V počátečních letech kombinačního systému udržovali místní ředitelé soubory, aby hrály o přestávkách mezi

vystoupeními kočovných společností. Místní společnosti často podnikaly turné po menších okolních městech v době, kdy v jejich divadle vystupovali hosté. Jakmile se však místní veřejnost od stálých souborů odvrátila a přiklonila se ke kočovným společnostem, mnozí ředitelé svoje herce propustili a proměnili se v majitele realit, kteří jen pronajímali budovu. Koncem osmdesátých let vznikly v některých městech skromnější formy stálých společností, které připravily zimní sezonu pestrého repertoáru v krátkých sériích pro místní publikum za vstupné, jež bylo více než o polovinu nižší než to, které vybíraly kočovné atrakce. V devadesátých letech vzniklo na čtyřicet takových souborů a počátkem první světové války jich bylo asi sto dvacet. Protože však byly mimo oblast svého působení prakticky neznámé, nepředstavovaly pro velké kočovné atrakce žádnou vážnou konkurenci.

Některé velké místní společnosti odolávaly novému systému řadu let. Wallackovo divadlo nicméně skončilo roku 1888, Arch Street Theatre 1902 a Boston Museum roku 1893 - v době, kdy se prakticky všechny velké stálé společnosti rozpadly. Přesto však léta
1870-1895 nejvýznamněji formovali producenti, kteří si udrželi stálé soubory. Zvláště to platí o Edwinu Boothovi, Augustinu Dalym a Steelovi MacKayovi.

Edwin Booth (1833-1893) doprovázel v mládí svého otce Junia Bruta Bootha na jeho turné; sám jako herec debutoval roku 1849
v Bostonu. V letech 1852-1856 hrál a kočoval s různými soubory v Kalifornii, Austrálii a po jihu Spojených států, než poprvé vystoupil v newyorském Burton's Theatre. Od roku 1856 až do své smrti byl jednou z velkých hvězd své země. Roku 1863 si pronajal newyorské Winter Garden Theatre, kde uvedl řadu shakespearovských inscenací, které svou kvalitou překonaly všechny, jež byly dosud v Americe nastudovány. Jeho Hamlet dosáhl stovky repríz: v Americe (pokud jde o toto dílo) rekordní počet, překonaný až ve dvacátém století. Booth na čas opustil divadlo, když jeho bratr John Wilkes zastřelil prezidenta Lincolna. Roku 1869 se Booth na jeviště vrátil a zavedl několik novinek.

V Booth's Theatre, které bylo postaveno podle jeho přání a téhož roku otevřeno, byla podlaha jeviště rovná a bez drážek. Několik hydraulických stolů sloužilo k vyzdvižení dekoračních kusů z pracovního prostoru pod jevištěm, hlubokého patnáct metrů, a mechanismus tahů zvedal jiné kusy do provaziště vysokého dvaadvacet metrů. Booth tak zavedl "volně loženou" scénu mnohem dříve než Irving v Londýně. Booth's Theatre také nemělo žádnou předscénu a k posílení iluze reality se v něm hojně používalo krabicové scény. Booth pořizoval pro své inscenace výpravu tak nákladnou, že roku 1874 přišel na mizinu. Poté vystupoval až do odchodu na odpočinek jako hvězda ve Spojených státech a v cizině.

Booth byl přesvědčen, že divadlo se má omezit na nejlepší dramatiku a že úkolem herectví je odhalovat krásu a moudrost velkých her. Svoje role neúnavně studoval a věnoval jim nejvyšší péči. Byl pověstný vytříbenou pohybovou kulturou, odstíny hlasu sdělujícími významy i náladu, spojením emocionální intenzity s jasnou interpretací, důsledností charakterizace i prostotou, zbavenou jakékoli manýry. Protože neoplýval velkou fyzickou silou, musel spoléhat především na svůj pružný a výrazný hlas.

Vynikal zvláště ve vážných rolích, jmenovitě v Hamletovi, Jagovi, Othellovi a Richelieuovi (v dramatu Bulwera-Lyttona) a mnozí historikové ho považují za největšího amerického herce vůbec.

Augustin Daly (1836-1899) byl nejprve kritikem, než se proslavil jako autor Opuštěné Ley (Leah the Forsaken, 1862), adaptace německého dramatu, Mosenthalovy Debory. Jeho první původní dílo, Pod plynovými lampami (Under the Gaslight, 1867), bylo také jeho debutem producentským. Roku 1869 si pronajal Fifth Avenue Theatre a vytvořil vlastní společnost. Byl pak až do smrti jednou z nejvlivnějších osobností amerického divadla. Nejvýznamnější práci odvedl po roce 1879, kdy otevřel Daly's Theatre, třetí domov svého souboru. V Londýně získal po několika úspěšných vystoupeních roku 1893 vlastní divadlo jako doplněk svých amerických aktivit.

Daly značně přispěl k rozvoji realismu. Řada jeho kusů jsou adaptace her Dumasových a Sardouových. Z některých jeho původních dramat pocházejí zvláštní realistické efekty, které se staly legendárními (hrdina přivázaný ke kolejím, po nichž se řítí vlak; hrdinka uzamčená v luxusní kajutě hořícího parníku). Zpopularizoval také nové náměty. Jeho Obzor (Horizon, 1871) byl jedno z prvních děl, v nichž americký domorodec vystupoval jako zlosyn (ne už jako urozený divoch) a která zdůraznila rozdílný kodex chování amerického Východu a Západu. Ještě důležitější však bylo, že Daly pomohl prosadit režiséra jako rozhodujícího divadelního činitele. Sám měl pod kontrolou každou součást své inscenace. V mnoha ohledech byl srovnatelný s meiningenským vévodou v Německu a s Irvingem a Bancroftovými v Anglii. Daly si přivlastnil právo vést herce v interpretaci role, ve scénickém jednání i v aranžmá a opustil tradiční praxi obsazování podle oborů. Svými pracovními postupy obvykle přitahoval mladé herce, z nichž mnohé povznesl na úroveň hvězd. Tak se stal jedním z prvních "star makers". Mezi hvězdami, které udělal, byly Agnes Ethelová (1852-1903), Fanny Davenportová (1850-1898) a Clara Morrisová (1846-1825); všechny ho záhy opustily a dělaly kariéru jinde.

Dalyho stálice po roce 1879 byla "velká čtyřka": Ada Rehanová (1860-1916) a John Drew II. (1853-1927), herci hlavních rolí, a James Lewis (1840-1896) a paní G. H. Gilbertová (1822-1904), hlavní komediální herci. Ti Dalymu pomohli v letech 1879-1892
vytvořit nejlepší americký soubor. Drewa i Adu Rehanovou vyškolila paní Drewová a společně pak hráli až do roku 1892, kdy Drew Dalyho soubor opustil. Slečna Rehanová sehrála u Dalyho přes dvě stě rolí, z nichž nejlepší byla Kateřina ve Zkrocení zlé ženy. Osobní magnetismus a krásný hlas z ní udělal jednu z nejpopulárnějších hereček své doby. Po Dalyho smrti se Ada Rehanová nedokázala přizpůsobit jiným pracovním postupům a roku
1905 nechala divadla.
Steele MacKaye (1842-1894) - herec, dramatik, režisér, vynálezce, jevištní výtvarník a pedagog - byl všestrannější než Daly, ale měl patrně menší vliv, poněvadž jen málo z jeho projektů se udrželo tak dlouho, aby se jejich hodnota prosadila. Jako herec a režisér se připomíná především proto, že do Spojených států zavedl Delsartovu metodu. MacKaye studoval u Delsarta ve Francii, nabyl přesvědčení, že tento systém by mohl reformovat divadlo, a propagoval jej v řadě hereckých škol. V letech 1872-1873 zavedl ve svém St. James's Theatre v New Yorku výchovný program, který sice neměl dlouhé trvání, ale byl patrně první v Severní Americe.
Jeho největší přínos je však z roku 1884, kdy ve svém Lyceum Theatre založil další výchovný program, z něhož vznikla Americká akademie dramatického umění. Dva MacKayovi studenti založili další školy, obě v Bostonu: Samuel S. Curry vytvořil Curryho školu výrazu a Charles W. Emerson Emersonovu školu řečnictví. Z raných hereckých škol ve Spojených státech byly nejdůležitější tyto dvě, které šířily MacKayův a Delsartův systém.
MacKaye také napsal nebo upravil devatenáct her, z nichž tři byly obzvlášť úspěšné: Konečně vyhráno (Won at Last, 1877), Hazel Kirková (Hazel Kirke, 1878-1880) a Paul Kauvar (1887). Hazel Kirková dosáhla v New Yorku počáteční série 486 představení a poté s ní roku 1884 vyjelo na turné čtrnáct společností. Má také význam pro rozvoj realismu: ačkoli je v podstatě melodramatická, nefiguruje v ní žádný zlosyn a všechny postavy jsou vykresleny věrně a se sympatiemi. Paul Kauvar proslul svými davovými scénami, inscenovanými po způsobu Meiningenských.
MacKaye byl jedním z nejpilnějších vynálezců druhé poloviny devatenáctého století. Jeho Madison Square Theatre, otevřené roku
1879, mělo dvě elevátorová jeviště, každé 7 metrů široké a 9,5
metru hluboké, která umožňovala kompletní proměnu scény za čtyřicet vteřin. Jeho Lyceum Theatre bylo roku 1885 jedno z prvních, které používalo elektrického osvětlení a kladlo důraz i na bezpečnostní prvky. V Madison Square Garden vytvořil MacKaye pro hru o dobývání západu, napsanou a inscenovanou pro "Buffalo Billa" Codyho, realistický cyklón a dusot splašeného stáda.
Nejvelkolepější MacKayovy plány se však nikdy nerealizovaly. Pro chicagskou výstavu navrhl roku 1893 Spectatorium s pětadvaceti jevišti, na nichž se měla zobrazovat Kolumbova plavba do Nového světa a následující americký vývoj. Finanční panika zabránila dokončení projektu, ale dochované plány dokládají, že tato show byla uskutečnitelná. Jen málo amerických producentů mělo takovou invenci a málo jich pronásledovala taková smůla.
Psaní dramat se stalo ve Spojených státech profesí, kterou se lze uživit, když se repertoárový důraz přesunul na nové hry. Bronson Howard (1842-1908), první americký profesionální dramatik, začínal už roku 1864, ale širší pozornost získal až svou Saratogou (1870), která dosáhla stovky repríz. Z jeho osmnácti her jsou nejlépe známy Bankéřova dcera (The Banker's Daughter,
1878), Mladá paní Winthropová (Young Mrs. Winthrop, 1882) a Shenandoah (1888). Howard byl jedním z prvních dramatiků, kterému byly pravidelně vypláceny autorské honoráře, a roku 1891 založil Společnost amerických dramatiků a skladatelů, předchůdce dnešní Dramatists' Guild.
Četná dobová dramata dokládají tendenci k realismu. Inscenační věrnost v průběhu století sice sílila, ale realismus situací a postav postupoval pomaleji. Krok k odvážnějšímu námětu učinila roku 1857 inscenace Dámy s kaméliemi. Tato hra mnohým připadala až příliš smělá, proto ji Laura Keenová nejprve hrála jako strašný sen, z něhož se hrdinka probudí. Proti tomu Matilda Heronová (1830-1877) tlumočila hru věrně a sehrála ji, aniž postavy idealizovala. Inscenace dosáhla stovky repríz a slečně Heronové se dostalo uznání za přirozený herecký projev.
Obvykle se však realismus omezoval na místní kolorit. Na popularitě Breta Harta a Marka Twaina stavěla taková díla jako Můj partner (My Partner, 1870) Bartleye Campbella (1843-1888), těžící ze života hraničářů. Místní kolorit hrál významnou roli také ve hrách Augusta Thomase (1857-1934), jako je Alabama (1891), V Mizzouře (In Mizzoura, 1893) a Arizona (1897).
Zcela jiného druhu je místní kolorit ve hrách Edwarda Harrigana (1845-1911), komediálního spisovatele,

který pokračoval v tradici "chlapce z Bowery" a brzy se proslavil ve varietních divadlech jako spolupracovník Tonyho Harta (1857-1891). Harrigan začal sepisováním skečů a pokračoval celovečerními hrami ze života různých přistěhovaleckých skupin v New Yorku. Hry spojovaly realismus s hrubozrnnou fraškou a většina jich končila nějakým nevídaným rozuzlením, jako například výbuchem v továrně na petardy, po němž mrtvá těla propadávala stropem na jeviště.
Harrigan ve svých hrách účinkoval a inscenoval je s absolutní věrností prostředí a kostýmu. Po roce 1895 vystupoval už jen zřídka. Současná kritika si ho příliš nevážila, dnes je však oceňován jako věrný pozorovatel svého prostředí.
Realismus se v tomto období nejšíře rozvinul ve hrách Gillettových a Hernových. William Gillette (1855-1937), který hrál od svých dvaceti let, napsal svou první hru Profesor (The Professor) roku 1881. Z jeho dvaceti děl jsou nejvýznamnější Zadržen nepřítelem (Held by the Enemy, 1886), první závažná hra na téma z občanské války, Tajná služba (Secret Service, 1895) a Sherlock Holmes (1899). Tajná služba, Gillettovo nejrealističtější drama, se odehrává rovněž za občanské války. Je založeno na drobných detailech, takže jeho scénické poznámky zabírají v tištěném textu víc místa než dialog. Jedno dějství vyžaduje autentický telegrafní úřad, s kompletním zařízením, včetně fungujícího telegrafního klíče. Gillettovy hry jsou v podstatě melodramata, ale vytvářejí iluzi skutečnosti hromaděním vnějších detailů. Gillette byl také jedním z nejlepších herců své doby. Soustředěným postupným jednáním, krůček po krůčku, se snažil vytvořit iluzi svěžesti bez ohledu na to, kolikrát už svůj výkon opakoval.
James A. Herne (1839-1901) začal roku 1859 jako herec.
V sedmdesátých letech, kdy pracoval jako inspicient v San Francisku, upravil několik her, některé ve spolupráci s Davidem Belaskem. První příznivý ohlas měl jeho Rozchod (Drifting Apart,
1888), hra o neblahých účincích alkoholismu na život v rybářské vesnici v Massachusetts. Poté Herne, povzbuzen Williamem Deanem Howellem a jinými realisty, vědomě usiloval o věrný obraz života jak v autorském stylu, tak v jevištní výpravě i herectví. Jeho nejvýznamnější hra Margaret Flemingová (Margaret Fleming, 1890) se obvykle pokládá za nejrealističtější americké drama devatenáctého století. Vypráví příběh ženy, která se doví o manželově nevěře, ale vezme jeho nemanželské dítě k sobě, aby je vychovávala společně se svým vlastním. Hra oplývá vizuálními detaily a její hlavní důraz je na psychologických konfliktech.
Pro komerční producenty byla svým tématem nepřijatelná a Herne ji musel uvádět ve všelijakých zastrčených sálech a divadlech. Po značných finančních ztrátách mu vynesly jmění Pobřežní lány (Shore Acres, 1892), hra z prostředí Nové Anglie, s mírným a sympatickým hrdinou. Herne nebyl velký autor, ale víc než kterýkoli jiný americký dramatik se zasloužil o prosazení realistického stylu.
Přes tuto tendenci k realismu měla většina divadel na skladě populárnější zboží. Po roce 1870 se malé dramatické formy kombinovaly s varietními čísly a vytvářely tak novou představu burlesky a vaudevillu. Burleska se začala měnit kolem roku 1866, kdy skupina tanečníků, kteří neměli v New Yorku co na práci, byla zařazena do Černého šejdíře (The Black Crook). Výsledná kombinace nákladné výpravy, spoře oděných dívek, hudby, tance a písní byla tak úspěšná, že se reprízovala šestnáct měsíců a vznikla řada napodobenin. Další impuls dostala tato móda roku 1869 vystoupením Lydie Thompsonové a jejích "Britských blondýnek" v burlesce zdůrazňující spíše ženské půvaby než parodii, která dosud v burlesce dominovala. Burleska záhy nabyla své moderní podoby: jako soubor varietních čísel, proložených hudebně podbarvenými vystoupeními krásných žen. Svým sexuálním zabarvením přitahovala především mužské publikum. Burleska dosáhla vrcholu popularity těsně před první světovou válkou, ale až kolem roku 1929 ji "striptýzový" ráz posunul na pomezí legality.
Moderní varieté vyrůstalo z téže tendence. V osmdesátých letech zreformoval burlesku Tony Pastor (1837-1908) tak, aby obstála jako rodinná zábava. V letech 1890-1930 bylo varieté jednou z nejrozšířenějších divadelních zábav. Jako kolekce samostatných čísel obsahovalo někdy také skeče a aktovky, v nichž často vystupovali přední herci.
Většinu velkých herců tohoto období jsme již zmiňovali, ale pozornosti je hodno ještě pár dalších. Joseph Jefferson III.
(1829-1905), jeden z nejoblíbenějších herců devatenáctého století, vystupoval na jevišti už jako čtyřletý. Záhy byl známý v komických rolích, ale hlavní oporou jeho repertoáru po roce
1865 byl Rip van Winkle. Proslul přirozenou, výraznou hrou a vynalézavým fyzickým jednáním a jedinečným spojením patosu s humorem. John Mc Cullough přišel do Spojených států z Irska jako patnáctiletý. V letech 1861-1866 hrál vedlejší role u Forresta, jehož přístup si osvojil. V letech 1866-1875 hrál v San Francisku a pod vlivem MacKaye změnil herecký styl. V době své smrti byl pokládán za druhého tragického herce hned po Boothovi. Lawrence Barrett (1838-1891) měl jen málo vlastností, které by ho doporučovaly pro scénu.
1857 byl přijat do Burtonovy společnosti a razil si pomalu cestu. Když začínal, byl negramotný, ale vzdělával

se a zdokonalil tak, že proslul jako "učenec" amerického divadla. 1880 se stal Boothovým partnerem a hvězdným spoluhráčem. Byl znám svou jasnou koncepcí, ale slabším provedením, způsobenou zábranami a strojenou deklamací. Richard Mansfield (1854-1907) začal hrát v roce 1880 a prvního úspěchu dosáhl 1883 jako chlípný stařec Baron Chevrial v Pařížském románu. Po roce 1886 si držel vlastní společnost a každým rokem rozšiřoval svůj repertoár o novou roli; střídal dlouhé série nových titulů s repertoárem starých hitů. Byl nejlepší v partech melodramatických a výstředních, nedostatek hloubky omezoval jeho úspěch ve velkých tragických rolích. Mansfield byl pro své bohatě vypravené inscenace často srovnáván s Irvingem, jako herec i producent.
Kolem roku 1895 se už postavení herce v divadle radikálně změnilo. V letech sedmdesátých se upustilo od benefic, které nahradily řádné mzdy. Triumf kočujících inscenací nutil herce hledat zaměstnání v New Yorku. Kromě toho byli angažováni na dobu reprízování inscenace, a ne na sezonu, a poněvadž stále ještě neexistovaly žádné odbory, které by chránily jejich práva, nedostávali během zkoušek gáži a když se někde na zájezdě inscenace přestala reprízovat, octli se často na holičkách.
Skončilo období herecké nadvlády, které trvalo nějakých dvě stě let, a herci byli nyní podřízeni jednak režisérovi, jednak producentovi.

Italské a španělské divadlo v letech 1850-1900

Ve druhé polovině devatenáctého století byl mezinárodní věhlas Itálie především dílem hostujících hvězd, jako byli zejména Ristoriová, Salvini a Rossi. Adelaide Ristoriová (1822-1906) hrála divadlo od svých dvanácti let a když jí bylo čtrnáct, vystupovala už v hlavních rolích ve společnosti Giuseppa Moncalva (1781-1859). Roku 1838 se stala členkou Královského divadla v Turínu, kde se jí dostalo školení v klasickém básnickém dramatu. V polovině století byla už slavná po celé Itálii svými propracovanými a vznosnými kreacemi. Roku 1853 vystoupila se svou společností v Paříži a od té doby až do roku 1885, kdy odešla na odpočinek, podnikala turné po celé Evropě. Čtyřikrát navštívila Spojené státy a roku 1874 podnikla cestu kolem světa. Nezavedla sice žádné převratné novinky, ale povznesla tradici do nové výše.
Tommaso Salvini (1829-1915) začínal jako čtrnáctiletý v souboru Gustava Modeny (1803-1861) v Padově. Roku 1848 byl v Římě členem souboru Ristoriové, kde se také poprvé proslavil v roli Alfieriho Oresta. Kolem roku 1860 zahájil sérii mezinárodních turné.
Salvini vynikal v rolích Macbetha, Leara, hrdinů Alfieriho a především Othella. Byl to herec velké vášně a energie a říkalo se o něm, že jeho partnerky z něho mají hrůzu. Salvini se stal po celém světě synonymem nezkrotného tragického herectví. Roku 1890
odešel na odpočinek.
Ernesto Rossi (1829-1896) debutoval roku 1846 a nahradil Salviniho v Modenově společnosti. Později vystupoval s Ristoriovou a roku 1857 odejel se svou společností na zájezd do Vídně. Od té doby cestoval po celém světě s inscenacemi Alfieriho a Shakespeara. Byl to herec vybroušeného projevu, pro některé až vyumělkovaný, což patrně způsobilo, že nedokázal konkurovat slávě Ristoriové a Salviniho.
Italský vklad do historie divadla a dramatu druhé poloviny devatenáctého století tedy nebyl velký, poněvadž se tam většinou vývoj ubíral cestou zavedenou jinde.
Ve španělském divadle vládly roku 1849 poměry tak chaotické, že byla zřízena státní rada pro jeho regulaci. Tato rada dosáhla významných reforem, prvních, k nimž došlo od sedmnáctého století.
V téže době bylo Teatro del Príncipe přejmenováno na Teatro Espanol a stalo se španělským divadlem národním, jímž zůstává dosud. Jeho budova byla přestavěna, bylo v ní zavedeno plynové osvětlení a produkční metody se zmodernizovaly. (Teatro de la Cruz se přestalo používat roku 1856.) Divadla přestala sloužit podpoře dobročinných společností, takže dosaženého zisku se mohlo použít ke zvýšení kvality inscenace. Divadla byla roztříděna do tří kategorií a každé se muselo omezit na určité divadelní žánry. Toto poslední opatření se sice nikdy plně nerealizovalo, vedlo však k rozvoji menších žánrů. Roku 1870 se činohernímu dramatu věnovalo pouze osm z dvaatřiceti madridských divadel. Velká divadla čím dále tím obtížněji konkurovala malým, která brzy zavedla večerní pořady složené ze čtyř zábavních programů různého druhu, což značně zvýšilo oblibu malých domů. Tento zvyk ovšem také znevýhodnil divadla specializovaná na celovečerní hry, což posléze vedlo k vážnému oslabení původní dramatické tvorby.
V devatenáctém století se tedy divadla ve Španělsku přímo rozbujela: z několika málo společností roku 1800 bylo roku 1875

přes padesát. Divadlo se ze zastaralé instituce pomalu dostávalo do souladu s praxí běžnou v jiných evropských zemích. Uchovalo si však mnoho ze své izolace a na významném mezinárodním vývoji se podílelo jen zdálky.

Ruské divadlo a drama v letech 1850-1890

Rusko druhé poloviny devatenáctého století kolísalo mezi reformou a tvrdostí. Alexandr II. (vládl 1855-1881) započal celou řadu změn, včetně zmírnění cenzury, zrušení nevolnictví (1861) a rozšíření školského systému. Ztratil však své reformní nadšení, když byl na něho spáchán pokus o atentát, a jeho zavraždění roku 1881 vedlo Alexandra III. (vládl 1881-1894) k obnově přísné cenzury a upevnění moci šlechty.
Je proto překvapivé, že se realismus v Rusku objevil dokonce dřív než ve Francii a že byl méně kompromisní. Poprvé se plně realizoval v dílech Ivana Sergejeviče Turgeněva (1818-1883).
Většina jeho her vznikla v letech 1843-1852, jejich vliv na vývoj dramatiky se však projevil mnohem později, protože jeho nejlepší dílo, Měsíc na vsi (Mesjac v děrevně, 1850), bylo uvedeno až roku 1872. Hlavním předmětem Turgeněvova zájmu v této hře je vnitřní život postav. Ukazuje všední chod venkovského statku věrně, ale pouze jako prostředek, pomocí něhož předvádí psychologické proměny několika postav, způsobené přítomností mladého vychovatele. Turgeněvův přínos realismu je v tom, že využívá všedních detailů pro odhalení vnitřního sváru. Na jeho díle později stavěl Čechov. Po roce 1863 žil Turgeněv v zahraničí a stal se tam nejznámějším ruským autorem vůbec.
Ještě než se Turgeněvovy hry objevily na jevišti, rozšířilo už realismus dílo Alexandra Nikolajeviče Ostrovského (1823-1886), prvního ruského profesionálního dramatika a prvního ruského autora, který se omezil výlučně na drama. Ostrovskij napsal svou první hru roku 1847 a od roku 1853 až do své smrti dokončil nejméně jedno nové drama ročně. Ostrovskému, který pracoval především na základě vlastního pozorování, se přičítá, že vytvořil specifiku ruského dramatu, nezatíženého západním vlivem.
Psal v nejrůznějších žánrech a na nejrůznější náměty, jeho hlavní díla však čerpají ze života, který znal nejlépe, totiž ze života středních vrstev. Snažil se potlačit gogolovský sklon ke karikatuře i vystříhat se jevištních triků a bezobsažné podívané soustředěním na postavy, jejich vzájemné vztahy a na vztah ke konkrétnímu prostředí. Patrně nejlépe je Ostrovskij znám svou komedií I chytrák se spálí (Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty, 1868) a Bouří (Groza, 1860). Chytrák je komický příběh jedné kariéry postavené na manipulaci s lidskou marnivostí, zatímco Bouře, předvádějící tragický výsledek otcovské tyranie, je zajímavá svým využitím bouře jakožto symbolu vřavy v lidském nitru. Svým užitím symbolů předjímá Ostrovskij Čechova.
Ostrovskij byl jedním z hlavních zakladatelů Spolku ruských dramatických spisovatelů a operních skladatelů roku 1874. Do té doby nedostávali dramatičtí autoři za svá díla žádné honoráře, mimo pevné odměny od státních souborů; provinční společnosti neplatily nic. Ostrovského zásluhou se dramatici postupně dočkali plné autorské ochrany.
Ze současníků Ostrovského jsou nejdůležitější Pisemskij, Suchovo-Kobylin a Saltykov-Ščedrin. Alexej Feofilaktovič Pisemskij (1821-1881) psal hry různých žánrů, dnes se však připomíná především pro jedno z nejnaturalističtějších děl devatenáctého století, Hořký osud (Gorkaja suďbina, 1859), které o řadu let předběhlo naturalistické hnutí ve Francii. Příběh je prostý: sedlák se doví, že jeho ženu svedl bohatý statkář, a tak zabije dítě, které s ním má, a sám se udá. Mistrovsky napsané drama, a bližší cílům, které francouzští naturalisté vytyčili, než jejich vlastní díla. Alexandr Vasiljevič Suchovo-Kobylin (1817-1903) se proslavil zvláště svou trilogií o ruském právním a byrokratickém systému, do něhož byl sám zapleten. Svatba Krečinského (Svaďba Krečinskogo, 1854) je ještě poměrně bezstarostná, ale Proces (Dělo, 1861) a Tarelkinova smrt (Smerť Tarelkina, 1869, ale uvedená až po roce 1917) jako by spíše měly diváka mrazit než obveselit. Michail Jevgrafovič Saltykov-Ščedrin (1826-1889) má svým dílem blízko k Suchovo-Kobylinovi, poněvadž i on nabízí satirický obraz korupce ve své Pazuchinově smrti (Smerť Pazuchina, 1857), zakázané až do roku 1900.
Koncem století se k dramatu obrátil Lev Nikolajevič Tolstoj (1828-1910), už jako slavný romanopisec. Z jeho dramat je nejvýznamnější Vláda tmy (Vlasť ťmy, 1886, v Rusku poprvé provedená roku 1895), příběh chamtivosti a vraždy z prostředí ruského venkova. Podobně jako Hořký osud je to jedna z nejpůsobivějších naturalistických her.
Nejvýznamnější ruská dramata druhé poloviny devatenáctého století patří k naturalistické škole, ale to

zdaleka neznamená, že byla běžnými repertoárovými čísly veřejných divadel, která naopak dávala i nadále přednost melodramatům, fraškám, hudebnímu dramatu a romantické podívané. Ze spisovatelů vymykajících se realistickému směru byl patrně nejvýznamnější Alexej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875), jehož dramata idealizovala ruskou minulost a kladla důraz na srážku silných osobností na malebném historickém pozadí. Jeho trilogie Smrt Ivana Hrozného (Smerť Ioanna Groznogo), Car Fjodor Ioannovič a Car Boris (napsaná v letech 1864-1870), patří ve svém žánru k nejlepším.
Ve druhé polovině devatenáctého století tedy vyrostla v Rusku řada vynikajících dramatiků, z nichž mnozí jsou stále na západě málo známí. Těžko se ubránit dohadům o umělecké úrovni, které mohli dosáhnout, kdyby cenzura nebyla tak horlivá a divadelní poměry byly příznivější.
Ve druhé polovině devatenáctého století dosáhl vrcholu dokonalosti pod vedením Maria Petipy (1822-1910) ruský balet; snad proto, že nevyvolával nepřízeň oficiálních míst. Petipa, který se narodil ve Francii, přišel do Ruska roku 1847 a roku
1862 byl jmenován baletním mistrem imperátorských divadel. Po roce 1870 byl už prakticky diktátorem veškerého ruského baletu.
Choreografoval čtyřiasedmdesát celovečerních baletů - mimo jiné Labutí jezero (Lebedinoje ozero), Spící krasavici (Spjaščaja krasavica) a Louskáčka (Ščelkunčik), vesměs na hudbu Čajkovského - v nichž kladl zvláštní důraz na scénu a kostýmy i na dějový tanec. Když roku 1903 odešel na odpočinek, měl už ruský balet ty charakteristické rysy, jimiž je znám dosud.
Ruské divadelní poměry se výrazněji změnily až po roce 1882, kdy padly monopoly státních divadel v Moskvě a Sankt Petěrburgu. Ve skutečnosti ovšem tyto monopoly už léta porušovaly inscenace vydávané za soukromé zábavy. Šlechtické, kupecké či umělecké spolky pravidelně pořádaly "divadelní večery" a na programu "rodinných shromáždění" bylo často divadlo. Kolem roku 1875
nabízelo pravidelná představení v Moskvě a Sankt Petěrburgu asi pětadvacet takových skupin.
Po zrušení monopolů rychle vzrostl počet veřejných divadel, i když státní soubory se nadále těšily největší vážnosti. Zlepšila se i kvalita provinčních divadel. Do osmdesátých let musela však i nejlepší divadla jezdit na zájezdy a posilovat svou přitažlivost hvězdami. Kostýmy a dekorace byly chudé a jevištní techniku často obstarávali amatéři. V sedmdesátých letech byla postavena divadla v osmi provinčních městech, ale teprve kolem roku 1890 mohla některá divadla zastavit zájezdovou činnost. Roku
1897 se konal první sjezd tvůrčích pracovníků divadla (Ruského divadelního svazu), který projednal společné problémy.
Snaha o přesnost ve scéně a kostýmu, která v západní Evropě předcházela realismu charakterů a situací, se v Rusku uplatňovala jen zvolna. Roku 1853 prý inscenace jedné z her Ostrovského šokovala publikum tím, že se v ní hrdinka objevila v bavlněných šatech a s přirozeným účesem, místo obvyklé paruky a módní róby. Realistické detaily se poté rozmohly, a to především v Malém divadle, kde měl Ostrovskij značný vliv. Roku 1885, v posledním roce svého života, byl Ostrovskij jmenován ředitelem tohoto divadla, zemřel však dřív, než mohl uvést v život reformy, které zamýšlel.
Až v osmdesátých letech se divadelní ředitelé začali starat o přesnost výpravy. Do té doby používala většina divadel konvenčních dekorací bez jakéhokoli národního či dobového koloritu. Takové dekorace zpopularizoval Andreas Roller (1805-1891), německý výtvarník, který vládl ruské scénografii, poněvadž on a jeho žáci zastávali rozhodující místa ve státních divadlech. Historicky správné dekorace se nicméně začaly sporadicky objevovat od konce let šedesátých. Roku 1865 zaměstnal Alexandrinskij těatr historika, aby dohlédl na historicky věrnou scénu a kostýmy pro Tolstého Smrt Ivana Hrozného a po roce 1870
založili významní ruští malíři Michail Iljič Bočarov a Matvej Andrejevič Šiškov speciální třídu divadelní výpravy na moskevské akademii. V devadesátých letech už pro soukromá divadla pracovala řada předních malířů.
Ostrovského reakce na pohostinské vystoupení Meiningenských (jejichž realismus byl tehdy obecně obdivován) v Moskvě roku 1885 však hodně vypovídá o ruském postoji té doby: nazval je talentovanou skupinou amatérů, kteří přespříliš zdůrazňují momenty podívané, až na obdivuhodné davové scény. Proti tomu na Stanislavského značně zapůsobila pozornost, kterou Meiningenští věnovali vnější formě a která byla v tak příkrém protikladu k typicky ruskému přístupu. Podle Stanislavského se v Rusku kolem roku 1890 pokládaly za postačující pro všechny dobové hry tři sady dobových kostýmů, a protože se neustále používaly, byly obyčejně zašlé a špinavé.
Dodává, že herečky pořád ještě trvaly na nevhodných elegantních šatech a podružné postavy že se vždycky poznaly podle ošuntělosti.
V herectví byl soubor moskevského Malého divadla nadále lepší než petěrburská divadla. Významným Ščepkinovým nástupcem v Malém divadle byl Prov Michajlovič Sadovskij (1818-1872), který tak vynikal v Ostrovského hrách, že divadlu se říkalo "dům Ostrovského". Sadovskij, jehož objevil v provincii Ščepkin, přišel roku 1839 do Malého divadla a hrál tu vedlejší role, až mu Ostrovského hry nabídly repertoár

odpovídající jeho stylu.
Zatímco Ščepkin vynikal ve vnějších detailech, Sadovského schopnost vyjádřit jak vnější, tak vnitřní realističnost vytvářela plnější a celistvější postavy, než jaké dosud Moskva viděla.
Až do šedesátých let se herci učili buď přímo v praxi, nebo na státních dramatických školách, které spojovaly kursy pro herce, tanečníky a pěvce. Když pak soukromá Ruská hudební společnost otevřela roku 1862 konzervatoř v Sankt Petěrburgu a další roku
1866 v Moskvě, státní školy svůj přístup přehodnotily. Operní a baletní školství bylo odděleno od herectví a absolventi už neměli automatický nárok na angažmá v imperátorských divadlech. Roku
1882 se ve státních divadlech upustilo od oborů jakožto základu pro angažování herců. Obsazování podle typů sice přetrvávalo, ale bylo už pružnější.
Skutečného ansámblového efektu, jehož příkladem byla v Německu společnost Meiningenských, se v Rusku dosáhlo až po roce 1898, kdy bylo založeno Moskevské umělecké divadlo. Ještě předtím však tuto cestu ukázalo několik ruských společností. Zvláště důležitá byla společnost, kterou roku 1882 založil Fjodor Adamovič Korš (1852-1923). Korš udržoval vysokou inscenační úroveň, uvedl do repertoáru mnoho významných her ze západní Evropy, zavedl v Rusku odpolední představení a vychoval řadu později slavných herců.
Jeho divadlo přetrvalo pod různými názvy až do roku 1932, řadu let po Koršově smrti. V počátcích Koršova divadla byly inscenace vypraveny důsledně a všecky role pečlivě obsazeny a vypracovány, v devadesátých letech se však z této pečlivosti už slevovalo.
Kolem roku 1898 byly však už poměry příznivé vytvoření nového divadla. Bylo na Stanislavském a Němiroviči-Dančenkovi, aby dosažené zisky konsolidovali a založením Moskevského uměleckého divadla započali novou éru ruského divadla.

Německé a rakouské divadlo v letech 1850-1900

Německo druhé poloviny devatenáctého století mělo jen málo pozoruhodných dramatiků. Významnými autory padesátých let byli Otto Ludwig (1813-1865) a Gustav Freytag (1816-1895). Ludwig hledal jakýsi střed mezi idealismem a realismem. Byl protivníkem politických a sociálních postojů Mladého Německa a snažil se je nahradit netendenčním realismem. Jeho nejlepší hry jsou Dědičný lesník (Der Erbförster, 1850), středostavovská tragédie, která v tématu nedorozumění mezi přáteli odráží Othella, a Makabejští (Die Makkabäer, 1854), pojednávající o vzpouře Judy Makabejského proti Antiochovi. Freytag bývá připomínán především pro své Novináře (Die Journalisten, 1854), dobromyslný pohled na politikaření v malém městě. Jeho Technika dramatu (1863) dlouho platila za významné pojednání o dramatu.
Po Hebbelově smrti roku 1863 nastalo v německém dramatu období úpadku, z něhož se zotavilo až v letech devadesátých. O obecné úrovni vážného dramatu tohoto období svědčí dílo Ernsta von Wildenbrucha (1845-1909), nadšeného obdivovatele hohenzollernských panovníků a teutonského dědictví. Jeho hry získaly značnou oblibu po sjednocení Německa roku 1871.
Wildenbruch měl výrazný talent pro davové scény i zobrazení barvitého života pracujících lidí, ale většina jeho dramat, jako například dvoudílný Jindřich a Jindřichův rod (Heinrich und Heinrichs Geschlecht, 1896), dnes působí odvozeně.
V Rakousku držel Ludwig Anzengruber (1839-1889) při životě vesnickou hru, která v jeho provedení získala na vážnosti jako věrný obraz života na venkově. Farář z Podlesí (Der Pfarrer von Kirchfeld, 1870) odráží spor o doktrínu papežské neomylnosti, jež byla krátce přetím vyhlášena, zatímco Dvojí sebevražda (Der Doppelselbstmord, 1875) připomíná Romea a Julii. Anzengruber nebyl ovšem vždycky vážný; například jeho Analfabeti (Die Kreuzelschreiber, 1872) jsou variacemi na Lysistratu. Jako realista se dočkal uznání až koncem svého života, kdy nástup naturalismu vzbudil zájem o jeho zobrazení postav zakotvených v konkrétním prostředí. Jeho věhlas pak vyvolal takový zájem o drama z vesnického prostředí, že v Bavorsku bylo roku 1891
zřízeno divadlo výslovně pro inscenování a zájezdové uvádění lidových her.
Druhá polovina devatenáctého století byla obdobím rozkvětu varietních divadel, kabaretů, letních divadel a zábavních parků.
Zvláště ve Vídni byla stále oblíbenější opereta, jejíž časy nastaly kolem roku 1858, když se zde začala uvádět Offenbachova díla. Prvním významným domácím skladatelem operet byl Franz von Suppé (1820-1895) s

takovým díly jako Fatinica (Fatinitza, 1872) a Čert na zemi (Der Teufel auf Erden, 1878), ale brzy ho překonal Johann Strauss (1825-1899) svým Netopýrem (Die Fledermaus, 1874), Nocí v Benátkách (Eine Nacht in Venedig, 1883), Cikánským baronem (Der Zigeunerbaron, 1885) a mnoha dalšími. Opereta zůstala nadlouho jednou z velkých vídeňských atrakcí.
Nedostatek významných nových dramatiků se nepociťoval nijak palčivě, poněvadž v repertoáru zaujímaly výrazné místo hry Shakespearovy, Lessingovy, Goethovy a Schillerovy a jako klasik se postupně prosazoval i Kleist. Po Grillparzerově smrti roku
1872 se režiséři předháněli v tom, kdo vypraví jeho hry s větším leskem. Po roce 1850 zaujímaly stále větší část německého a rakouského repertoáru i zahraniční hry, zvláště Scribovy, Sardouovy, Augierovy a Dumase mladšího, které tak nahrazovaly nedostatek dobrých her domácích. Období stagnace nakonec kolem roku 1890 prolomila "moderní" škola.
Na rozdíl od změn, které tehdy probíhaly jinde, německé stálé místní společnosti ve druhé polovině devatenáctého století výrazně nepoklesly ani početně, ani kvalitou; snad proto, že velké společnosti subvencoval stát nebo město. Roku 1871 bylo v Německu kolem dvou set divadel, která měla asi 5.000 uměleckých zaměstnanců; jejich počet se do roku 1896 ztrojnásobil. Do roku
1870 mohla klasiku uvádět pouze státní divadla, ale od tohoto data směla licencovaná divadla hrát jakékoli dílo schválené cenzurou.
Ve druhé polovině devatenáctého století byl nejvýznamnějším německy mluvícím divadlem Burgtheater, z valné části zásluhou Laubeho a Dingelstedta. Heinrich Laube (1806-1884) byl dobře známý dramatik hnutí Mladého Německa, než byl jmenován ředitelem vídeňského Burgtheatru, v jehož čele stál od roku 1849 až do roku
1867. Laube kladl hlavní důraz na text, zvláště na dikci a charakterizaci. Pod jeho vedením získal Burgtheater znovu takový význam, jaký měl za Schreyvogela. Ze všech německy mluvících divadel měl Burgtheater nejlepší soubor, mezi jehož členy byli Polák Bogumil Dawison (1817-1872), Adolf Sonnenthal (1834-1909), který vytvořil galerii vážných a komických rolí a byl zvláště obdivován pro svou eleganci a přirozenost v salonní komedii, a Charlotte Wolterová (1833-1897), jedna z velkých mezinárodních hvězd této doby a představitelka "naturalistického" herectví.
Laube byl odpůrcem složité historizující výpravy, protože podle něho rozptylovala pozornost a byla "operní". Byl to však první německý režisér důsledně používající krabicové scény, která se mu zamlouvala proto, že zvyšovala pocit bezprostřednosti a intimity.
Nikdy však nedopustil, aby na jevišti bylo víc nábytku, než vyžadoval děj. Pěstoval dost strohý realismus, který upínal pozornost spíš na herce než na podívanou. V dějinách německé režie zaujímá Laube podobné postavení jako Montigny ve Francii.
Nástupcem Laubeho v Burgtheatru byl v letech 1870-1881 Franz Dingelstedt (1814-1881), který na rozdíl od svého předchůdce pěstoval okázalou a historicky přesnou výpravu. Dingelstedt se proslavil po celém Německu svou prací v Mnichově v letech
1851-1857 a ve Výmaru v letech 1857-1867. V Mnichově inscenoval roku 1851 Sofoklovu Antigonu za asistence několika badatelů, výtvarníků a hudebníků, kteří patřili ve své době ke špičce.
Vrcholem jeho mnichovské práce byl patrně festival roku 1854
(pořádaný ve spolupráci s mnichovskou průmyslovou výstavou), během něhož významní němečtí herci hráli hry Goethovy, Schillerovy, Lessingovy a dalších. Tento podnik vzbudil takové nadšení, že se poté pořádaly festivaly i jinde. Ve Výmaru napravil Dingelstedt pověst společnosti, která byla v úpadku.
Zvláště se tam proslavil svými inscenacemi Schillerovy valdštejnské trilogie roku 1859, Hebbelovy nibelungovské trilogie roku 1862 a cyklu Shakespearových historických her v jediném týdnu roku 1864 (jenž také podnítil založení Německé shakespearovské společnosti). Roku 1870 se stal ředitelem Burgtheatru, kde ve spolupráci s kostýmním výtvarníkem Franzem Gaulem (1837-1906) a jevištním výtvarníkem Hermanem Burghartem (1834-1901) uvedl jedny z nejvýpravnějších inscenací své doby.
Jeho patrně největším činem bylo uvedení Shakespearových historických her jako uceleného cyklu roku 1875.
Jiným velkým režisérem této doby byl Friedrich Haase (1825-1911), zvláště v divadle v Coburgu-Gotě v letech 1866-1868 a v Městském divadle v Lipsku v letech 1870-1876. Prací v těchto a dalších divadlech se zapsal především jako režisér takových shakespearovských her jako Hamleta a Kupce benátského po způsobu Charlese Keana, k jehož vlivu se sám hlásil. Sám jako výrazná herecká hvězda ovlivňoval svými výkony jiné soubory.
Kolem roku 1875 přijaly téměř všecky německy mluvící soubory ideál historické věrnosti. Přesto se i nadále používalo stejné výpravy pro různé hry z téhož historického období, a nedůsledností bylo habaděj. Snad nejvíce se nedostávalo ansámblového herectví a kontrolního uměleckého vědomí. A právě k těmto

problémům se velcí novátoři tohoto období - Wagner a Meiningenští - obrátili tak účinně, že položili základy moderního divadelního hnutí.

Pohled do divadelních dějin

Jeden ze způsobů studia divadelních dějin je výzkum technologie, s jejíž pomocí dosahují dramatici, režiséři a jevištní výtvarníci zamýšlených účinů. Každá doba, od antiky po současnost, užívá technologie a pochopení dostupných prostředků a způsobu, jakým se jich používalo, značně pomáhá objasnit stylové a vizuální kvality divadla v každém období. Málokteré historické období aplikovalo vědecké poznání na divadelní inscenace tak uvědoměle jako druhá polovina devatenáctého století. Nejzřetelnější výsledky jsou patrně v jevištní technice, avšak hlavním cílem ve všech oblastech inscenace bylo vytvořit iluzi, která by odpovídala životu a obstála před zrakem nejnáročnějšího pozorovatele.
Jevištní technika se stala oblíbeným tématem časopisů, nejvýrazněji snad ve The Scientific American. Albert A. Hopkins, dlouhá léta šéfredaktor tohoto časopisu, vydatně čerpal z článků, které v něm byly publikovány poprvé, ve své knize Magie -
Jevištní iluze a vědecké kratochvíle (Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, 1897), jejíž jeden oddíl je věnován "Vědě v divadle". Je to cenný zdroj informací o divadelní technice těch časů.
Mezi prostředky, které v Magii vylíčil, je elevátorové jeviště instalované v MacKayově Madison Square Garden Theatre:
Šachta, v níž se pohybuje obrovský výtah, měří od střechy až na dno třicet pět metrů ... Celá konstrukce je sedmnáct metrů vysoká, sedm metrů široká, devět a půl metru hluboká a váží asi čtyřicet osm tun ... Pouhých čtyřicet vteřin postačí ke spuštění či vyzdvižení jeviště na místo a celou konstrukci ovládají čtyři muži u vrátku. K pohybu dochází bez hluku, skřípění a vibrací díky tomu, že váha jeviště je vyvážena protizávažím .... Každé toto pohyblivé jeviště má svou vlastní rampu a rampové osvětlení a každé má i svou podlahu s propadly... [271]

Hopkins také popisuje MacKayovo Spectatorium, Lautenschlägerovo otočné jeviště, dostihy a další prostředky, včetně mnohých, které si vyžadují inscenace Wagnerových oper (jako je plavba Dcer Rýna ve Zlatě Rýna či sestrojení draka a manipulace s ním v Siegfriedovi). Technologickým milníkem tohoto období byl vývoj elektrické energie jako pohonu jevištní mašinérie i zdroje osvětlení. Zde je zpráva o Savoy Theatre, které bylo postaveno pro komické opery Gilberta a Sullivana:

Dojde zde k pokusu poprvé v Londýně osvětlit celé divadlo pomocí elektřiny. Používá se systému žárovek ... Světel je asi 1.200 a k tomu potřebný proud vyrábějí velké parní stroje o výkonu zhruba
120 koňských sil, instalované ve volném prostoru poblíž divadla.
Nového světla se používá nejen v hledištní části divadla, nýbrž také pro osvětlení rampy, jako světla postranního, svrchního apod. ... Je to experiment, který se může podařit, nebo selhat.

The Times, 3. října 1881.

Devatenácté století se také snažilo uplatnit vědecké (to jest exaktní) poznání v návrhu výpravy a kostýmů v zájmu jejich autenticity. Charles Kean někdy dokonce svému publiku poskytoval seznam pramenů, které bral v potaz, a zdůvodnění, které ho k jeho řešení vedlo. Takovou zprávu (jejíž některé části následují) Kean poprvé zveřejnil při své inscenaci Macbetha roku 1853:

Velmi nejisté informace ... které máme stran oděvu obyvatelů Skotska v jedenáctém století k dispozici, každý pokus uvést tuto tragédii v dobovém kostýmu velmi ztěžují ... Při absenci pozitivních informací jsem si půjčil materiály od těch národů, s nimiž bylo Skotsko neustále ve válečném stavu ... Použil jsem tunik, plášťů, překřížených podvazků a kroužkových drátěných košil Dánů a Anglosasů ... Drátěné košile zřejmě

byly zhotoveny z kovových prstenců či cvočků našitých na látku či kůži, jak tomu bylo u Anglosasů ... Architektury předcházející normanskému vpádu bylo použito v celé hře ... V této věci jsem využil cenných poznatků pana George Goodwina, řádného člena Královského institutu architektů, jemuž při této příležitosti vzdávám svůj dík.

Shakespeare's Tragedy of Macbeth, ... Arranged for Representation at the Princess's Theatre, with Historical and Explanatory Notes by Charles Kean, London 1853, V-IX.

Ani herectví neuniklo vědeckým trendům té doby. Ve Francii se Delsarte pokusil redukovat je na zákony, které by umožnily jeho exaktní výuku:

Poznal jsem, jak marná je rada pocházející od mistra bez systému ... Věděl jsem, že jisté zákony existují ... uchopil jsem vědecké jádro ... a neváhal jsem je formulovat.

Jeden z jeho žáků shrnuje základní předpoklady, na nichž jeho systém spočívá, takto:

Není žádné vědy bez principů, odůvodňujících fakta. Pročež k tomu, aby bylo možno [tento předmět] učit a jemu se učit, je zapotřebí: 1. pochopit obecné zákony, jimiž se řídí pohyby orgánů; 2. aplikovat tyto obecné zákony na pohyb každého konkrétního orgánu; 3. pochopit význam formy každého takového pohybu; 4. přizpůsobit tento význam různým duševním stavům.

The Delsarte System ... with the Literary Remains of Francois Delsarte, New York 1887.

14

Počátky moderního divadla v letech 1875-1915

Divadlo druhé poloviny devatenáctého století bylo do velké míry pouze logickým pokračováním předchozího vývoje. V poslední čtvrtině století se však několik spisovatelů a režisérů rázně rozešlo s minulostí. Zpočátku tyto změny v podstatě pouze zvýraznily tendence, které se už po určitou dobu projevovaly.
Richard Wagner položil teoretické základy pro "Gesamtkunstwerk", vytvořený jediným uměleckým vědomím, a Meiningenští ukázali, jaký význam má všemocný režisér, který dokáže sloučit všecky prvky inscenace v jednotný celek. V dramatickém písemnictví byl Ibsen první, kdo si plně uvědomil cíle vytyčené realisty a kdo dal publiku na vědomí, že začala nová éra divadla.

Wagner a Meiningenští

Richard Wagner (1813-1883) vyrostl v divadelní rodině (jeho nevlastní otec a čtyři jeho bratři a sestry pracovali v divadle).
Svou první operu Víly (Die Feen) zkomponoval roku 1831, ale úspěchu u kritiky dosáhl až roku 1842 Rienzim, díky němuž také získal místo kapelníka drážďanské opery. Pro účast na revoluci roku 1848 byl stíhán zatykačem a strávil dvanáct let v exilu.
Tehdy také formuloval svoje teorie, které ovlivnily chod moderního divadla.
Wagner odmítl soudobou tendenci k realismu; podle něho má dramatik být spíše tvůrcem mýtů než kronikářem všedních událostí, má zobrazovat ideální svět vyjadřováním vnitřních impulsů a aspirací lidí, jak jsou vtěleny v mýtech rasy, a tak je sjednocovat jako "Volk". (Touto ideou Wagner později přišel vhod nacistům.) Skutečné drama se podle něho zabývá ideálním světem, který zůstane opomenut, jakmile se připustí pouze mluvený dialog.
Drama se tedy musí "smočit v magickém prameni hudby", aby spojilo velikost Shakespearovu a Beethovenovu. Soudí také, že hudba svými melodickými a tempovými kvalitami dovoluje větší kontrolu nad

inscenací, než jaká je možná v mluveném dramatu, při kterém interpretace podléhá osobním rozmarům herců. Podle Wagnera závisí účinnost hudebního dramatu stejně na inscenaci jako na samotné kompozici. Autor-skladatel má podle něho dohlížet na každý aspekt inscenace, aby jeho prvky sjednotil v Gesamtkunstwerk, čili v "souborné umělecké dílo". Na těchto myšlenkách spočívá značný díl moderní teorie silného režiséra a jednotné inscenace.
Kromě Wagnerovy teorie měla velký vliv i jeho praxe; zvláště ovlivnila divadelní architekturu, poněvadž Wagner požadoval nový typ divadelní stavby, vhodný pro jeho ideální hudební drama.
Festivalové divadlo, s jehož stavbou se začalo roku 1872 a dokončena byla 1876, bylo původně plánováno pro Mnichov, ale nakonec postaveno v Bayreuthu. Záhy se proslavilo po celém světě a inspirovalo řadu reforem v architektonických návrzích. Wagner chtěl vytvořit "beztřídní" divadlo, proto nerozvrhl hlediště do lóží, parteru a galerií; jeho hlavní část tvořilo třicet stupňovitých řad sedadel, bez postranních lóží i centrální uličky, a všechny řady ústily do postranního východu. Vzadu byla jediná velká lóže a nad ní malý balkon. Celková kapacita byla
1.745 sedadel. V zájmu dobré viditelnosti mělo hlediště vějířovitý tvar, o šíři 15 metrů u proscénia a 35 metrů v pozadí hlediště. Orchestřiště, ponořené pod úroveň proscénia, bylo skryté zrakům diváka. Tento rys pomáhal vytvořit "mystickou propast" mezi "reálným" světem hlediště a "ideálním" světem jeviště - efekt zdůrazněný zhasnutím v hledišti během představení a rámováním jeviště dvojitým portálem.
Uspořádání hlediště bylo největší novinkou tohoto divadla, jehož jeviště bylo v podstatě konzervativní. Podlaha se zvedala šikmo vzhůru a k výměně dekorací byl zachován systém podvozků a rámů. Nejdůležitější novinkou byl systém parních ventilů, který měl vytvářet realistické efekty mlhy a oparu a "parní oponu", která měla zakrývat proměny scény. Za portálovým zrcadlem o šíři zhruba
12 metrů bylo jeviště hluboké 24 metry a široké 28 metrů.
Nadhlavní prostor měl výši 30 metrů a podjevištní hloubka byla téměř 10 metrů. Součástí budovy byly také prostorné dílny, skladiště, šatny a zkušebny.
Wagnerovy teorie později inspirovaly řadu neiluzivních přístupů, cílem jeho vlastních inscenací byla však dokonalá iluze.
Hudebníkům zakázal ladit nástroje v orchestřišti a nedovoloval potlesk v průběhu představení, ani děkování pěvců před oponou.
Usiloval o historickou přesnost scény i kostýmů a používal takových prostředků, jako bylo pohyblivé panoráma. Jeho zálibu v přesných detailech dokládá například Siegfried, v němž použil draka s realistickými šupinami, koulejícího očima a otevírajícího tlamu. Podle Wagnera se mělo ideálu dosáhnout prostřednictvím totální iluze. Jeho divadelní praxe byla pevně zakotvena v tradici devatenáctého století. Přesto jeho koncepce gesamtkunstwerku, jednoty inscenace a divadelní architektury, inspirovala řadu průkopníků "moderního" divadla.
V době, kdy se stavěl wagnerovský operní dům, vystoupila do popředí jiná mocná síla - meiningenští herci. V meiningenském vévodství se divadlo sice hrálo od konce osmnáctého století, ale stálé dvorské divadlo tu bylo otevřeno až roku 1831 a jeho úroveň byla průměrná až do nástupu Jiřího II. na trůn roku 1866. Jiřímu II., vévodovi ze Saska-Meiningenu (1826-1914), se dostalo rozsáhlého uměleckého vzdělání, byl u pruského dvora, když tam působil Tieck, viděl v Londýně inscenace Charlese Keana, v Coburgu-Gotě inscenace Friedricha Haaseho a znal výtečný soubor Burgtheatru. A tak v době, kdy pruský vpád do Meiningenu donutil jeho otce abdikovat v jeho prospěch, byl jeho intenzivní zájem o divadlo už značně rozvinutý. Hned po nástupu na trůn roku 1866 se Jiří II. začal osobně zajímat o dvorské divadlo a měnit jeho repertoár. Pokud jde o vedení souboru, spoléhal nejprve na Friedricha von Bodenstedta (1819-1892) a po roce 1871 na Ludwiga Chronegka (1837-1891).
Chronegk, který se vyškolil na zpívajícího komika, byl jako komediální herec v Meiningenu zaměstnán od roku 1866. Jeho jmenování režisérem soubor bylo překvapivé, poněvadž se pro to nezdál být téměř ničím kvalifikován. Sláva Meiningenských je však patrně stejně dílem Chronegkovým jako Jiřího II., poněvadž Chronegk byl nejen neúnavný pracant, ale také iniciátor a organizátor zájezdů, které soubor proslavily. Třetí velký vliv měla Ellen Franzová (1839-1923), herečka, která se roku 1873
stala vévodovou třetí ženou, a poté navrhovala repertoár, upravovala texty a dohlížela na jevištní řeč. Je tedy obtížné posoudit jednotlivé podíly na zásluhách o úspěchy souboru, jež se dnes běžně připisují pouze vévodovi.
V letech 1866-1874 hrála společnost výlučně v Meiningenu, takže když roku 1874 vystoupila v Berlíně, bylo užaslé publikum zcela zaskočeno. Po tomto počátečním úspěchu se společnost vydala na dlouhá turné. V letech 1874-1890 vystoupila v osmatřiceti městech devíti zemí, včetně Ruska, Švédska, Rakouska, Dánska, Belgie, Holandska a Anglie, a sehrála 2.600 představení jedenačtyřiceti her. Když Meiningenští roku 1890 s turné skončili, nebylo na světě souboru, který by se těšil takové úctě.

Repertoár Meiningenských tvořila především díla Shakespearova, Schillerova, Grillparzerova a jiných romantiků devatenáctého století, takže se nelišil od repertoáru jiných společností, až na to, že zahrnoval více hodnotných her. Pár repríz udělaly Ibsenovy Přízraky, ale jinak byl současný repertoár zastoupen především básnickým romantickým dramatem.
Vévodovy inscenace se často pokládají za historicky nejvěrnější z celého devatenáctého století, historická věrnost sama o sobě však nebyla jeho cílem: tím bylo co nejlépe vystihnout zvolený text. Jeho představa jak tohoto cíle dosáhnout ho vedla k iluzivnímu obrazu, převyšujícímu svou přesností všecky předchozí. Vévoda členil každé století do třetin, každé období ještě rozlišoval podle národních zvláštností, a tak jeho inscenace dosáhly dosud nikdy nebývalé autenticity. Přesnost byla dále zajištěna tím, že vévoda hercům nedovoloval zasahovat do kostýmů. Ve většině divadel této doby si herci buď pořizovali kostýmy sami nebo si předělávali ty, které jim jakž takž vyhovovaly z toho, co nabídl divadelní fundus, a herečky často pod kostýmy všech dob nosily krinolinové spodničky. Vévoda navíc trval na autentických materiálech, namísto obvyklých levných náhražek. Užíval těžkých dekoračních látek, často dovezených z Francie a Itálie, z nichž některé byly vyhotoveny podle jeho objednávky; zavedl původní řetízkové drátěné košile a brnění, meče, sekery, halapartny a jiné nástroje. Používalo se zásadně autentického dobového nábytku. Úspěch Meiningenských vedl ke vzniku dodavatelských domů, které na základě poptávky divadelních společností vyráběly nábytek, rekvizity, látky na kostýmy i brnění.
Meininigenský vévoda navrhoval všechny kostýmy, scénu i rekvizity, kterých jeho společnost používala. Malíři dekorací byli obvykle bratři Brücknerové z Coburgu, kteří navrhovali dekorace také Wagnerovi a Haasemu. Na scéně se poprvé používalo sytých barev, opak starší praxe, kdy herci vystupovali na pozadí pastelové scény. Tato novinka pravděpodobně vysvětluje nepříznivou reakci kritiků na "křiklavost" meiningenských inscenací. Vévoda nesnášel obvyklé horní sufity s oblaky a používal listoví, trámů, praporců k maskování nadhlavního prostoru. Vyhýbal se symetrické rovnováze, kterou pokládal za nepřirozenou, a dbal na patřičnou proporčnost každého detailu a na přesvědčivé míšení malovaných a trojrozměrných prvků. Byl také jedním z prvních umělců, kteří důsledně zacházeli s podlahou jeviště jako se součástí dekorace, a rozrušoval ji povalenými stromy, skalisky, kopečky, schody a pódii.
Scéna a kostýmy byly u Meiningenských pravděpodobně na vyšší úrovni než jinde, ale síla tohoto souboru byla v celkovém účinu a především v ansámblovém herectví. Stejně jako u vybavení scény si vévoda podržel svrchovanou kontrolu i nad svými herci. Protože si nemohl dovolit velké herce, sestavil svůj soubor buď ze začátečníků nebo ze starších herců, kteří nedosáhli nějakého vynikajícího úspěchu. Někdy sice vystupovali v souboru hosté, museli se však přizpůsobit pravidlům namířeným proti hvězdám.
Meiningenský vévoda, snad aby zabránil jakékoli tendenci ke "hvězdnému komplexu", vyžadoval od všech herců, kteří nebyli obsazeni do hlavních rolí, aby účinkovali i jako statisté; to právě vedlo k působivým davovým scénám, jimiž se soubor proslavil. Meiningenský vévoda neužíval statistů, kteří nebyli stálými členy souboru. To sice omezovalo počet účinkujících v davových scénách, ale efektů velkých mas se dosahovalo přiměřeně malou scénou, která tlačila mnohé herce až do kulis (takže vznikal dojem, že davy jsou mimo dohled za scénou) a diagonálním a kontrastním pohybem, vytvářejícím dojem zmatku a vzrušení. Při zkouškách davových scén rozdělil vévoda svoje herce do malých skupin, z nichž každou vedl zkušený herec, jenž mu pomáhal cvičit ty, kteří mu podléhali. Kromě toho dostal každý příslušník davu svou individuální charakteristiku a konkrétní texty a všichni dohromady byli pečlivě koordinováni. Výsledky, jichž se tímto způsobem dosáhlo, příkře kontrastovaly s běžnými davovými scénami a platily za revoluční.
Vévoda mohl naštěstí disponovat dlouhým zkouškovým časem.
Meiningen měl pouhých 8.000 obyvatel a divadlo hrálo dvakrát týdně šest měsíců v roce. Tento rozvrh a vévodova autorita umožňovaly zkoušet způsobem zcela odlišným od praxe obvyklé jinde. Každé dílo se od počátku zkoušelo v kompletní výpravě, s veškerým nábytkem a rekvizitami. Kostýmy nebyly vždycky k dispozici od samého začátku, ale vždycky se nosily už nějaký čas před premiérou. Od herců se očekávalo, že budou od prvního dne "hrát", a ne si roli "procházet", jak bylo zvykem v jiných divadlech. Zkoušky se konaly večer - když vévoda splnil své státnické úkoly - často trvaly pět či šest hodin, a zkoušelo se tak dlouho, až se usoudilo, že inscenace je připravená k uvedení, i kdyby to mělo zabrat několik měsíců. Protože neexistoval žádný termín, vévoda koncipoval četné detaily v průběhu práce a zkoušky se často odkládaly, aby bylo možno předělat nábytek nebo vytvořit nové plány.
Účinek, jehož Meiningenští dosáhli, byl důsledkem celkové iluze, dosažené každým prvkem inscenace. V práci tohoto souboru tedy vrcholí tendence, které započaly za renesance. Ještě podstatnější však je, že v ní začíná tendence k jednotné inscenaci, kde každý prvek je pečlivě zvolen jako vklad k celkovému účinu. Herec ustoupil režisérovi jako dominantnímu divadelnímu umělci.
Meiningenský příklad ovlivnil muže, jako byli Antoine a Stanislavskij, kteří pak významně vystupovali při formování moderního divadla. Když Meiningenští roku 1890 ukončili svá turné, divadlo už vstupovalo do

nové éry, kterou oni pomáhali nastolit. V té době bylo už také publikum obeznámeno s novými směry v dramatickém písemnictví, zvláště prostřednictvím díla Henrika Ibsena.

Ibsen

Henrik Ibsen (1828-1906), který zveřejnil svou první hru roku 1850, byl roku 1851 jmenován dramaturgem a režisérem nově vytvořeného Norského divadla v Bergenu. Do roku 1857 se podílel na inscenacích 145 her a napsal sedm her vlastních. V letech 1857-1862 pracoval v Norském divadle v Kristiánii (nynějším Oslu) a po roce 1864 žil až na krátké intervaly v zahraničí.

Ibsen napsal pětadvacet her. Z jeho raných děl, jako jsou Paní Inger na Osteraatu (Fru Inger til Osteraad, 1855), Hrdinové na Helgelandu (Haermaendene paa Helgeland, 1858) a Nápadníci trůnu (Kongsemnerne, 1864), mají největší význam Brand (1866) a Peer Gynt (1867). Dramatická báseň Brand zobrazuje nekompromisního idealistu, který své vizi obětuje všecko, včetně své rodiny. Tato hra založila Ibsenovu pověst a přinesla mu finanční jistotu, která mu umožnila pracovat, jak se mu líbilo. Peer Gynt s Brandem ostře kontrastuje, protože jeho protagonistou je muž, který problémy obchází. Tuto umnou směsici fantastiky a reality interpretovali mnozí jako satiru na norskou národní povahu.

V sedmdesátých letech se Ibsen radikálně rozešel se svou dřívější tvorbou a oznámil svůj úmysl zanechat verše, protože není s to vytvořit iluzi reality. Budoucí směr jeho tvorby poprvé vytyčily Opory společnosti (Samfundets stotter, 1877), ale svou pověst radikálního myslitele získal až Domovem loutek (Et dukkehjem, 1879), Přízraky (Gengangere, 1881) a Nepřítelem lidu (En folkefiende, 1882). Především Domov loutek a Přízraky šokovaly konzervativní čtenáře a zároveň se kolem nich šikovali zastánci dramatu idejí. Na rozdíl od Dumase mladšího a Augiera, kteří také zpracovávali kontroverzní témata, Ibsen nesahal k řešením, která stvrzovala panující ideologii. Ideologii pojal spíše jako zdroj problémů a poukázal na potřebu ji změnit.

V Domovu loutek si Nora uvědomí, že je jako žena izolována od praktického světa a že se s ní zachází jako s hračkou; proto se rozhodne opustit svého manžela i děti, aby poznala svět a mohla se rozhodovat sama za sebe. Proti tomu paní Alvingová v Přízracích se přizpůsobila tradiční morálce a zůstala se svým zpustlým manželem - s tím výsledkem, že její jediný syn zešílí, údajně následkem otcovy syfilidy. Obě hry se proto pokládaly za útoky na rodinu a domácnost, tedy na základy civilizované společnosti, a narážky na pohlavní choroby a sexuální neřesti v Přízracích byly považovány za tak pobuřující veřejnou mravnost, že hra byla ve většině zemí zakázána.

Záhy se Ibsen obrátil novým směrem. V Divoké kachně (Vildanden, 1884), Rosmersholmu (1886), Staviteli Solnessovi (Bygmester Solness, 1892), Johnu Gabrielu Borkmanovi (1896) a v dramatu Až my mrtví procitneme (Nar vi dode vagner, 1899) těžil čím dále více ze symbolismu a z tematiky více spjaté s osobními vztahy než se společenskými problémy. Základní téma Ibsenových her zůstalo však v podstatě stejné: úsilí o integritu, konflikt mezi povinností vůči sobě a povinností k jiným. Paní Alvingová v Přízracích poznává příliš pozdě, že si zničila život tím, že přecenila svou povinnost k druhým, zatímco protagonisté četných pozdních her sledují nějakou svou privátní vizi tak urputně, že zničí štěstí jiných a nakonec i svoje vlastní.

Značná část Ibsenova díla přispěla k rozvoji realismu.

V prozaických dramatech Ibsen zdokonalil Scribovu formuli "dobře udělané hry" a přizpůsobil ji realistickému stylu. Zavrhl poznámky stranou, monology a jiné nerealistické prostředky a pečlivě motivoval všecky svoje expozice. Nejčastěji se postavy, které se právě vrátily po dlouhé nepřítomnosti, domáhají informací způsobem, který vypadá jako zcela přirozený: prostě se vyptávají, co se za jejich nepřítomnosti událo. Všechny scény jsou kauzálně spjaty a logicky vedou k rozuzlení. Dialog, scéna, kostýmy a scénické jednání jsou zvoleny tak, aby vypovídaly o postavách a o prostředí, a ve scénických poznámkách jsou jasně popsané. Každá postava je pojata jako osobnost, jejíž chování lze vysvětlit dědičností či prostředím. Vnitřní psychologické motivace jsou zdůrazněny víc než vnější vizuální detail. Takovými postupy Ibsen posloužil jako vzor realistické školy.

Ibsenovy pozdní hry ovlivnily nerealistické drama stejně extenzivně jako jeho raná prozaická díla ovlivnila realistickou tvorbu. Běžné objekty (jako kachna v Divoké kachně) jsou v nich nasyceny významem přesahujícím jejich doslovný smysl, takže rozšiřují implikace dramatického jednání. Řada jeho děl nadto hraničí s fantastikou. V Rosmersholmu má důležité místo přízrak bělouše a v dramatu Až my mrtví procitneme mají neodolatelnou přitažlivost horské výšiny. Pocit mystických sil působících na lidské osudy se stal jedním z hlavních témat symbolistického dramatu.

Téměř všechno drama po Ibsenovi, ať realistické nebo nerealistické, bylo ovlivněno jeho přesvědčením, že

umění má být zdrojem hlubšího poznání, podnětem k diskusi, zprostředkovatelem idejí, něčím víc než pouhou zábavou. Ibsen dal dramatikům novou vizi jejich role; jeho hry byly téměř všude symbolem rozchodu s minulostí a kolem nich se šikovali producenti a režiséři hledající nové cesty.

Zola a francouzští naturalisté

V době, kdy Ibsen psal své prozaické hry, francouzští naturalisté, tvořící zcela neodvisle, se rovněž dožadovali nového dramatu. Naturalisté pokládali dědičnost a prostředí za hlavní determinující faktory lidského osudu. Tato doktrína byla alespoň zčásti založena na Darwinově spise O vzniku druhů (The Origin of Species by Means of Natural Selection, 1859). Darwin razil dvě hlavní teze: za prvé, všecky formy života mají společný původ a za druhé, vývoj druhů je vysvětlitelný "přežitím nejlépe přizpůsobených organismů". Tyto teorie mají několik významných důsledků.a Vyplývá z nich za prvé, že dědičnost a prostředí jsou primární kauzální faktory. Za druhé, je-li lidské jednání nazíráno (jakože záhy bylo) jako produkt dědičnosti a prostředí, pak je determinováno faktory vymykajícími se kontrole jedince; takže přinejmenším částečnou odpovědnost za nežádoucí chování musí přijmout společnost, která existenci těchto nepříznivých vlivů dědičnosti a prostředí umožňuje. Za třetí, Darwinovy teorie posílily ideu pokroku: jestliže se člověk vyvinul z atomu existence ve složité lidské stvoření, jakým je dnes, pak se čím dále tím větší komplexnost a zdokonalování zdály nevyhnutelné.
Kromě toho se však soudilo, že pokrok lze uspíšit důslednou aplikací vědeckých metod a nové technologie. Za čtvrté, lidské bytosti jsou součástí přírody. Dosud, před devatenáctým stoletím, se lidé z ostatní přírody vydělovali, jako by jí byli nadřazeni.
Nyní svoje privilegované postavení ztratili a často se stávali předmětem vědeckého zájmu jako kterýkoli jiný biologický druh, jako živočichové či rostliny.
Naturalismus získal mnoho stoupenců také vzhledem k současné politické a ekonomické situaci. Francouzsko-pruská válka z let
1870-1871 zasadila těžkou ránu francouzské hrdosti: Francie byla nejen poražena, ale musela se ještě vzdát Alsaska a Lotrinska ve prospěch Německa a s říší Napoleona III. byl konec. V Paříži vznikla Komuna, ale ta byla brzy poražena a Francie se opět stala republikou. Válka a její důsledky jenom zvýraznily, jak málo mají pracující práv, a v poslední čtvrtině devatenáctého století se po celé Evropě šířil socialismus, jejž mnozí pokládali za jedinou formu společenské organizace, která je s to nastolit obecnou rovnost. Takové tlaky přiměly řadu evropských vlád, aby konečně přijaly ústavu, takže na přelomu století měla každá větší evropská země - kromě Ruska - nějaký druh konstituční vlády.
Tento zájem o úděl pracujících vrstev a práv prostých lidí se stal ohniskem naturalistického hnutí. Věda a technika platily za hlavní nástroje, jimiž se společnost měla vypořádat se současnými problémy. Naturalisté soudili, že všecky společenské problémy lze vyřešit, bude-li se vědecká metoda aplikovat systematicky.
Naturalismus jako uvědomělé hnutí vznikl v sedmdesátých letech ve Francii. Jeho hlavním mluvčím byl Émile Zola (1840-1902), obdivovatel Comta a zastánce vědecké metody jako klíče k veškeré pravdě a pokroku. Zola věřil, že literatura si musí vybrat mezi vědou a zánikem a drama že má ilustrovat "železné zákony dědičnosti a prostředí" nebo zaznamenávat "exemplární případy".
Přál si, aby dramatik ve snaze dobrat se pravdy pozoroval, zaznamenával a "experimentoval" stejně odtažitě jako vědec. Zola přirovnával spisovatele k patologovi, který hledá příčiny choroby, aby ji bylo možno vyléčit; který infekci nezastírá, ale vynáší ji na povrch, aby ji bylo možno zkoumat. Podobně dramatik musí zobrazovat společenské neduhy, aby mohlo dojít k nápravě.
Události na jevišti musí být podle Zoly zobrazeny tak přesně, aby vynikl vztah příčiny a následku.
Prvním velkým Zolovým manifestem naturalistické doktríny byla roku 1873 jeho předmluva k románu Tereza Raquinová (Thérese Raquin) a svoje názory rozvinul v Naturalismu na divadle (1881) a v Experimentálním románu (1881). Někteří Zolovi stoupenci byli ve svých požadavcích divadelní reformy ještě radikálnější než on a tvrdili, že hra má být pouhým "výsekem ze života" přeneseným na jeviště. V posedlosti přiblížit se vědecké pravdě často zapomínali na všechen rozdíl mezi uměním a životem.
Naturalismus byl stejně jako mnoho hnutí před ním handicapován nedostatkem dobrých her, které by byly vtělením jeho principů.
Bylo sice uvedeno několik her, jako například Henriette Maréchalová (1863) Edmonda a Julese Goncourtových nebo Arelatka (Arlésienne, 1872) Alphonse Daudeta, ale ohlas měly malý. Ani Tereza

Raquinová nebyla na výši Zolových teoretických návodů, protože spíše než výsekem ze života byla melodramatem o vraždě a odplatě.
Paradoxně měl ve Francii nejblíže naturalistickému ideálu Henry Becque (1837-1899), třebaže on a Zola sebou vzájemně pohrdali.
Becquovi Krkavci (Les Corbeaux, 1882) zobrazují, jak domnělý rodinný přítel rodinu po smrti otce oškube; nejsou v ní žádné sympatické postavy, konec je pesimistický a sarkastický, a nevyznačuje se žádnými nápadnými dramatickými vrcholy, jen pomalým pohybem k cynickému výsledku. Pařížanka (La Parisienne, 1885) zobrazuje ženu, pro kterou je nevěra věcí prospívající povýšení jejího manžela. Těmito dramaty povznesl Becque francouzský naturalismus na nejvyšší úroveň.
Krkavce uvedla Comédie-Francaise, bašta francouzského konzervativismu, což by mohlo ukazovat na to, že v osmdesátých letech byl naturalismus v Paříži všeobecně přijat. Jenže byli inscenováni špatně, protože Becque odmítl vyhovět žádostem souboru o takovou revizi, která by dílo přiblížila dobovému vkusu. Protože prakticky všecka naturalistická dramata, která došla sluchu, byla inscenována neadekvátně, převažující postoj publika i divadelníků se neměnil. Mělo-li dojít ke skutečné proměně, bylo zapotřebí ještě něčeho víc. Tento nový prvek přidal Antoine v Théatre Libre, v němž se po roce 1887 poprvé spojila naturalistická inscenace s naturalistickým písemnictvím.

Antoine a Théatre Libre

André Antoine (1858-1943) musel roku 1887 působit jako velmi neperspektivní původce revoluce, protože byl pouhým plynárenským úředníkem a jeho divadelní zkušenost se omezovala na statování v pařížských profesionálních divadlech a na občasné účinkování s amatéry. Když hodlal uvést nové hry, včetně dramatizace Zolova Jacquese Damoura, jeho ochotnický spolek se vzbouřil a Antoine se postavil na vlastní nohy. Když hledal název pro svůj soubor, připadl na Théatre Libre (Svobodné divadlo). Úspěch zahajovacího programu mu získal přízeň Zoly a jiných vlivných osobností. Jeho druhou inscenaci už navštívili významní divadelní kritici, kteří o ní napsali obšírné recenze. Ještě před koncem roku 1887 se Antoine vzdal svého úřednického místa a až do roku 1914 se věnoval divadlu.
Théatre Libre bylo přístupné na základě předplatného pouze členům, takže nepodléhalo cenzuře. Antoine proto mohl inscenovat hry, které cenzura zakázala, většinou hry naturalistické. Théatre Libre bylo například pověstné svými comédies rosses (to jest hrami, ve kterých běžné morální principy byly obráceny naruby), namnoze tak extrémními, že si je ošklivilo i Antoinovo tolerantní publikum. Právě takovými díly získal naturalismus pověst zkaženosti, avšak díky publicitě, která se jim dostala, postupně také razily cestu ke větší svobodě i v oficiálních a konzervativních divadlech.
Roku 1888 začal Antoine také uvádět jednu zahraniční hru ročně.
Po Tolstého Vládě tmy pokračoval Ibsenovými Přízraky a Divokou kachnou. Tak se i zahraniční kontroverzní hry dočkaly pařížské premiéry.
Théatre Libre nebylo jen tribunou nového dramatu, ale i zkušebním polem inscenačních technik. Ačkoli Antoine od počátku postupoval v duchu realismu, zvýšil svoje úsilí o autenticitu, když roku 1888 viděl Meiningenské a Irvingovu společnost. Snažil se pak reprodukovat prostředí v každém detailu. Například v Řeznících (Les Bouchers, 1888) zavěsil na jeviště skutečné kusy masa.
Důsledně respektoval "čtvrtou stěnu"; a když navrhoval scénu, zařizoval pokoje jako ve skutečnosti a teprve později rozhodl, která stěna se odstraní. Nábytek často stál i podél linie opony a herci měli přikázáno chovat se, jako by publika nebylo. Takovou vírou v důležitost prostředí pomáhal Antoine prosadit princip, že každá hra vyžaduje svou vlastní scénu, zcela odlišnou od jiných.
Pod vlivem Meiningenských věnoval také pozornost ansámblovému herectví. Jeho herci byli většinou amatéři, ale Antoine je pečlivě a autokraticky vedl. Odstraňoval konvenční pohyb a deklamaci a namísto toho usiloval o přirozené chování.
Úspěch pracoval proti Antoinovi: jakmile se dramatici či herci prosadili, zaměstnalo je nějaké velké divadlo. Kromě toho, vysoká úroveň inscenací Antoina stále zadlužovala. Ani na vrcholu svého úspěchu nereprízovalo Théatre Libre svoje inscenace více než třikrát. Roku 1893 už soubor ochaboval a roku 1894 jej Antoine opustil. V té době už měl za sebou 62 programů složených ze 184 her. Hrál nejen v Paříži, ale pohostinsky vystupoval i v Belgii, Holandsku, Německu, Itálii a v Anglii. Příklad tohoto divadla našel následovníky v několika zemích.

Antoine nezůstal dlouho mimo pařížské divadlo. Roku 1897 otevřel svoje plně profesionální Théatre Antoine a roku 1906 byl jmenován ředitelem státem subvencovaného Odéonu, který kompletně zmodernizoval. V jeho práci nadále dominoval realismus, byť ne už tak ortodoxní. Patrně nejproslulejším jeho dílem v tomto období byla inscenace Corneillova Cida, v níž se pokusil obnovit divadelní konvence sedmnáctého století. Kostýmování herci představovali diváky sedící na jevišti, nad jevištěm visely lustry a ve spodní rampě byly vidět svíčky. Takovým přístupem pomohl nastolit realismus založený na někdejších divadelních konvencích, spíše než na architektuře a na oděvu, jak bylo obvyklé u jiných režisérů. Antoine byl také režisérem několika vynikajících inscenací Shakespeara. Koncem jeho ředitelování v Odéonu vykazovalo několik jeho inscenací zřetelnou vizuální stylizaci, jenže odešel z místa dřív, než se tato tendence naplnila. Do roku 1914 uvedl celkem 364 děl. Francouzské divadlo tohoto období nikdo neovlivnil pronikavěji než on.
V devadesátých letech patřila většina francouzských dramatiků k realistům a mnozí se poprvé uchytili u Antoina. Nejvýznamnější z nich jsou Porto-Riche, Curel a Brieux. Georges Porto-Riche (1849-1930) proslul subtilní charakterizací, která zdůrazňovala vnitřní konflikty. Jeho patrně nejlepší hra je Zamilovaná (Amoureuse, 1891), v níž se manžel snaží zbavit své ženy tím, že u ní vzbudí zájem o jiného muže, jen aby zjistil, že se jí nedokáže vzdát. První hry Francoise de Curela (1854-1928) uvedl André Antoine. Curel málo dbal obecného vkusu a jeho přehlížení běžných principů dramatické kompozice často zatemnilo jeho záměry. Zato jeho péče o vnitřní psychologické konflikty značně napomohla prosadit realistické náměty. Mezi jeho nejlepší díla patří Zkameněliny (Les Fossiles, 1892), obraz upadající aristokracie, a Lví hostina (Le Repas du lion, 1897), v níž se hrdina snaží zlepšit život dělníků. Eugena Brieuxe (1958-1932) prohlásil George Bernard Shaw za nejvýznamnějšího evropského dramatika po Ibsenově smrti. Také on debutoval u Antoina a poté napsal například Červený talár (La Robe rouge, 1900), demonstrující, jak obtížné je dočkat se spravedlnosti u soudců, jimž jde především o kariéru. Syfilitici (Les Avariés, 1902) jsou drama o syfilidě a jejím přenosu na dítě. V Mateřství (Maternité,
1903) Brieux prudce zaútočil na společnost, která nedovoluje legální omezení porodnosti. Konflikt, který se rozpoutal kolem Syfilitiků, vedl ke zrušení cenzury roku 1905. Námět, v očích cenzury nepřijatelný, když Ibsen psal roku 1881 svoje Přízraky, byl tak roku 1905 ve francouzských komerčních divadlech povolen.

Freie Bühne a německý realismus

Model, který vznikl ve Francii, se zopakoval v Německu. První krok je z roku 1883, kdy Adolf L'Arronge (1838-1908) a Ludwig Barnay (1842-1924) otevřeli v Berlíně Deutsches Theater se souborem vedeným Josefem Kainzem (1858-1910), předním exponentem nového realismu, a Agnes Sormovou (1865-1927), která se záhy vypracovala na přední německou herečku. Hrály se zde klasické i nové kusy ve stylu Meiningenských. Roku 1888 Barnay z Deutsches Theater odešel a založil Berliner Theater a téhož roku Oskar Blumenthal (1852-1917) založil Lessing Theater. A tak měl Berlín do roku 1890 několik soukromých divadel znamenité kvality. Jejich repertoár však značně omezovala cenzura.
Skupina nazvaná "Nejmladší Německo" začala zároveň obhajovat nové umění založené na objektivním pozorování reality, zatímco jiná, nazývající se Durch! šla ve svých požadavcích na naturalistické drama ještě dál než Zola. Obě skupiny nalezly inspiraci v Ibsenových hrách, kterých bylo na prahu devadesátých let do němčiny přeloženo šestnáct.
Avšak stejně jako ve Francii postrádalo nové hnutí ohnisko, dokud nevzniklo "nezávislé" divadlo. Freie Bühne ("Volné jeviště") bylo utvořeno v Berlíně roku 1889, inspirováno pařížským Théatre Libre. Na rozdíl od Antoinovy společnosti byl však německý soubor demokratická organizace, v čele s výborem složeným se zakládajících členů. Divadelní kritik Otto Brahm (1856-1912) byl zvolen předsedou a stal se vůdčím duchem divadla. Freie Bühne hrála v neděli odpoledne, aby mohla disponovat profesionálními herci, protože většina jejích účinkujících byla zaměstnána v kamenných divadlech, zejména v Deutsches, Berliner a Lessing Theater. V každé inscenaci obvykle účinkovali jiní herci a Brahm měl nad nimi velmi malou pravomoc. Freie Bühne proto jen málo ovlivnila inscenační způsob. Její hlavní přínos je v tom, že popřála sluchu hrám zakázaným cenzurou. Po zahajovacím představení Přízraků následovaly hry bratří Goncourtů, Zoly, Becqua, Tolstého, Anzengrubera a Strindberga. Po sezoně 1890/91
se upustilo od pravidelných představení a jen občas se v rámci nějakého divadelního večera uvedla hodnotná hra, která nedostala licenci. Činnost Freie Bühne skončila roku 1894, kdy byl Brahm jmenován ředitelem Deutsches Theater.

V Deutsches Theater v letech 1894-1904 a v Lessing Theater v letech 1904-1912 Brahm realistický styl zdokonalil. S klasiky neměl valný úspěch, a tak se stále více soustřeďoval na budování souboru herců a výtvarníků vhodných pro současné drama Ibsenovo, Hauptmannovo, Schnitzlerovo a Sudermannovo, v jejichž inscenování nemělo divadlo soupeře.
Jediný vskutku významný německý dramatik, kterého Freie Bühne představila, byl Gerhart Hauptmann (1862-1946). Jeho drama Před východem slunce (Vor Sonnenaufgang, 1889) o slezské rodině, která dočista zvlčí, když se na její půdě objeví ložisko uhlí, vzbudilo hotové pozdvižení a udělalo z Hauptmanna předního mladého autora.
V průběhu dalších padesáti let napsal Hauptmann asi třicet her.
Z jeho raných dramat jsou nejlepší Tkalci (Die Weber, 1892), pozoruhodné svým kolektivním hrdinou - dělníky, které zoufalství dožene ke vzpouře. Podobně jako Ibsen psal poté Hauptmann hry v symbolističtějším duchu, jako zejména Haniččino nanebevzetí (Hanneles Himmelfahrt, 1893) a Potopený zvon (Die versunkene Glocke, 1896). Po roce 1912 nabývaly jeho hry na nerealističnosti. Hauptmann v posledních letech svého života značně poškodil svou pověst tím, že pasivně přijal Hitlerův režim. Všecka Hauptmannova díla jsou projevem velkého soucitu s lidským utrpením, avšak jeho protagonisté, jakožto oběti okolností vymykajících se jejich kontrole, jsou postavy spíše politováníhodné než tragické.
Freie Bühne inspirovala vznik několika dalších německých divadelních spolků. Žádný z nich sice nedosáhl její slávy, pomohly však razit cestu novému dramatu. Snad stejně důležité byly organizace "lidových" divadel ze strany socialistických skupin (povolených po roce 1890), které usilovaly povznést kulturní úroveň pracujících tříd. Freie Volksbühne použila Freie Bühne jako vzoru, když roku 1891 začala v neděli odpoledne uvádět hry za nominální vstupné. Původní počet 1.150 členů stoupl roku
1908 na 12.000. Roku 1892 začala s podobným programem Neue Freie Volksbühne, založená někdejším ředitelem původního divadla. Roku
1905 nabízela už svým předplatitelům inscenace několika předních divadel. Před první světovou válkou se obě skupiny spojily; s celkovým počtem 70.000 členů byly už dostatečně stabilizované, aby si mohly postavit jedno z nejmodernějších divadel v Německu a zaměstnat stálý soubor. Hnutí dělnických divadel se šířilo po celém Německu a Rakousku. Patří mu zásluha o rozšíření divadelního publika v těchto zemích.
Před rokem 1900 bylo už realistické drama příznivě přijímáno téměř všude. Ve vídeňském Burgtheatru byla v letech 1890-1898, kdy v jeho čele stál Max Burckhardt (1854-1912), uvedena široká škála současných her. Burckhardtův nástupce Paul Schlenther (1854-1916), přítel a obdivovatel Hauptmannův a zakládající člen Freie Bühne, pokračoval v jeho politice v letech 1898-1910.
Podobné rysy měl repertoár jiných divadel: s rostoucím zájmem publika pronikaly i do něj původní hry. Vedle Hauptmanna patřili k významným dramatikům Sudermann a Schnitzler. Hermann Sudermann (1857-1928) ještě víc než Hauptmann zpřístupnil realismus publiku, poněvadž se při vší "provokativnosti" námětů více držel techniky dobře udělané hry a přizpůsoboval se zavedené morálce. Jeho nejpopulárnější hra Magda (1893) - o zpěvačce, kterou bohémský život přivede do konfliktu s otcem - se stala oblíbeným repertoárovým číslem takových hereček, jako byla Duseová a Bernhardtová. Sudermann zůstal literárně činný ještě hluboko ve dvacátém století. Nejvýznamnějším rakouským dramatikem tohoto období byl Arthur Schnitzler (1862-1931), který zachytil melancholický světobol, charakteristický pro zlom století, a plytké sexuální postoje, které jej provázely. Nejslavnější z jeho děl je Anatol (1893), série krátkých her, z nichž každá je věnována jiné milostné pletce. I uprostřed štěstí si Anatol uvědomuje, že jeho momentální rozkoš se rozplyne v žárlivosti a nudě. Podobným dílem je Rej (Reigen, 1900, ale v Německu uvedený až roku 1920), v němž se v deseti erotických dialozích - ústících vždy v pohlavní akt - střídají postupně partneři z různých společenských vrstev, až se nakonec kruh uzavře. Schnitzler měl blízko k Sigmundu Freudovi a přičítal velký význam sexuálnímu chování, byl však také přesvědčen, že lásku nelze vybudovat na čistém uspokojení ega. Od svého tématu se málokdy uchýlil, ale přece zpracovával i jiné náměty, jako například antisemitismus v Profesoru Bernhardim (Professor Bernhardi, 1912).

Independent Theatre a anglický realismus

Po Robertsonově smrti (1871) anglické divadlo většinou pěstovalo tradici Boucicaultovu či Sardouovu nebo výpravné inscenace klasiky. Nový směr se začal rýsovat až v letech devadesátých, u Jonese a Pinera. Tito autoři mají v anglickém dramatu takové místo jako Dumas syn a Augier ve francouzském divadle, poněvadž

oba byli dost provokativní, aby byli lehce skandální, a přitom dost konvenční, aby byli přijatelní jak pro cenzuru, tak pro divadelní veřejnost.
Henry Arthur Jones (1851-1929) začal svou spisovatelskou dráhu úspěšným melodramatem Stříbrný král (The Silver King, 1882) a k vážnějšímu dramatu se obrátil až po roce 1890 v Tanečnici (The Dancing Girl, 1891), ve Lhářích (The Liars, 1897) a Obraně paní Daneové (Mrs. Dane's Defence, 1900). Námětem jeho nejoriginálnější hry Michal a jeho padlý anděl (Michael and His Lost Angel, 1896) je láska kněze a ženy z jeho farnosti. Jones sice přikládal dramatu značný význam, sám však originální myslitel nebyl. Vyvolával napětí a vzrušení, ale nepřinesl žádný pronikavě nový pohled.
Arthur Wing Pinero (1855-1934) zahájil svou kariéru roku 1874
jako herec a psát začal roku 1877. První výrazný úspěch mu přinesla fraška Sudí (The Magistrate, 1885) - žánr, ve kterém exceloval. Třebaže nikdy nehlásil k "dramatu idejí", právě jeho Druhá paní Tanquerayová (The Second Mrs. Tanqueray, 1893), o "ženě s minulostí", způsobila změnu v postoji veřejnosti vůči "ibsenovskému dramatu", na něž i producenti začali hledět příznivěji, protože hra měla kasovní úspěch. Pinero psal dalších třicet let a byl mimo jiné autorem tak úspěšných her, jako byla Pověstná paní Ebbsmithová (The Notorious Mrs. Ebbsmith, 1895), Iris (1901) a Průrva (Mid-Channel, 1909), ale po roce 1910 jeho popularita vytrvale klesala.
Jones a Pinero sice připravili půdu pro nové drama, to je však nejvíce zavázáno Ibsenovi. Kolem roku 1880 začal William Archer a další překládat Ibsenovy hry, takže roku 1890 byly všecky, které Ibsen do té doby napsal, přístupné v angličtině. Roku 1889 začaly v Ibsenových hrách vystupovat dvě herečky, Janet Achurchová (1864-1916) a Elizabeth Robinsová (1862-1952). Achurchová silně zaujala jako Nora, v první anglické inscenaci neadaptovaného Ibsenova dramatu. Robinsová prvně uvedla Opory společnosti a poté hrála ještě v dalších šesti Ibsenových hrách. Tyto rané inscenace připomněly Angličanům, jak už zaostává jejich drama za kontinentálním, a podnítily vznik Independent Theatre.
Vzorem Independent Theatre (Nezávislého divadla) bylo Théatre Libre a Freie Bühne a založil je kritik J. T. Grein (1862-1935), původem Holanďan, žijící už řadu let v Londýně. Independent Theatre fungovalo stejně jako jeho kontinentální předchůdci na základě klubovního předplatného, jímž se vyhnulo cenzuře, a stejně jako Freie Bühne hrálo v neděli, aby byla vůbec možná spolupráce s profesionálními řediteli a herci. Zahajovací inscenace Ibsenových Přízraků roku 1891 vyvolala přes 500 článků, většinou láteřících. Další program, Zolova Tereza Raquinová, vzbudil téměř stejnou bouři. Tato publicita seznámila širokou veřejnost poprvé s existencí nového dramatu.
V letech 1891-1897 uvedlo Independent Theatre dvacet šest her, většinou přeložených. Pokud jde o inscenace, nedokázalo mnoho; podobně jako Freie Bühne spíš omladilo drama, než ovlivnilo inscenační způsob. Grein doufal, že se mu podaří uvádět nové anglické hry; byl totiž přesvědčen, že za nízkou úroveň anglického dramatu mohou konzervativní producenti. Brzy však zjistil, že žádné významné hry nejsou k dispozici. Jeho zklamání přimělo George Bernarda Shawa, aby dokončil svoje Vdovcovy domy (Widower's Houses), jejichž inscenací roku 1892 začala Shawova dramatická dráha.
George Bernard Shaw (1856-1950), dosud romanopisec a kritik, psal pro divadlo pravidelně od roku 1892 až do své smrti. Na rozdíl od většiny nových spisovatelů, kteří v reakci na povrchnost svých předchůdců tíhli k zasmušilosti a naprosté vážnosti, Shaw psal převážně v komediálním duchu. Tuto volbu lze zčásti vysvětlit Shawovou vírou ve zdokonalitelnost člověka a jeho přesvědčovací zálibou, jíž dával průchod tím, že nechal postavy dojít k takovému poznání, které odstranilo překážky šťastného řešení.
Shaw si liboval v paradoxech, které nutily postavy i diváky, aby přezkoumali svoje hodnoty. Čokoládový hrdina (Arms and the Man,
1894) boří romantické představy o lásce i o válce a Majorka Barbora (Major Barbara, 1905) vyzdvihuje zbrojaře jako většího humanistu, než je důstojnice Armády spásy, protože Armáda spásy udržuje při životě nespravedlivý systém péčí o jeho oběti, kdežto zbrojař opatřuje svým dělníkům prostředky, jak si pomoci. Četné Shawovy hry, zvláště Lékař v rozpacích (The Doctor's Dilemma,
1906) a Ženění a vdávání (Getting Married, 1908), jsou v podstatě obšírné diskuse na konkrétní témata. Jiná díla, jako Člověk a nadčlověk (Man and Superman, 1901) a Zpět k Metuzalémovi (Back to Methuselah, 1919-1921), ukazují na Shawův zájem o "tvořivý vývoj" a "životní sílu", usilující vytvořit "nadčlověka" prostřednictvím nadřazených jedinců. V dalších hrách, jako je Caesar a Kleopatra (Caesar and Cleopatra, 1899) a Svatá Jana (Saint Joan, 1923), se Shaw zase snažil zpochybnit populární falešné představy o historických postavách a událostech. Jeho patrně nejméně charakteristickým dílem je Dům zlomených srdcí (Heartbreak House,
1914-1919), podobenství selhání Evropy za první světové války.
Třebaže Shaw má vztah k realistickému hnutí svým zájmem o ideje a společenské problémy, výrazně se liší od většiny autorů této školy. Uznává sice důležitost dědičnosti a prostředí, ale trvá na tom, že člověk má

svobodu volby. Jeho postavy sice často hovoří nějakým dialektem, ale vždycky jsou výmluvné a zřídka se řídí pravidly všednodenní řeči. Shaw nebyl objektivní, protože si volil postavy a vymýšlel příběhy tak, aby ilustrovaly jeho názor.
Jeho komediální metoda získala pro drama idejí široké publikum.
Shaw však neměl okamžitý úspěch, protože zpočátku jeho nekonvenční ideje a paradoxní situace publikum jen mátly a popuzovaly. Jeho reputace rostla postupně přičiněním nástupnických organizací Independent Theatre. První z nich byla Incorporated Stage Society (Zapsaná jevištní společnost), která se ustavila roku 1899 pro uvádění moderních her. Nejprve hrála v neděli odpoledne, ale když její členstvo vzrostlo z původních
300 na 1.500 roku 1914, přidala ještě pondělí odpoledne. Spolek se roku 1939 rozešel, do té doby však uvedl 200 děl, z nichž mnohá by jinak nebyla uvedena. Plnil úlohu experimentálního divadla, které udržovalo anglický divadelní svět na výši nejnovějšího domácího i zahraničního vývoje.
Nejvýznamnější společností tohoto období bylo Royal Court Theatre, kde v letech 1904-1907 Harley Granville Barker (1877-1946) a John Vedrenne (1863-1930) poprvé ve veřejném anglickém divadle plně popřáli sluchu novému dramatu. Barker začínal jako herec roku 1891, pracoval v několika organizacích, včetně Incorporated Stage Society, a sám se prosadil jako dramatik ještě dřív, než byl vyzván, aby pomohl Vedrennovi s inscenací Dvou kavalírů z Verony. Tento začátek se záhy proměnil v trvalou spolupráci, za které se jedna inscenace hrála večer co večer po několik týdnů, a jiná - málo známé či zřídka uváděné dílo - odpoledne. Pokud tato odpoledne vzbudila patřičný ohlas, stala se hra součástí večerního repertoáru. Ani úspěšné inscenace se však sériově nereprízovaly déle než několik týdnů. V letech
1904-1907 uvedlo Court dvaatřicet her sedmnácti různých autorů, mezi nimi Eurípida, Hauptmanna, Ibsena, Galsworthyho a Yeatse.
Stálicí divadla byl ovšem Shaw, jehož jedenáct her tu bylo uvedeno v režii samotného autora. Tyto inscenace založily Shawovu popularitu u britského publika.
Přínos Court nebyl však jen v tom. Divadlo byl známo ansámblovým herectvím souboru, k jehož členům patřili někteří vynikající herci této doby: Lillah McCarthyová, Edith Wynne Matthisonová, Louis Calvert, Lewis Casson a Godfrey Tearle. Nebylo tu hvězd.
Barker byl přesvědčen, že základní úlohou režiséra je promyšleně interpretovat dramatický text, a tak pro každé dílo hledal přiměřený styl. Dominantním stylem byl však jemný realismus, vyhýbající se exhibicím. Jednoduchost a náznak byly klíčem v herectví i ve scénografii. Roku 1907 se Barker a Vedrenne přestěhovali do mnohem většího Savoy Theatre, ale po jedné sezoně tam skončili pro nezájem publika a potíže s cenzurou. Když Charles Frohman roku 1910 zřídil repertoární společnost v Duke of York's Theatre, angažoval Barkera do jejího čela. Barker uvedl v sedmnácti týdnech sedmnáct inscenací, skončil značným deficitem a odstoupil.
Vzdor takovým prohrám měly Barkerovy a Vedrennovy experimenty několik napodobitelů zvláště v regionech, kde došlo k oživení repertoárních divadel. První významný soubor založila Miss A.
E. F. Hornimanová (1860-1937) roku 1907 v Gaiety Theatre v Manchesteru. Byl to jeden z nejlepších anglických souborů, uvádějící široký výběr anglických i kontinentálních her, až do roku 1917, kdy se rozpadl. Jeho podpora regionálních autorů vedla ke vzniku "manchesterské školy", z níž nejvýznamnější byl Stanley Houghton (1881-1913), autor Pouti v Hindle (Hindle Wakes, 1912) a Harold Brighouse (1883-1958), autor komedie Prašť jako uhoď (Hobson's Choice, 1916). Další dynamické společnosti vznikly v Liverpoolu roku 1911 a v Birminghamu 1913. Birmingham Repertory Company měla pod vedením Barryho Jacksona (1879-1961) zvlášť velký vliv po první světové válce.
Kromě Shawa se po roce 1900 objevila celá řada dalších dramatiků realistického stylu. John Galsworthy (1867-1933), jeden z nejúspěšnějších anglických romanopisců, se začal věnovat dramatu roku 1906 Stříbrnou tabatěrkou (The Silver Box), v níž je postavena do kontrastu spravedlnost vyměřená chudému a bohatému člověku za týž zločin. Jeho další hry, jako Boj (Strife, 1909), Spravedlnost (Justice, 1910) a Oddanost (Loyalties, 1922), byly v témže duchu. Všechno jsou to objektivní diagnózy sociálních problémů, v nichž se projevuje Galsworthyho talent pro dramatický dialog a zřetelný konflikt. Harley Granville Barker se jako dramatik proslavil hrami jako Vdavky Ann Leeteové (The Marrying of Ann Leete, 1902), Voyseyovo dědictví (The Voysey Inheritance,
1905) a Dům "U Madrasů" (Madras House, 1910). Barker byl blízký Shawovi svými zájmy, ale neměl jeho smysl pro komično. Dlouhá léta se Barkerovy hry přehlížely, v osmdesátých letech však byly znovu uváděny.

Kontinuální anglická tradice v letech 1900-1914

Až do první světové války byl však v Anglii i přes tyto "modernistické tendence" základním cílem popisný realismus.
Většina vedoucích osobností londýnského divadla těchto let byla vychována v tradici Bancroftových a Irvinga, kterou obohatili jen málo. Mezi herci-řediteli vynikali Forbes-Robertson, Martin-Harvey a Tree.
Johnston Forbes-Robertson (1853-1937) se lišil od většiny předních herců své doby tím, že byl vynikající deklamátor veršů - umění, jemuž se naučil od Samuela Phelpse. V divadle vystupoval od roku 1874 a byl spoluhráčem Phelpse, Bancroftových a Irvinga.
Byl také partnerem polské herečky Heleny Modrzejewské (1844-1909), která si v Anglii a Spojených státech, kde v letech
1877-1905 slavila velké úspěchy, zkrátila jméno na "Modjeska", a americké herečky Mary Andersonové (1859-1940), která se v letech
1883-1889 proslavila v Anglii svým shakespearovským repertoárem.
Čas od času se Forbes-Robertson ujal řízení divadla, ale jeho pověst se zakládala především na jeho herectví. Někteří kritici (včetně Shawa, který pro něho napsal Caesara a Kleopatru), ho považovali za nejlepšího Hamleta všech dob. Roku 1913, kdy odešel na odpočinek, byl povýšen do šlechtického stavu.
John Martin-Harvey (1863-1944) debutoval roku 1881, po roce 1882
hrál u Irvinga a stal se jeho nástupcem jako ředitel divadla Lyceum. Ve své první samostatné inscenaci, v adaptaci Dickensova románu Příběh dvou měst, měl takový úspěch, že byl odsouzen hrát roli Sidneye Cartona po většinu své zbývající kariéry. Další slávu si získal výkonem v Reinhardtově londýnské inscenaci Oidipa vladaře. Zhruba až do roku 1910 pokračoval Harvey v irvingovské tradici, postupně však přijal moderní směry a po první světové válce se vzdal popisného realismu. Podařilo se mu, více než jiným režisérům, úspěšně přejít od viktoriánského divadla k modernímu.
Nejslavnějším hercem-ředitelem let 1900-1914 byl Herbert Beerbohm Tree (1853-1917). Tree byl u divadla od roku 1878 a roku 1887 se stal ředitelem divadla Haymarket. Z výtěžků tamějších inscenací melodramat a nenáročných současných her postavil roku 1897 Her Majesty's Theatre. Třebaže měl se shakespearovským dramatem málo předchozí zkušenosti, stalo se jeho divadlo v letech 1900-1914
hlavním shakespearovským domem. Tree pokračoval v tendenci k reálnému detailu, dokonce ji rozšířil. V jeho Snu noci svatojánské z roku 1900 skotačili živí králíci a na podlaze byl travnatý koberec s květinami, které bylo možno trhat, a ačkoli proměny scény prodloužily hrací dobu o 45 minut, doslovný realismus této inscenace přitáhl přes 220.000 návštěvníků, patrně největší počet, jaký kdy do té doby v Londýně zhlédl Shakespearovu hru. Počínaje rokem 1905 pořádal Tree každoročně shakespearovský festival, jehož se účastnila řada dalších souborů.
Tree nebyl příliš dobrý herec, ale ve svých inscenacích hrál často přední role. Přitom se však obklopoval nejlepšími herci, jací byli k mání, a na každé inscenaci pracoval s bezmeznou vytrvalostí. S úpadkem repertoárového systému klesala i úroveň mladých herců, jejichž výchova ležela Treeovi na srdci, a tak roku 1904 zřídil hereckou školu, z níž se později vyvinula Královská akademie dramatického umění (Royal Academy of Dramatic Art, RADA), dosud v Anglii nejprestižnější.
Když roku 1914 vypukla světová válka, Tree divadla zanechal a než utichly zbraně, zemřel. S ním odešlo i mnoho z anglické tradice, poněvadž po válce se šmahem upouštělo od systému herců-ředitelů a popisný realismus, po léta fungující jako míra dokonalosti, byl už zastaralý.

Moskevské umělecké divadlo a realismus v Rusku

I Rusko muselo čekat na své "nezávislé divadlo", s nímž by přišly potřebné reformy. Ruští dramatici jako Turgeněv, Ostrovskij a Pisemskij sice prosadili realistický směr v písemnictví, divadelní inscenace však stále uchovávaly konvence zděděné z osmnáctého století, takže návštěvy Meiningenských roku 1885 a
1890 mnoha ruským divadelníkům odhalily, jak značně už zaostávají. Ale až do roku 1898, kdy Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863-1938) a Vladimir Ivanovič Němirovič-Dančenko (1858-1943) založili Moskevské umělecké divadlo, se změnilo jen málo.
Moskevské umělecké divadlo (MCHT) se lišilo od všech ostatních nezávislých divadel tím, že bylo od počátku plně profesionální organizací a že kladlo důraz spíše na inscenaci než na opomíjené hry. Jeho zahajovací představení, Car Fjodor Ioannovič Alexeje Tolstého, vzbudilo senzaci puntičkářskou rekonstrukcí Ruska konce šestnáctého století, ansámblovým herectvím i absencí hvězd. Zájem veřejnosti však opadl, takže až inscenace Čechovova Racka potvrdila originalitu jak autora, tak souboru.

Anton Pavlovič Čechov (1860-1904) začal svou dramatickou dráhu vaudevillovými skeči a aktovkami v komicko sentimentálním duchu, než se pustil do celovečerních her. Racek (Čajka, 1896) při své první inscenaci v Alexandrinském divadle v Sankt Petěrburgu propadl, protože herci svoje role nepochopili a ani se je nenaučili nazpaměť. Čechov se proto rozhodl, že přestane psát pro divadlo. Jen zdráhavě povolil Moskevskému uměleckému divadlu Racka obnovit a poté pro ně napsal další tři hry: Strýčka Váňu (Ďaďa Vaňa, 1899), Tři sestry (Tri sestry, 1901) a Višňový sad (Višňovyj sad, 1904). Čechovova pověst je založena především na těchto čtyřech hrách.
Všechny hlavní Čechovovy hry se odehrávají na ruském venkově a zobrazují monotónní a frustrující život statkářské vrstvy.
Všechny jejich postavy touží po lepším životě, ale neumějí svých cílů dosáhnout, nebo k tomu nemají sílu. Hry jsou složeny z nekonečného množství detailů, jejichž vzájemné spojitosti nejsou vždy zřejmé. A přece se postupně vytvoří jednotná atmosféra, jasně vykreslené postavy i úplný a prostý děj.
Metody MCHT se dobře přizpůsobily požadavkům Čechovových her.
Stanislavskij před začátkem zkoušek každou hru vždy dlouho studoval. Od každého herce vyžadoval pečlivou pozornost k detailům. Obvykle se také nejprve seznámil s místem děje nebo podnikl jeho zevrubný výzkum a pak se snažil prostředí rekonstruovat.
Přestože Racek měl úspěch, MCHT skončil první sezonu deficitem a zachránil se jen díky štědrosti mecenášů. S novou podporou si mohl dovolit vybudovat roku 1902 vlastní divadlo, s dílnami a takovými moderními vynálezy, jako byla točna, a rozšířit svůj soubor ze 39 na 100 členů. Poté uváděl tři až pět nových inscenací ročně a úspěšné inscenace udržoval na repertoáru. Vliv MCHT se záhy projevil v celém Rusku a roku 1906 bylo už divadlo tak dobře známo i v cizině, aby se mohlo vydat na zahraniční turné.
Stanislavskij je dnes znám především svými pokusy zdokonalit přístup k herectví. Této potřeby si byl plně vědom roku 1906 a roku 1909 poprvé svoje představy načrtl. Roku 1911 založil První studio MCHT, aby tu vychovával své žáky a řešil problémy, které se vynořily. Publikovat svoje představy začal až v Mém životě v umění (1922 anglicky, 1926 rusky) a v Mé výchově k herectví (1938). Mimo Rusko zůstal nebyl však celkový plán šíře znám, dokud jeho teoretické práce nevyšly v anglickém překladu pod názvy Building a Character (1949) a Creating a Role (1961). Nyní se připouští, že ani anglické ani ruské verze Stanislavského spisů nejsou spolehlivé. Poněvadž Sovětský svaz se v době, kdy byla Stanislavského díla na západě publikována, ještě nepřipojil k mezinárodní úmluvě o autorských právech, požívala autorské ochrany pouze jejich překladatelka Elizabeth Reynolds Hapgoodová, která (a později její dědici) vykonávala kontrolu nad mezinárodními právy. Bohužel však její verze značně Stanislavského komolily jak špatnými překlady, tak četným škrtáním a přehazováním. Na druhé straně ruské verze měnily text tak, aby odpovídal oficiální ideologii. Teprve nedávno, když došlo k dohodě mezi dědici Hapgoodové a sovětskými úřady, vytvořily se předpoklady vydat přesné a úplné vydání Stanislavského děl.
Při těchto obtížích s texty nemůže být žádné shrnutí Stanislavského systému přesné a nemůže doufat, že vyhoví všem Stanislavského zastáncům i kritikům, lze však načrtnout jeho hlavní obrysy. Za prvé, hercovo tělo i hlas se musí pečlivě cvičit, aby účinně reagovaly na všecky požadavky. Za druhé, herci se musí školit v jevištní technice, aby dokázali vytvořit charakter, aniž vznikne pocit umělé konstrukce. Za třetí, herci musí být obratnými pozorovateli reality, která je základem pro výstavbu role. Za čtvrté, musí hledat vnitřní opodstatnění pro vše, co na jevišti dělají. V tom herci zčásti závisejí na "magickém ‚kdyby'" (to jest, herec si řekne "kdybych byl člověkem v této situaci, pak bych ...") a "citové paměti" (proces, kterým herec vztahuje jemu neznámé dramatické situace k nějakým analogickým situacím ze svého života; i když nakonec Stanislavskij důležitost emocionální paměti snižoval). Za páté, nemají-li herci pouze hrát sebe samy, musejí pečlivě analyzovat text a pracovat s "danými okolnostmi", které v něm najdou. Herec musí definovat motivaci postavy v každé scéně, ve hře jako celku a ve vztahu ke každé jiné roli. Primárním "úkolem" postavy je "průběžné jednání" role, kolem něhož se všechno točí. Za šesté, na jevišti musejí herci zaměřit pozornost na jednání, tak jak se okamžik od okamžiku odvíjí. Takové soustředění povede k "iluzivnímu poprvé" a pomůže herci podřídit svoje ego uměleckým nárokům inscenace. Za sedmé, herci musejí stále zdokonalovat svoji chápavost i odbornost.
Různí vykladači tohoto systému zdůrazňovali různé jeho aspekty.
Jako celek představuje pokus o analýzu každé fáze herecké práce, jejímž cílem je její maximální možný účin. Sám Stanislavskij nikdy nebyl se svým systémem plně spokojen a pokračoval v jeho zdokonalování až do své smrti. Varoval také ostatní, aby jej nepřijímali, aniž jej přizpůsobí odlišným uměleckým potřebám i kulturnímu prostředí.
MCHT vylučoval systém hvězd, přesto v něm na sebe upozornila řada vynikajících herců. Kromě Stanislavského byli mezi nimi Moskvin, Kačalov a Knipperová. Ivanu Michajloviči Moskvinovi (1874-1946), muži malého vzrůstu, nejlépe vyhovovaly postavy nešťastníků, jako byl Jepichodov ve Višňovém sadu.

Vasilij Ivanovič Kačalov (1875-1948), vysoký pohledný muž s krásným hlasem, vynikal v rolích romantických hrdinů, rebelů či intelektuálů. Olga Leonardovna Knipperová (1870-1959), Čechovova manželka, hrála nejrůznější role, ale nejvíce se proslavila jako madam Raněvská ve Višňovém sadu.
Kromě Čechova přivedl MCHT k divadlu Maxima Gorkého (1868-1936), tehdy už slavného realistického prozaika. Na dně (1902), lokalizované v obskurní noclehárně, v němž vystupuje skupina životních ztroskotanců, byl jeden z největších úspěchů souboru.
Gorkij pak napsal mimo jiné Letní hosty (Dačniki, 1904) a Nepřátele (Vragi, 1907). Účastnil se aktivně dobového revolučního zápasu, včetně revoluce z roku 1905, která byla sice poražena, ale přece jen prosadila malou míru demokratických změn. Pro svou činnost musel Gorkij odejít do exilu, ale jeho pověst bojovníka za práva proletariátu ho nakonec postavila do čela Svazu sovětských spisovatelů.

Antirealismus ve Francii

Realistický a naturalistický názor nezůstal bez opoziční odezvy.
Intelektuální klima let 1850-1900 bylo sice z větší části antiidealistické, avšak tehdejší požadavky zvědečtění vyvolaly nejrůznější protesty. Nejvýraznější přišel od symbolistů, kteří vystoupili s manifestem roku 1885. Symbolismus, inspirovaný dílem Edgara Allana Poea, básněmi a kritikami Charlese-Pierra Baudelaira, romány Fjodora Michajloviče Dostojevského a hudbou a teorií Richarda Wagnera, získal stoupence ve všech druzích umění.
Nepoznatelné a relativní tvořilo podklad antirealismu (mnohými kritiky nazývaného "modernismem"). Umělci, kteří už nebyli svázaní přirozeným světem, mohli být nyní hodnoceni spíš za novou a experimentální formu než za přesné podání poznatelných námětů.
Pro symbolisty byla subjektivita, spiritualita a mystické vnitřní a vnější síly zdrojem pravdy hlubší, než je ta, která pochází z pouhého následování vnější podoby. Byli přesvědčeni, že tuto pravdu nelze znázornit přímo, ale jen prostřednictvím symbolů, legend, mýtů a nálad.
Hlavním mluvčím hnutí byl Stéphane Mallarmé (1842-1898), který viděl v dramatu evokaci mystéria existence, jíž se dosahuje prostřednictvím poetické a náznakové řeči, užívající jen nejpodstatnějších a pro atmosféru nejvhodnějších divadelních prostředků, aby vznikl téměř náboženský zážitek. Tento jeho pohled udal tón antirealistickým dílům devadesátých let.
Stejně jako naturalismus, ani symbolismus se v divadle výrazně neprojevil, dokud se neobjevila "nezávislá" skupina podle vzoru Théatre Libre. Roku 1890 založil osmnáctiletý básník Paul Fort (1872-1962) Théatre d'Art, v němž do roku 1892 uvedl díla 46
autorů, od přednesu poezie a úprav částí Íliady a bible až po nové hry. Tyto programy byly většinou uvedeny pouze jednou a herci, především amatérští, nebývali na výši svých úkolů. Na rozdíl od Antoina se Fort většinou dočkal kritických reakcí, snad proto, že jeho inscenace připadaly těm, kteří byli zvyklí na iluzionismus, nesrozumitelné.
Když Fort divadlo roku 1892 opustil, pokračovalo v jeho práci Théatre de l'Oeuvre, v jehož čele stál Aurélien-Marie Lugné-Poe (1969-1940). Lugné Poe byl nějaký čas hercem v Théatre Libre, ale pod vlivem inscenací Théatre d'Art (v několika z nich sám hrál) a symbolistických malířů Edouarda Vuilllarda, Maurice Denise a Pierra Bonnarda, s nimiž bydlel, se přiklonil k idealismu.
Théatre de l'Oeuvre zahájilo činnost roku 1893. Od této chvíle až do roku 1897 používal Lugné-Poe prakticky ve všech svých inscenacích téhož stylu. Veden zásadou, že "svět si tvoří svou dekoraci", zredukoval scénu na jednoduché kompozice čar a barev namalovaných na zadním prospektu. Lugné-Poe používal scény, kterou mu vytvořili Toulouse-Lautrec, Denis, Vuillard, Bonnard, Odilon Redon a jiní a snažil se vytvořit spíš jednotu stylu a atmosféry než prostředí.
Už úvodní inscenace Maeterlinckova Pelléa a Mélisandy byla typická. Použilo se několika málo rekvizit a pár kusů nábytku; jeviště bylo osvětleno shora a většina děje se odehrávala v polotmě; gázová opona, zavěšená mezi herce a publikum, vytvářela dojem mlhy obklopující jeviště; zadní prospekty, malované v šedavých odstínech, navozovaly záhadnou atmosféru; kostýmy byly vágně středověké, ačkoli nebylo záměrem vytvářet roucha nějakého konkrétního období. Herci hovořili ve zpěvném staccatu jako kněží, podle některých kritiků se pohybovali jako náměsíční a jejich pohyby byly silně stylizované. Není divu, že mnozí diváci byli takovým radikálně novým přístupem zmateni.
Lugné-Poeův repertoár tvořily především francouzské hry, které se střídaly s některými díly Ibsenovými,

Hauptmannovými, sanskrtských autorů a jiných. Z francouzské dramatiky byly nejlepší hry Maeterlinckovy. Maurice Maeterlinck (1862-1949) přesídlil z Belgie do Paříže, kde se roku 1889 začal věnovat dramatu, takže roku 1896 měl za sebou Vetřelkyni (L'Intruse,
1890), Slepce (Les Aveugles, 1890) i Smrt Tintagila (La Mort de Tintagiles, 1894). Z jeho raných děl je nejznámější Pelléas a Mélisanda (1892), v němž se mladá žena, provdaná za prince, který ji objevil v lese, zamiluje do jeho bratra, a zemře žalem, když manžel svého bratra zabije. Těžiště však není v manželském trojúhelníku, ale v atmosféře mystéria, která tento vztah obklopuje a která vyvstává prostřednictvím řady symbolů, jako je svatební prsten upuštěný do studánky, holubice odlétající z věže, podzemní vody a jeskyně, stíny kolem dokola a krvavé skvrny, které nelze smýt. Počátkem devadesátých let Maeterlinck hlásal, že nejdramatičtější momenty jsou ty tiché, během nichž se pociťuje mystérium existence, obyčejně zatemněné překotnou činností. Po roce 1896 tento názor zrevidoval a pozměnil svůj styl tak, aby zahrnoval přímočaré jednání. Nejznámější z jeho pozdějších her je Modrý pták (L'Oiseau bleu, 1908), alegorie o dvou dětech hledajících štěstí, které nakonec naleznou na vlastním dvorku.
Roku 1896 uvedl Lugné-Poe Krále Ubu (Ubu Roi) Alfreda Jarryho (1873-1907), někdy nazývaného prvním absurdním dramatem. Jarryho hra má vztah k dílům symbolistů v tom, že je nerealistická, ale její princip morální převrácenosti se spíše podobá naturalistickým comédies rosses, byť zcela pomíjí vědecké hledisko a realistickou techniku. Král Ubu (1896) líčí se vší groteskností svět zbavený lidské slušnosti. Ústřední postava Ubu, násilník zcela prostý morálních skrupulí, je vtělením všeho, co Jarrymu připadalo na buržoazní společnosti nesmyslné a odpudivé, jakož i všeho, co je na lidech monstrózní a iracionální. Děj hry líčí, jak se Ubu zmocní polského trůnu a drží se u moci zabíjením a mučením těch, kteří se mu protiví; nakonec ho ze země vyženou, ale Ubu prohlašuje, že bude ve svém řádění pokračovat jinde.
Jarry napsal o Ubuovi dvě další hry: Spoutaného Ubu (Ubu enchainé, 1900) a Ubu paroháčem (Ubu cocu, publikován 1944), ty však nebyly za jeho života uvedeny. Jarryho vliv byl zprvu zanedbatelný, ve dvacátých letech však získal stoupence mezi surrealisty a po druhé světové válce ho jeho groteskní vize člověka postavila na čestné místo mezi přední proroky absurdismu.
První velká fáze antirealistického hnutí se uzavřela roku 1897, kdy Lugné-Poe usoudil, že většina symbolistických her je nezralá, že jediný inscenační styl ho příliš svazuje a se symbolisty se rozešel. Jeho rozhodnutí ovlivnil obdiv k Ibsenovi, jehož hry se, jak zjistil, extrémní stylizaci, kterou pěstovali symbolisté, nedaly podrobit.
Théatre de l'Oeuvre skončilo roku 1899, ale Lugné-Poe je obnovil roku 1912 a pak znovu po první světové válce, kdy působilo až do roku 1929. Jeho nejvýznamnější přínos divadlu však představují symbolistické inscenace let devadesátých. Zájezdy svého souboru i články o své práci ovlivnil Lugné-Poe téměř každý rozchod s realismem, k němuž došlo v letech 1893-1915.

Appia a Craig

Zhruba v době, kdy Lugné-Poe roku 1899 zavíral Théatre de l'Oeuvre, dva další mužové, Appia a Craig, začali zcela nezávisle na sobě vytvářet teoretické základy moderní neiluzivní divadelní praxe. Adolphe Appia (1862-1928), narozený ve Švýcarsku, přišel poprvé do styku s divadlem při studiu hudby. Hluboce na něho zapůsobila Wagnerova hudební dramata i teoretické spisy a uvědomil si, že obvyklý způsob operní inscenace (Wagnerův nevyjímaje) jeho teorie patřičně nenaplňuje. Po letech přemýšlení publikoval knihy Inscenace wagnerovského dramatu (La Mise en scene du drama Wagnérien, 1895), Hudba a inscenace (La Musique et la mise en scene, publikováno nejprve v německém překladu Die Musik und die Inszenierung, 1899) a Dílo živého umění (L'Oeuvre d'art vivant, 1921). Razil v nich představy o divadelní inscenaci, které se nakonec ujaly téměř všude.
Appia vyšel z předpokladu, že umělecká jednota je základním cílem divadelní inscenace, a pokusil se analyzovat, proč se jí nedosahuje. Dospěl k názoru, že jevištní uvedení zahrnuje tři protichůdné vizuální prvky: pohybujícího se trojrozměrného herce, vertikální scénu a horizontální podlahu. Malované dvourozměrné dekorace prohlásil za jednu z hlavních příčin nejednoty a doporučil je nahradit trojrozměrnými objekty (schody, rampami, pódii), podporujícími pohyb herce a přechod od horizontální podlahy ke kolmé scéně. Zvláště však Appia zdůraznil úlohu světla stmelujícího všechny vizuální prvky do jednotného celku. Světlo, které se co chvíli mění, protože reaguje na proměnlivé nálady, emoce a jednání, bylo pro něho vizuálním protějškem hudby, a tak si přál světlo orchestrovat a manipulovat stejně pečlivě jako hudební partituru. Pokusy realizovat tuto teorii, vyžadující kontrolu nad distribucí, intenzitou i barvou

světla, vedly k moderní praxi jevištního osvětlení. Appia také dokazoval, že předpokladem umělecké jednoty je, aby všechny prvky inscenace řídila jediná osoba. Jeho myšlenky tak posílily úlohu režiséra.
Roku 1906 se Appia setkal s Émilem Dalcrozem (1865-1950), který na jeho dílo zapůsobil vedle Wagnera nejvíce. Dalcroze byl tvůrcem "eurytmiky", systému, který učil žáky zažívat hudbu kinesteticky, to jest fyzickými reakcemi na rytmus hudební skladby. Pod Dalcrozovým vlivem dospěl Appia k názoru, že rytmus uložený v textu nabízí klíč ke každému gestu a pohybu na jevišti a že řádné zvládnutí rytmu sjednotí všechny prostorové a časové prvky inscenace v žádoucí harmonický celek. Appia pracoval s Dalcrozem na několika inscenacích v Dalcrozově škole v Hellerau, pro niž Appia spolunavrhl první divadlo moderní doby, které nemá portál, ale zcela otevřené jeviště.
V letech dvacátých se Appia dočkal dlouho odkládaného uznání.
Roku 1923 inscenoval Wagnerova Tristana a Isoldu v Miláně a v letech 1924-1925 dva díly Prstenu v Basileji. Moderní divadlo však Appia trvale ovlivnil svou teorií, nikoli praxí.
Gordon Craig (1872-1966), syn Ellen Terryové a Edwarda Goodwina, začínal jako herec v Irvingově souboru. První významnou scénografickou zkušenost udělal ve společnosti své matky v Imperial Theatre v Londýně roku 1903. Výstava jeho díla roku
1902 a publikace jeho knihy Divadelní umění (The Art of the Theatre) roku 1905 vyvolaly takové spory, že za pár let byl známý po celé Evropě. Roku 1904 navrhl inscenaci pro Brahma v Berlíně, roku 1906 pro Eleonoru Duseovou ve Florencii a roku 1912 další pro Moskevské umělecké divadlo. Všude ho provázely spory. Ve výkladu svých provokativních a originálních myšlenek pokračoval v knihách O divadelním umění (On the Art of the Theatre, 1911), K novému divadlu (Towards a New Theatre, 1913), v Divadle v pohybu (The Theatre Advancing, 1919) a v Masce, časopise sporadicky vycházejícím v letech 1908-1929. Roku 1908 se usadil ve Florencii, kde nějaký čas vedl školu. Appia hlásal sice mnoho stejných idejí, byl to však Craig, kdo je rozšířil. Pro mnohé konzervativní producenty a režiséry byl Craig stejně nebezpečný jako Ibsen v letech osmdesátých.
Craig pokládal divadlo za samostatné umění a dokazoval, že skutečný divadelní umělec slučuje jednání, slova, linie, barvy a rytmus do výtvoru, který je stejně čistý jako ten, jejž vytváří malíř, sochař nebo skladatel. Respektoval takové divadlo, v němž specialista-režisér zachází s literárním textem a koordinuje práci dalších odborných specialistů, usiloval však o vyšší formu, v níž svrchovaný umělec vytvoří bez prostřednictví literárního textu každou součást zcela autonomního umění.
Craigův vliv byl nejvíce patrný ve scénografii; snad proto, že divadlo pojímal primárně jako vizuální umění. Soudil, že publikum chodí do divadla především, aby hru vidělo, ne aby ji slyšelo.
Jeho kresby ukazují na výraznou zálibu v pravých úhlech a na posedlost rovnoběžkami. Jejich nejvýraznějším rysem je však výška a výsledný dojem grandiozity. Oblíbeným Craigovým projektem patrně byla mobilní dekorace. Většinu svého života experimentoval s paravány, od nichž si sliboval scénu, která se bude pomocí neviditelných mechanismů pohybovat způsobem analogickým pohybu herce a světla.
Craig vždycky odmítal divadelní prvky hierarchizovat a četné chyby minulosti připisoval na vrub nadvládě jednoho prvku nad druhým. Často odsuzoval dramatika, jehož vlivu přičítal přílišný důraz na mluvené slovo. Podobně často obviňoval za špatný stav divadla herecké hvězdy, poněvadž usilují o vlastní zveličení a vsouvají svoje představy mezi představy režiséra a publika. Proto navrhl, aby svrchovaný umělec ideálně používal Übermarionette, nadloutky bez vlastního já, ale schopné vyhovět všem požadavků.
Žádná jeho představa nevyvolala větší bouři odporu.
Appia a Craig došli ke mnoha shodným názorům, ale v četných důležitých ohledech se lišili. Appiův umělec měl být především interpretem díla skladatele-dramatika, kdežto Craigův byl plnohodnotným svéprávným tvůrcem. Appia divadelní prvky hierarchizoval, Craig to odmítal učinit. Appia uvažoval v intencích sukcesivní scény (různého dějiště pro každou lokalitu), Craig hledal jedinou scénu schopnou vyjádřit ducha celého díla nebo odrážet změny kineticky.
Appia i Craig byli často odsuzováni jako nepraktičtí lidé, málo obeznámení s běžným divadelním provozem, jejichž představy jsou v praxi bezcenné. Ve skutečnosti však zastávali ideály a cíle, které praktikové této doby nedokázali vytyčit. Společně donutili svoje současníky přezkoumat podstatu divadla jako uměleckého druhu, jeho funkci ve společnosti i jednotlivé jeho prvky (každý zvlášť i ve vzájemné kombinaci). Ovlivnili tendenci ke zjednodušené dekoraci, trojrozměrné výpravě, plasticitě i režisérskému svícení - spíše k evokaci než k doslovnému znázornění. Zprvu vyvolávali silný odpor, ale po první světové válce se jejich teorie prosadily.

Strindberg a Freud

První desítiletí dvacátého století přineslo také díla jiného typu, která silně ovlivnila moderní drama: nerealistické hry švédského dramatika Augusta Strindberga (1849-1912). Strindberg si už získal pověst realistického autora Otcem (Fadre, 1887) a Slečnou Julií (Fröken Julie, 1888). Obě demonstrují, jak byl zaujat konfliktem mezi mužem a ženou, jejž pokládal za fundamentální a nevyhnutelný. Slečna Julie byla obzvlášť chválena za svůj důraz na dědičnost a prostředí, za nezvyklou scénu (trojúhelníkový záběr kouta kuchyně) a za použití němohry místo přestávek. Mnozí kritici ji považovali za výtečný příklad naturalistických principů.
Jakkoli silné jsou tyto hry, neměly takový vliv jako ty, které Strindberg začal psát po svém zápase se šílenstvím v letech devadesátých. Zčásti na základě vlastních čerstvých zkušeností a zčásti pod vlivem Maeterlincka se Strindberg pustil do "her snů", o kterých prohlásil: "Autor se pokusil napodobit nesouvislou, ale podle všeho logickou formu snu. Všechno se může stát, všechno je možné a pravděpodobné. Čas ani prostor neexistují; na nevýznamném pozadí skutečnosti spřádá fantazie svoje nitě a tká nové vzory: směsici vzpomínek, zážitků, volně smyšleného, nesmyslností a improvizací. Postavy se štěpí, zdvojují, násobí, vypaří se i zhmotní, rozplynou i projasní. Ale nade všemi vládne vědomí, které náleží snícímu; pro něj neexistují žádná tajemství, žádné rozpory, žádné pochybnosti, žádný zákon." Ve hrách, jako je Do Damašku (Till Damaskus, trilogie z let 1898-1901) a Hra snů (Ett drömspel, 1902), si Strindberg zhnětl skutečnost podle vlastní subjektivní vize. Čas a místo se mění často a bez ohledu na logickou následnost, skutečné se pojí s imaginárním a to, co se zdá všední, nabývá na významovosti. V těchto pozdních dílech pojednává Strindberg s velkým soucitem o odcizených lidských bytostech, ztracených a vykořeněných, hledajících smysl v nesrozumitelném vesmíru a snažících se smířit disparátní prvky: chtíč a lásku, tělo a ducha, špínu a krásu.
V letech 1907-1910 Strindberg spolupracoval s hercem a producentem Augustem Falckem (1882-1938) v Intimním divadle ve Stockholmu. Toto divadlo o kapacitě pouhých 161 diváků bylo koncipováno jako domovská scéna Strindbergových her. Strindberg pro ně napsal pět "komorních her", z nichž nejznámější je Sonáta příšer (Spöksonaten, 1907), dílo opakující četné ideje ze Hry snů.
Když Strindberg roku 1912 zemřel, byl už jedním z nejslavnějších světových spisovatelů. Třebaže jeho hry nebyly na divadle nikdy široce populární, vždycky byly zdrojem polemik a inspirace. Jeho představa člověka jako trýzněné a odcizené bytosti přitahovala četné pozdější spisovatele a jeho dramatické prostředky byly návodem pro jiné jak zveřejnit psychologické stavy a duchovní intuici. Jako první dramatik, jenž bohatě využíval nevědomí, měl velký vliv na následující autory.
Strindbergovu přijetí patrně napomohl široký zájem o psychoanalytické teorie Sigmunda Freuda (1856-1939), který se v takových knihách jako Výklad snů (Die Traumdeutung, 1900) a Tři příspěvky k teorii sexu (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie,
1905) pokusil o analýzu duševního života a o popis jeho fungování a navrhl prostředky, jak se vypořádat s abnormálním chováním.
Freudovo vysvětlení lidského chování, s jeho revolučním důrazem na nevědomí, na sny jako na klíč k pochopení potlačených tužeb a lidskou náchylnost zasouvat jednu zkušenost do druhé, to vše značně podpořilo autoritu strindbergovské dramatiky. Na rozdíl od Comta, Zoly a jiných, kteří kladli hlavní důraz na vnější prostředí jako na determinující faktor lidského chování, zdůrazňoval Freud vnitřní, nevědomou, psychologickou kauzalitu.
Jeho zájem o agresi a sexualitu jako o základní lidské instinkty také výrazně přispěl k odbourání jejich tabuizace jako dramatických námětů. Kromě toho představa, že kulturně nepřijatelné instinkty, pocity a chování sublimují a jsou pohřbeny v nevědomí, otevřela nekonečné možnosti nesouladu povrchového zdání a potlačené reality. Pravda se stala krajně složitou, snad nepoznatelnou, poněvadž je obtížné proniknout nejen pod masky jiných, ale i pod svou vlastní. Nevyslovené a nepřiznané (podtext) se stalo stejně důležitým jako deklarované a vědomé (text). Freudova představa reality, v níž se mísí racionální s iracionálním, vědomé a nevědomé, reálné a fantastické, se stala prostředkem, který překlenul četné dosavadní rozdíly mezi realistickým a nerealistickým dramatem.

Nerealistické divadlo a drama v Německu

Někteří němečtí dramatici, zvláště Hauptmann a Sudermann, psali střídavě realistické a nerealistické hry. Jiní, jako Hofmannsthal a Wedekind, patří zřetelněji k nerealistickému proudu. Hugo von Hofmannsthal

(1874-1929) je obvykle pokládán za exponenta novoromantismu, hnutí, které je v Německu zhruba souběžné s francouzským symbolismem. Jeho rané hry jsou většinou krátké, jako Blázen a smrt (Der Tor und der Tod, 1893) a Dobrodruh a zpěvačka (Der Abenteurer und die Sängerin, 1899), a psané veršem, což některé kritiky vedlo k tomu, že ho chválili jako nejlepšího básníka po Goethovi. Kolem roku 1900 prodělal krizi, během níž došel k názoru, že slova nemají smysl. Třebaže tento názor překonal, přepracovával od této doby cizí látky, jako zejména v Elektře (1903), v moralitě Kdokoli (Jedermann, 1912), ve Velkém salcburském divadle světa (Das Salzburger Groáe Welttheater,
1922), nebo psal operní libreta, jako byl Růžový kavalír (Rosenkavalier, 1911) a Ariadna na Naxu (Ariadne auf Naxos, 1912) pro Richarda Strausse. Některé jeho hry jsou dosud stálicemi salcburského festivalu.
Frank Wedekind (1864-1918) má blíže ke Strindbergovi než k francouzským symbolistům. Wedekind pracoval jako žurnalista, publicista a herec a poté procestoval Německo s repertoárem svých her, které za jeho života nikdy nedošly širokého uznání. Jeho první významná hra Procitnutí jara (Frühlings Erwachen, 1891) je studií adolescentního zápasu se sexuálním vědomím. Jedna postava zemře v důsledku zfušovaného potratu, druhá spáchá sebevraždu a další zachrání od téhož osudu jen záhadný Muž s maskou. Hra zajímavě mísí naturalismus a symbolismus, brutální otevřenost a lyrický výraz. Wedekindův zájem o sexuální témata pokračoval v Duchu země (Erdgeist, 1895) a Pandořině skříňce (Die Büchse der Pandora, 1895). Obě mají touž protagonistku Lulu, věčnou pokušitelku. V první z nich se obdivovatelé snaží vnutit Lulu svou vlastní představu a umírají, když se jim to nezdaří. Ve druhé hře propadne Lulu prostituci a nakonec ji zavraždí Jack Rozparovač. V těchto hrách Wedekind poukazuje na vztah mezi komercializovaným uměním (nahlíženým jako druh prostituce, vycházející vstříc poptávce veřejnosti po zahalené sexualitě) a komercializovaným sexem (prostitucí). Také v řadě pozdějších Wedekindových her se projevuje jeho zaujetí sexuálními tématy, ale v takových pozdních dílech, jako je Samson (1914) nebo Heraklés (1917), hraničí jejich zpracování se šílenstvím. Kvalita Wedekindových děl je tak nevyrovnaná, že je obtížné spravedlivě je ocenit. Počátkem dvacátého století však patřil k nejuznávanějším autorům a měl značný vliv na expresionisty, které vábila jak jeho vzpoura proti konvenčním hodnotám, tak experimenty se stylovými prvky.
Od počátku století sílil také zájem německých režisérů o nerealistickou výpravu. Nejvýznamnější reformy zavedlo mnichovské Künstlertheater, založené roku 1907, v jehož čele stál kritik a teoretik Georg Fuchs (1868-1949) a kde byl výtvarníkem Fritz Erler (1868-1940). Ve svých dvou knihách, Divadlo budoucnosti (Die Schaubühne der Zukunft, 1905) a Divadelní revoluce (Die Revolution des Theaters, 1909), vyjádřil Fuchs potřebu takového divadla, které odpovídá požadavkům moderního člověka, a obrazový iluzionismus označil za zastaralý. Pod heslem "zdivadelnění divadla" se snažil sjednotit všecky druhy umění v nový druh výrazu.
Pro Fuchsův projekt navrhl Max Littman (1862-1931) divadlo, které se svým hledištěm a ponořeným orchestřištěm podobalo bayreutskému. Jeviště se však od bayreutského nápadně lišilo.
Hrací prostor bylo možno rozšířit do hlediště zakrytím orchestřiště, zatímco regulovatelný vnitřní portál s dveřmi na úrovni podlahy a balkonem nad nimi umožňoval měnit velikost portálového zrcadla. Podlaha jeviště byla rozdělena do sekcí, z nichž každá měla svou hydrauliku, takže jeviště mohlo být členěno do několika úrovní. V pozadí jeviště byly čtyři horizonty různých barev, které bylo možno měnit pomocí elektrického pohonu.
Nejspornějším aspektem inscenací bylo herectví, omezující se zpravidla na prostor před vnitřním jevištěm, které bylo naopak vyhrazeno pro dekoraci či pro davové scény. Záměrem bylo jednak držet herce v blízkosti publika, a tak vytvářet pocit pospolitosti, jednak zdůraznit plasticitu hereckého projevu tím, že se rozvíjí před zjednodušeným pozadím. Erler někdy používal jako základního scénického prvku vnitřního proměnlivého portálu; občas ho kombinoval s jinými prvky, ale často mu jen rámoval zadní prostor. Efektů dosahoval především jednoduchými formami, malovanými závěsy a hrou barevného světla.
Podobně jako Appia a Craig i Fuchs věřil, že rytmus sjednocuje všechny prvky inscenace. Na rozdíl od nich však stavěl herce spíše před výpravu než do ní, a tak tlumil trojrozměrnost, kterou oni dva tak horlivě vyhledávali. Ale tím, jak se práce mnichovského Künstlertheater dostávala do širšího povědomí, Fuchsovy teorie potvrzovaly myšlenky Appiovy a Craigovy a pomáhaly prosadit tendenci ke stylizaci všech divadelních prvků.
Nakonec se prakticky všechny nápady a novinky zavedené v letech
1875-1900 - ať realistické, nebo nerealistické - setkaly v díle Maxe Reinhardta (1873-1943). Reinhardt pracoval v divadle od svých devatenácti let jako herec, kterého roku 1894 přivedl do Deutsches Theater Otto Brahm. Vystupoval s Brahmovým souborem, současně však inscenačně experimentoval v kabaretu, pro jehož intimní atmosféru měl velký cit. Své první režisérské zkušenosti získal v letech 1902-1905 v Kleines Theater, v němž uvedl téměř padesát her z nejrůznějších zemí a nejrůznějšího stylu. Významná kapitola

jeho díla se otevřela roku 1905, kdy se stal Brahmovým nástupcem v roli ředitele Deutsches Theater. Tam roku 1906
otevřel v návaznosti na velký dům malé divadlo, Kammerspiele.
Pružnost programu i inscenačního stylu, které toto uspořádání dovolovalo, ovlivnila téměř všecka státní divadla v Německu a nakonec i v Americe a jinde.
Největším Reinhardtovým přínosem je jeho zjištění, že neexistuje žádný přístup, který by se hodil pro inscenace všech her. Až do dvacátého století inscenovali režiséři všecky hry ve velmi podobném stylu. Každý režisér si osvojil - přesto, jak široce bylo v druhé polovině devatenáctého století rozšířeno experimentování - jeden výrazný přístup, který pak aplikoval na všechny hry. Pro Reinhardta se každá nová inscenace stala novým problémem k řešení, a to ne pomocí osvědčených receptů, ale podle vodítek obsažených v díle samém. Na rozdíl od svých předchůdců mohl Reinhardt přijmout antirealismus, aniž popřel realismus. Povýšil eklekticismus na umělecké krédo. Jeho přístup k režii se stal v celém dvacátém století nejběžnějším. Reinhardtova koncepce divadelního stylu zahrnovala fyzické uspořádání jeviště a prostorový vztah mezi hledištěm a herci.
V jeho pojetí vyžadovaly některé hry intimní prostředí, jiné zas velké prostory; některé rampu, jiné otevřené pódium. Například Oidipa Vladaře inscenoval v cirku, poněvadž ze všech moderních staveb se zdá cirkusová konfigurace antickému řeckému divadlu nejpodobnější. V takových experimentech s inscenací a divadelní architekturou pokračoval Reinhardt po první světové válce.
Reinhardt byl přesvědčen, že režisér je pánem nad všemi složkami inscenace. Pro inscenaci si zpracovával režijní knihu, v níž zachycoval každý detail pohybu, scény, rekvizit, zvuku, světla a kostýmu. Někteří kritici mu vytýkají, že jeho herci byly pouhé loutky, jimiž manipuloval, zatímco jiní tvrdí, že byl tak citlivý, že věděl přesně, jak kterému herci pomoci. V každém případě Reinhardt s herci úzce spolupracoval, aby dosáhli výkonů, které se proslavily stylovou dokonalostí. Z jeho herců byli nejznámější Alexander Moissi (1880-1935), proslulý zvláště shakespearovskými a antickými postavami; Max Pallenberg (1859-1934), všestranný komediální herec; Albert Bassermann (1967-1952), známý svými výkony v Ibsenových hrách a později jako herec v amerických filmech; Werner Krauss (1884-1959) a Emil Jannings (1887-1950).
Reinhardt také těsně spolupracoval se svými jevištními výtvarníky, zvláště s Ernstem Sternem (1876-1954), Alfredem Rollerem (1864-1935), Oscarem Strandem (1879-1935) a Emilem Orlikem (1879-1932). Středem jeho inscenací byl často nějaký motiv, ústřední představa či jevištní konvence minulé doby; jako celek vykazovaly nejrůznější styly. Reinhardt bývá obviňován, že zvulgarizoval ideje jiných, svou eklektičností však spíše zpřístupnil nové tendence a techniky širokému publiku.

Nerealistické divadlo v Anglii

V Anglii se jen málo autorů výrazně odchýlilo od realistického stylu. Oscar Wilde (1856-1900), příslušník "l'art pour l'artistického" či "estétského" hnutí, souběžného s francouzským symbolismem, odmítal představu, že by umění mělo být utilitární nebo že lidové publikum je vhodným posuzovatelem hodnot. Navrhoval, abychom raději proměnili život v umělecké dílo, než aby umění napodobovalo život. Z Wildových her se však pouze Salome (1893) podobá francouzskému symbolistickému dramatu. Jeho nesmírně úspěšnou komedii Jak je důležité míti Filipa (The Importance of Being Earnest, 1895) charakterizují parodie běžných komediálních postupů a epigramatické pointy konvenčních sentimentů jeho doby. Další jeho hry, jako Vějíř lady Windermerové (Lady Windermere's Fan, 1892), Bezvýznamná žena (A Woman of No Importance, 1893) a Ideální manžel (An Ideal Husband,
1895) jsou blízké společenským hrám A. W. Pinera.
J. M. Barrie (1860-1937) začínal jako žurnalista a romanopisec, dramatu se začal věnovat roku 1892 a psal pro divadlo pravidelně až do roku 1936. Celé jeho dílo prozařuje optimistický, rozmarný pohled na život, v němž humor je prostoupen sentimentem. Jeho nejpopulárnější hra Peter Pan (1904) je sentimentální fantazie, romantizující dětství a dětský pohled na svět. Mezi další populární Barrieho díla patří Záleží na okolnostech (The Admirable Crichton, 1902), Co každá žena ví (What Every Woman Knows, 1908) a Drahý Brutus (Dear Brutus, 1917).
Od realistického stylu se sice odchýlilo jen málo anglických her, některé nové scénické postupy se zato rozloučily s iluzionismem.
Mnoho z nich podnítil zájem o inscenace Shakespearových děl.

Jeden z prvních kroků ke zjednodušenému inscenačnímu způsobu udělal Frank Benson (1858-1939), který hrál nějaký čas u Irvinga, roku 1883 pak založil vlastní společnost a kočoval se shakespearovským repertoárem po venkově až do roku 1933. Benson inscenoval v letech 1886-1913 téměř všecky hry, uvedené na každoročním festivalu ve Stratfordu nad Avonou (založeném roku 1879), a po roce 1900 uvedl každoročně pár představení i v Londýně. Začal inscenacemi v Irvingově slohu, ale počátkem století zredukoval scénické prostředí na několik základních dekoračních kusů a hlavní důraz položil na herce. Bensonovo řešení bylo sice v nejlepším případě kompromisní, ale navykl diváky na zjednodušenou scénu a vychoval celou generaci shakespearovských herců.
Důraznější reformu sledoval William Poel (1852-1934). Jako herec debutoval roku 1876 a působil u Bensona a jiných, než se sám pustil do experimentů s inscenacemi Shakespearových her, jimiž se zapsal do dějin. Byl vůdčím duchem Alžbětinské jevištní společnosti, která v letech 1894-1905 podporovala jeho práci. Poel neužíval ve svých inscenacích alžbětinských dramat vždycky stejných řešení, dnes však je připomínán téměř výhradně pro svoje pokusy o rekonstrukci alžbětinského veřejného divadla.
Zpopularizoval také několik konvencí: oblékal herce do alžbětinského oděvu, aby reflektoval spíše shakespearovskou epochu než dobu historického děje; kostýmovaná pážata mu zatahovala oponu vnitřního jeviště a rozestavovala nábytek a rekvizity; nechával publikum sedět na jevišti, aby zdůraznil vztah herce a publika v alžbětinské době. Především však Poelovi záleželo na kontinuitě děje, integritě textu a živém tempu. Jeho inscenace sice nebudily žádné zvláštní nadšení, ale prokazovaly přednosti nepřerušené hry a pozornosti soustředěné na text a na herce. Poelův přístup představuje zvláštní formu antikvářství, která historickou přesnost ve starším smyslu hleděla nahradit rekonstrukcí někdejších divadelních poměrů.
Podobné přístupy, jaké představuje Poelovo dílo, se zkoušely v různých jiných zemích. V Královském dvorském divadle v Mnichově se Karl von Perfall a Jocza Savits roku 1889 pokusili přiblížit alžbětinskému rozvrhu na kukátkovém jevišti tím, že používali hlubokého proscénia, za nímž byl hrací prostor uzavřen architektonickou fasádou s několika dveřmi. Vzadu uprostřed bylo vnitřní jeviště opatřené oponou, kde mohl být podle potřeby instalován a pak odhalen nábytek a realistické kusy dekorace.
Tento či podobný pokus, který v letech 1909-1910 podnikl Julius Klein a Eugene Kilian, se jen málo lišily od Immermannova řešení z roku 1840. V trochu podobném duchu inscenoval Antoine řadu francouzských her ze sedmnáctého století v letech 1907-1910 v Odéonu, kde se snažil reprodukovat divadelní podmínky a konvence, které panovaly v původních inscenacích.
Granville Barker shrnul ve svých inscenacích v londýnském divadle Savoy v letech 1912-1914 četné starší experimenty v inscenování Shakespeara. Barker, který pracoval u Poela, než odešel do Royal Court Theatre, sloučil Poelovu kontinuální inscenaci s vizuální jednoduchostí zastávanou Craigem a dalšími. Přestavěl Savoy Theatre tak, že přidal proscénium a dveře před portálem. Za portálem bylo jeviště rozděleno na hlavní hrací prostor a na modifikované vnitřní jeviště, o pár stupňů zvýšené a opatřené závěsy. Toto rozdělení jeviště na tři části dovolovalo plynulý pohyb děje a vyloučilo drastické škrty a přehazování v textu, obvyklé v iluzivních inscenacích. Barker povolával výtvarníky, jako byl Norman Wilkinson (1882-1934) a Albert Rutherston (1884-1953), aby mu navrhovali scénu a kostýmy. Scénu vytvářely především malované řasené závěsy a kostýmy nenesly známky žádného konkrétního historického období. Střízlivé tóny, obvyklé v shakespearovských inscenacích, tu nahradily barvy jako tmavě karmazínová, nachová a citronová. Les ve Snu noci svatojánské (uvedeném roku 1914) neměl žádné trojrozměrné stromy, ale naznačovalo jej listoví namalované na zavěšených nařasených závěsech. Podobně Titaniino loubí bylo z gázy, spuštěné z květinového věnce. Elfové byli pozlaceni a měli se pohybovat jako loutky, aby se lišili od smrtelníků. Mnohé konzervativní kritiky Barkerovy inscenace hluboce pobouřily, jeho řešení však ukazovala do budoucna.

Irské obrození

Kolem roku 1900 začalo Irsko prosazovat svou uměleckou nezávislost na Anglii. V šestnáctém století si Anglie Irsko podrobila, nikdy však nedokázala potlačit jeho katolicismus a vynutit si plnou loajalitu jeho obyvatel. Stejně jako jinde v Evropě i v Irsku v devatenáctém století značně zesílily nacionální pocity a zvýšený zájem Irů o jejich gaelské a keltské dědictví si logicky našel cestu i do divadla.
Dublin byl sice jedním z hlavních britských divadelních center, ale dějištěm významného pokusu vytvořit domácí irské drama se stal až roku 1899, kdy vznikla Irish Literary Society. V letech

1899-1902 inscenovala tato skupina sedm aktovek, a tak prokázala možnost vytvořit irské divadlo. V čele této společnosti stáli William Butler Yeats (1865-1939), lady Augusta Gregoryová (1863-1935), George Moore (1853-1933) a Edward Martyn (1859-1923).
Hry s irským nádechem začala současně uvádět jiná organizace, Ormond Dramatic Society, v čele s W. G. Fayem (1872-1947) a Frankem Fayem (1870-1931). Obě společnosti se záhy spojily a vytvořily Irish National Theatre Society. Při svém londýnském vystoupení roku 1903 si tato skupina získala podporu Miss A. E. F. Hornimanové, která pro soubor získala budovu a upravila ji do podoby Abbey Theatre, které se otevřelo roku 1904. Až do roku
1910 Miss Hornimanová soubor také subvencovala. Skupina původně hrála pouze třikrát měsíčně, jakmile však získala trvalé sídlo, začala uvádět každý týden jinou hru. Autorské honoráře a herecké gáže mohlo však divadlo vyplácet až roku 1908. Nejvíce se mu dařilo zhruba do roku 1910, kdy řada nejlepších autorů a herců začala divadlo opouštět.
Ze všech autorů Abbey Theatre byli nejvýznamnější tři: Yeats, lady Gregoryová a Synge. Yeats napsal v letech 1892-1938 na třicet dramat. Z jeho starších her je patrně nejznámější Cathleen ni Houlihan (1902), v níž ducha Irska, neuvěřitelně starého, ale věčně krásného, ztělesňuje postava stařeny, která se změní v mladou dívku. Kolem roku 1910 přestal Yeats psát adresně pro Abbey a záhy nato na něho silně zapůsobilo japonské divadlo nó.
Poté používal zvýšenou měrou masek, tance, hudby a zpěvné deklamace. Mezi jeho pozdějšími hrami vyniká U sokolí studánky (At the Hawk's Well, 1917), v níž sbor popisuje děj, zatímco dvě postavy očekávají, až se objeví živá voda nesmrtelnosti. Yeatsovi se protivilo realistické drama a prostřednictvím básnických her založených na keltských mýtech a legendách se snažil vytvořit z diváků komunitu společných pocitů a ideálů.
Od samého počátku existovaly v Abbey dva konfliktní styly: poeticko-mytický (nejlépe představovaný Yeatsem) a všednodenně-realistický (nejlépe představovaný lady Gregoryovou).
Většina dramatických děl lady Gregoryové vznikla v letech
1902-1912, ačkoli přestala psát až v roce 1926. Nejlépe se jí dařily aktovky z vesnického života, jako je například Šíření novinek (Spreading the News, 1904), jež předvádí zkreslování zprávy o události tím, jak se šíří od ucha k uchu. Lady Gregoryová také vlastně poprvé vytvořila irskou pohádkově historickou hru založenou na orální tradici, jako je Kincora (1905), v níž je ústřední postavou legendární irský král. Jen zřídka zabrousila ke zcela vážným námětům, jako ve Vězeňských vratech (The Gaol Gate, 1906). V očích kritiky se s Yeatsem nemůže rovnat, ale u publika měla daleko větší úspěch, snad proto, že psala o známých tématech známým stylem.
Zůstalo na Johnu Millingtonu Syngovi (1871-1909), aby sloučil oba styly, reprezentované Yeatsem a lady Gregoryovou. Synge si vytvořil vlastní výrazný jazyk - zpěvnou a rytmickou básnickou prózu - a v jeho podání mytické působilo jako všední a všední jako mytické. Ze všech dramatiků Abbey Theatre vyvolával nejvíce sporů. Hra Ve stínu doliny (In the Shadow of the Glen, 1903) byla odsuzována jako pomluva irských žen, protože předvádí ženu, která šťastně odchází s tulákem, když ji muž vyhnal z domu. Stejně jako v jiných svých hrách se tu Synge zabývá konfliktem mezi represivním způsobem života a potřebou radosti a svobody. Hrdina západu (The Playboy of the Western World, 1902) vzbudil ještě větší rozhořčení, poněvadž tento příběh mladíka, který se stane hrdinou celé vesnice, když se vychloubá, že zabil svého otce, byl považován za urážku irské národní povahy. Všude, kde se hrál, docházelo k demonstracím. Ne všechny Syngovy hry byly kontroverzní. Mnozí kritici považují Jezdce k moři (Riders to the Sea, 1904) za nejlepší anglicky napsanou aktovku. Maurya v ní na moři ztratí posledního ze svých šesti synů, ale dosáhne tak nového míru, protože osud jí už nemůže ublížit. Dnes platí Synge za nejlepšího irského dramatika své doby, ale jeho hry přispěly v době svého vzniku k rozkolu v souboru a řada herců a autorů se kvůli nim s Abbey rozešla. A tak, i když se ve dvacátých letech na jevišti Abbey s hrami Seana O'Caseyho vrátilo něco z někdejší slávy, jeho hlavní přínos je z let před rokem 1915.

Ruský modernismus

V Rusku se antirealistické impulsy nejprve soustřeďovaly kolem časopisu Svět umění (Mir iskusstva), jejž roku 1898 spoluzaložil Sergej Ďagilev (1872-1929). Kromě snahy udržet ruskou kulturní veřejnost na výši dobových událostí v uměleckých centrech Evropy se časopis snažil podněcovat ruské výtvarníky i skladatele.

Ďagilevův hlavní přínos však byl v baletu. Po Petipově odchodu kníže Sergej Volkonskij, ředitel imperátorských divadel, a Michail Fokin (1880-1942), choreograf Mariinského divadla, zavedli řadu novinek. Fokin neměl rád dlouhá epická díla, která prosazoval Petipa, a vyhledával vymezenější náměty, nabízející větší příležitost pro nové choreografické řešení. Používal hudby takových skladatelů, jako byl Igor Stravinskij, a kladl důraz na složité rytmy a celkovou harmonickou atmosféru.
Ďagilev zatím organizoval umělecké výměny s jinými zeměmi a roku 1909 odejel s baletním souborem na šestitýdenní sezonu do Paříže.
Nadšený ohlas vedl Ďagileva k tomu, že vytvořil svůj soubor Ballets Russes, s nímž pořádal turné po celé Evropě a jehož tanec i jevištní výpravu byly všude oceňovány. Po revoluci se soubor rozhodl zůstat na západě.
Jevištní styl Ballets Russes nezávisel na nových technických vynálezech, poněvadž byl založen na malovaných kulisách a závěsech. Přesto se výrazně odchýlil od iluzionismu, protože linie, barva a dekorativní motivy tu byly značně stylizovány, aby odrážely spíše nálady a témata než konkrétní období a místa. I kostýmy zdůrazňovaly přehnané linie, barvu a hmotnost. Výtvarníci sice vycházeli ze známých forem a motivů, jejich stylizací však vytvářeli dojem exotičnosti a fantastičnosti. Vliv, který měli výtvarníci Ballets Russes - zvláště Leon Bakst, Alexandr Benua, Alexandr Golovin, Mstislav Dobužinskij a Natalija Gončarova - na evropské jevištní výtvarnictví, je neocenitelný. Bakst a Benua se později usadili v Paříži a pracovali tam dál.
V devadesátých letech se v Rusku začal prosazovat symbolistický ideál, který po roce 1900 ovládl literární scénu. Stanislavskij, který v letech 1904-1905 uvedl Maeterlinckovy aktovky, se rozhodl, že soubor musí svůj přístup rozšířit za hranice realismu a roku 1905 zřídil studio, které mělo experimentovat v nerealistických stylech. Dohledem nad jeho prací pověřil Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda (1874-1940), zakládajícího člena Moskevského uměleckého divadla, který z něho roku 1902 odešel, aby si vytvořil vlastní soubor. Pro nové studio se plánovala řada inscenací, ale to, jak Mejerchold podřizoval herce svým režisérským představám, se Stanislavskému natolik nelíbilo, že experiment zrušil.
Moskevské umělecké divadlo však nadále uvádělo nerealistická díla, jako byl Maeterlinckův Modrý pták roku 1908 nebo Hamlet roku 1912, se scénou Gordona Craiga. Inspirovalo také Leonida Nikolajeviče Andrejeva (1871-1919), předního ruského symbolistického dramatika. Andrejev začal psát v realistickém duchu, ale obrátil se k symbolismu roku 1907, kdy napsal svou nejslavnější hru Život člověka (Žizň čeloveka), alegorii, která dramatizuje hlavní stadia lidské existence. Stanislavskij ji inscenoval na pozadí černých závěsů, na nichž byly dveře, okna a stěny vyznačeny bílým provazem. Inscenace byla úspěšná, Stanislavskij ji však stáhl, poněvadž měl pocit, že její herectví je příliš abstraktní. Roku 1911 si Moskevské umělecké divadlo založilo své První studio, řízené Leopoldem Suleržickým (1872-1916). Mělo sloužit především k výuce Stanislavského systému, ale také rozvíjet nerealistické přístupy. Tady se dostalo výchovy celé řadě pozdějších vůdčích osobností, jako byl Richard Boleslavskij, Michail Čechov a Jevgenij Vachtangov. Stanislavskij sice s nerealistickými přístupy experimentoval, ale každý výrazný rozchod s realismem byl pro něho nakonec nepřijatelný, protože všechny měly sklon "odhmotnit" herce.
Nejvýznamnější z prvních ruských experimentů s nerealistickým inscenačním způsobem podnikl soubor Věry Fjodorovny Komissarževské (1864-1910). Komissarževskaja debutovala roku 1891 a získala si obrovské množství příznivců, takže si roku 1904 mohla v Sankt Petěrburgu otevřít vlastní divadlo. Měla smysl pro nové přístupy, proto zaměstnala Mejercholda, když odešel od Stanislavského. Mejerchold ve své inscenaci Ibsenovy Heddy Gablerové v jejím divadle ignoroval Ibsenovy scénické poznámky a realistický detail. Každá postava byla omezena na určitý počet sošných gest a stále se vracela do téže pózy. Hedda sedící uprostřed jeviště na bílém kožešinovém trůně dominovala celému ději. Ve Wedekindově Procitnutí jara instaloval Mejerchold na jeviště vše, co v inscenaci potřeboval, a podle potřeby jednotlivé jeho části nasvětloval. Jeho oblíbeným dílem, které režíroval několikrát, byl Balagančik (1906) Alexandra Bloka (1880-1921), kombinace komedie dell'arte a grotesky, která odstranila rampu a odhalila všechen mechanismus divadla.
Když obecenstvo na všecky tyto a podobné experimenty nereagovalo příznivě - snad proto, že se v nich přiměřeně neuplatnil pozoruhodný talent Komissarževské - byl Mejerchold vyzván k odchodu. Hned poté byl angažován jako režisér v imperátorských divadlech, kde ve svých experimentech pokračoval. Při inscenaci Molierova Dona Juana v Alexandrinském divadle roku 1910 odstranil oponu a rampové osvětlení, protáhl předscénu do publika, po celé představení nechal svítit pracovní světlo, technikáři měnili scénu a rekvizity před zraky publika a pohyby herců dirigoval režisér podle Lullyho hudby. Po obrovském úspěchu této inscenace pokračoval Mejerchold inscenováním několika oper, mezi nimi Wagnerova Tristana a Isoldy.
V letech 1910-1914 zřídil Mejerchold také studia, v nichž experimentoval s cirkusem a s technikou komedie dell'arte. S jedním takovým studiem zacházel jako s performančním prostorem, v němž se herci a diváci

mísili. Herci si vypracovávali vlastní texty a experimentovali s geometricky organizovaným pohybem, s improvizací a rytmem. Mejerchold také začal celé scénické prostředí měnit v pouhý aparát pro herectví - na sestavu různých schodů a pódií. Jako první významný režisér byl též přesvědčen, že jeho profese je hlavní tvůrčí silou divadla a že text je pouhý materiál, jejž lze formovat a předělávat podle režisérova přání. Nikdo jiný v jeho době tak vytrvale nezkoumal možnosti i meze divadla jako prostředku výrazu. Po revoluci ve svých experimentech pokračoval.
Mejercholdův nástupce v divadle Komissarževské, Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov (1879-1953), byl stejně naladěný proti realismu, ale snažil se posílit hercovo místo v divadle zdůrazňováním divadelnosti a grotesky. Jevrejnov je patrně nejznámější svým "monodramatem", jehož základní principy vyložil ve svém Úvodu do monodramatu (Vvedenije v monodramu) z roku 1909.
Soudil, že vrozený divadelní instinkt vede člověka ke "hraní rolí" a ke snaze transformovat realitu v něco lepšího, takže divadlo nemá napodobovat život, ale život se má snažit, aby se vyrovnal nejlepšímu divadlu. Ve svých dramatech se snažil pomoci publiku, aby dosáhlo svých přání tím, že z něj učinil protagonistovo alter ego. Publikum bylo vedeno k tomu, aby se touto identifikací s protagonistou podílelo na divadelním zážitku a skrze něj zakoušelo existenci uspokojivější, než je běžný život. Jevrejnov byl také režisér, a protože pokládal iluzionismus za scestný, snažil se ukázat alternativy. Některé z nich předvedl v sériích věnovaných dílům minulosti: jedna byla věnována divadlu středověkému, jiná dramatu španělského Zlatého věku. Kromě toho experimentoval s komedií dell'arte a provozoval dvě nejvyhlášenější kabaretní divadla své doby.
Fjodor Fjodorovič Komissarževskij (1882-1954) pracoval nejprve se svou sestrou, s Jevrejnovem a dalšími a roku 1910 si založil vlastní studio. Byl to patrně nejvyváženější ruský režisér své doby, který volil eklektická řešení ve snaze zůstat věrný dramatikovu záměru. Ve svém eklekticismu šel však dál než Reinhardt, poněvadž přijal jakýsi "vnitřní eklekticismus": místo aby pro hru zvolil určité historické období či jediný styl, který by pak důsledně uplatňoval, hledal pro každou postavu i děj výmluvnou vizuální metaforu, která by v divákově mysli vzbuzovala náležité asociace. Jeho inscenace tedy často kombinovaly prvky různých historických období a stylů, čímž anticipovaly postmoderní techniku. Od roku 1910 až do roku 1919 (kdy emigroval na západ) byl Komissarževskij spjat s různými divadly a jeden čas dokonce stál v čele čtyř divadel a jedné divadelní školy. Později pokračoval v práci ve Francii, Anglii a v Americe.
Alexandr Jakovlevič Tairov (1885-1950) pracoval pro nejrůznější producenty, než si roku 1914 otevřel v Moskvě vlastní Kamernyj těatr (Komorní divadlo). Tairov zastával názor, že mezi uměním a životem není žádný vztah a že na divadlo je třeba hledět jako na analogii sakrálních tanců v antickém chrámu. Podobně jako Mejerchold považoval text za záminku tvorby, ačkoli měl námitky proti Mejercholdovu potlačování herce, který je podle Tairova základní tvůrčí silou v divadle. Poněvadž ho velmi zajímal rytmický pohyb, byly jeho scénické výpravy v podstatě architektonické, složené především ze skulpturálních prvků, schodů a pódií. K inscenacím přistupoval jako k hudebním kompozicím; řeč v nich byla kompromisem mezi deklamací a písní a pohyb vždycky směřoval k tanci. Efekt měl blíže k rituálu než k běžnému divadelnímu představení. Do revoluce tu uvedl čtrnáct dramat nejrůznějších zemí i dramatických žánrů. Ve většině z nich hrála jeho manželka Alisa Georgijevna Koonenová (1889-1974), jeho ideální interpretka. Po revoluci Tairov ve své práci pokračoval.
Před rokem 1917 experimentovali ruští režiséři s technikami, které měly velmi daleko k těm, jichž užíval Stanislavskij roku
1898. Některé metody byly tak radikálně nerealistické, že neměly obdoby. Rusko, koncem devatenáctého století jedna z nejméně pokročilých zemí Evropy, bylo za úsvitu revoluce dějištěm jedněch z nejodvážnějších divadelních experimentů své doby, třebaže s výjimkou Ballets Russes a Moskevského uměleckého divadla byl jejich zahraniční ohlas malý.

Obnova idealismu ve Francii

Když roku 1899 skončilo Théatre de l'Oeuvre, nechala se Paříž znovu ukolébat svým poněkud samolibým přesvědčením, že je hlavním kulturním městem Evropy. Antoinovy inscenace vytvářely měřítka a nerealistické experimenty byly ojedinělé. Vystoupení Ballets Russes roku 1909 proto přišlo téměř jako zjevení. Nová vlna experimentu dostala další impuls roku 1910, kdy Jacques Rouché (1862-1957) publikoval Moderní divadelní umění (L'Art théatral moderne). Rouché vylíčil Fuchsovu a Reinhardtovu práci v Německu, Mejercholdovu, Stanislavského a Komissarževské v Rusku, Appiovy a Craigovy teorie, a volal po podobných

experimentech ve Francii.
Jeho kniha se nejen hodně četla a diskutovala, ale Rouché sám začal svoje představy uskutečňovat v letech 1910-1913 v Théatre des Arts. Neusiloval o extrémní stylizaci, ale hledal jednoduchost, v níž barva a linie charakterizují prostředí a náladu, aniž na sebe upoutávají pozornost. Spolupracoval s výtvarníkem Maximem Dethomasem (1867-1929) a byl prvním francouzským režisérem, který byl skutečný eklektik. Stal se pak ředitelem Opery, jejíž repertoár v letech 1914-1936 oživil a přivedl do ní novou generaci výtvarníků. Rouchého práce měla významné důsledky. Lugné-Poe obnovil Théatre de l'Oeuvre, v němž uvedl sérii her s výpravou Jeana Variota.
Ještě důležitější však bylo, že Rouché inspiroval Jacquese Copeaua (1879-1949), aby si otevřel vlastní divadlo. Copeau byl divadelní kritik a svoje první praktické zkušenosti udělal v Théatre des Arts, které roku 1911 uvedlo jeho dramatizací Bratrů Karamazových. Copeau byl přesvědčen, že reformy navržené Rouchém příliš zdůrazňují vizuální prvky a že k významnému pokroku může dojít jen prostřednictvím dramatu.
Roku 1913 publikoval Copeau manifest nového divadla, kde něm zaujal pozici téměř protikladnou Mejercholdově, poněvadž dokazoval, že základní úlohou režiséra je věrně přeložit dramatický text do "divadelní poezie". Kromě toho prohlásil, že herec jakožto autorova "živá přítomnost" je jediný podstatný prvek divadelní inscenace a že omlazení dramatu závisí na návratu k holému pódiovému jevišti.
Copeau shromáždil soubor deseti herců, mezi nimiž byli Louis Jouvet a Charles Dullin, později významné postavy poválečného divadla, a odebral se na venkov zdokonalovat své první inscenace.
Zatím si za asistence Francise Joudaina upravil malý sál na Théatre du Vieux Colombier, o kapacitě pouhých 400 diváků.
Divadlo mělo před portálem předscénu, ale žádnou jevištní techniku kromě sady opon a azbestových závěsů, pohybujících se na ocelových lanech, jimiž se dosahovalo rychlé proměny scény.
K těmto závěsům se přidávaly jen nejnezbytnější kusy nábytku a dekorace. Copeau uvedl v letech 1913-1914, než ho válka donutila činnost přerušit, patnáct her, mimo jiné díla Shakespearova, Molierova, Heywoodova i Claudelova. Roku 1917 dostal Copeau nabídku, aby svou společnost obnovil a odebral se s ní do New Yorku, kde v letech 1917-1919 hrál pro americké publikum; poté se vrátil do Paříže a znovu otevřel svoje divadlo. Se založením Théatre du Vieux Colombier přešlo vedoucí postavení ve francouzském divadle z Antoina na Copeaua, jehož vliv byl ve francouzském meziválečném divadle dominantní.

Španělské a italské divadlo v letech 1875-1915

V letech 1875-1915 bylo v italském i španělském divadle více ctižádosti než originality. Hlavní italská tvůrčí energie se nadále uplatňovala v opeře. Realismus v dramatu se nejdříve představil v díle Paola Ferrariho (1822-1889), který psal v duchu Dumase mladšího, a poté ve "veristické" (naturalistické) škole.
Hlavním představitelem neoromantismu byl Gabriele D'Annunzio (1863-1938), který napsal pod Maeterlinckovým vlivem takové hry jako Mrtvé město (La Citta morta, 1898), La Gioconda (1898) a Francesca da Rimini (1902).
Silná tradice italského herectví pokračovala v Eleonoře Duseové (1859-1924). Duseová vystupovala na divadle poprvé, když jí byly čtyři roky, a roku 1879 se stala první herečkou u Rossiho. Po turné v Latinské Americe roku 1885 si vytvořila vlastní společnost, s níž pak účinkovala po celém světě. Nechala divadla roku 1909, ale roku 1921 se k němu vrátila a zemřela v Pittsburghu na turné. Duseová vytvořila neobyčejně širokou škálu rolí, z nichž mnohé byly oblíbené role Bernhardtové, s jejíž jiskřivostí střízlivý styl Duseové ostře kontrastoval. Byla známa svou jemností a používala jednoduchých prostředků k dosažení složitých představ. Opovrhovala líčením a pyšnila se svou schopností fyzicky se přizpůsobit každé roli bez pomoci vnějších prostředků. Pro mnohé soudné kritiky byla Duseová největší moderní herečka.
Ve Španělsku se prvním významným představitelem realistického dramatu stal José Echegaray y Eizaguirre (1848-1927), zvláště v Synovi Dona Juana (El hijo de Don Juan, 1892), jehož vzorem byly Ibsenovy Přízraky, a ve Velkém Galeotovi (El gran Galeoto,
1881), hře o schopnosti pomluv zničit lidské životy. Po válce z roku 1898 nezůstalo Španělsku už nic z někdejší slávy, a nové hnutí, "Generace '98", se pokoušelo literaturu oživit.
Nejslavnější z nových spisovatelů byl Jacinto Benavente (1866-1954), všestranný dramatik, který vytvořil téměř 300 děl nejrůznějších stylů a žánrů. Z jeho realistických her je asi nejlepší Nemilovaná (La malquerida, 1913), příběh mužovy lásky k nevlastní dceři, a z jeho nerealistického díla jsou nejznámější

Probuzené zájmy (Los intereses creados, 1907), filozofické dílo používající konvencí komedie dell'arte. Modernímu hnutí ve Španělsku značně pomohlo Teatro Intim, nezávislé divadlo, které založil Adria Gual (1872-1932) v Barceloně roku 1898. Uváděl se zde nějakých třicet let průřez dramatickou tvorbou od Aischyla po současnost. Svými experimenty v inscenačním stylu uvedl Gual do Španělska mnoho nových směrů.

Divadlo ve Spojených státech v letech 1895-1915

Americké divadlo zůstalo až do roku 1915 prakticky nedotčeno novými směry. Kolem roku 1895 byla nejběžnějším zdrojem divadelní zábavy ve Spojených státech kočovná společnost. V New Yorku, v hlavním divadelním centru, byl cílem hit, který se bude hrát v dlouhé sérii. Pro divadelní podnikatele mimo New York se stala velkým problémem rezervace inscenací, kvůli které obvykle museli zajíždět do New Yorku, pokud si chtěli zajistit atraktivní sezonu. Pokud uvažovali o čtyřicetitýdenní sezoně, museli často jednat se čtyřiceti různými producenty, z nichž každý zase jednal s řadou místních ředitelů. Producenti často svoje závazky nedodrželi, a místní divadla si musela s důsledky zrušení závazku poradit sama. Tyto neduhy měly odstranit nové postupy. Divadla se ve vymezených oblastech sdružovala do okruhů a jako zprostředkovatelé mezi místními divadelními podnikateli a newyorskými producenty začaly působit rezervační agentury.
V nastalém zmatku spatřila malá skupina mužů možnost zmocnit kontroly nad americkým divadlem. Roku 1896 Sam Nixon a Fred Zimmerman z Filadelfie a Charles Frohman, Al Hayman, Max Klaw a Abraham Erlanger z New Yorku vytvořili organizaci, které se později říkalo "Syndikát". Nová organizace začala tím, že nabídla celou sezonu hvězdných atrakcí za podmínky, že místní divadelní nájemci si budou inscenace zamlouvat pouze u nich. Mnozí toto řešení uvítali, protože jim umožňovalo jednat jen s jedinou agenturou a získat vynikající inscenace. Ale ti, kteří se Syndikátem jednat odmítli, byli systematicky eliminování jednoduchými, ale nelítostnými manévry. Syndikát se nesnažil zmocnit všech divadel v zemi přímo, spíš se soustředil na hlavní tahy mezi velkými městy: pokud se totiž inscenace nemohly reprízovat cestou, nebylo turné finančně únosné. Tam, kde Syndikát kontrolu nad klíčovými domy nezískal, podporoval výstavbu konkurenčních domů a umisťoval do nich nejlepší inscenace za sníženou cenu tak dlouho, dokud konkurenční divadla neudělala bankrot. Newyorským producentům, kteří odmítli spolupracovat, se rezervace odmítly, a mnozí herci "dostali Černého Petra", poněvadž Syndikát neposlal na turné inscenaci, ve které účinkovali. Do roku 1900 Syndikát získal prakticky kontrolu nad americkým divadlem. A když už byl v postavení, že mohl ovlivňovat i výběr her, odmítal přijímat díla, která neměla šanci na masový ohlas, a prosazoval inscenace, v nichž účinkovaly hvězdy s velkým množstvím příznivců. Následkem toho zůstalo americké divadlo v letech 1900-1915 konzervativním a převážně komerčním podnikem.
Ze členů Syndikátu byl daleko nejvýznamnější Charles Frohman (1854-1915), protože on jediný se také zabýval divadelní produkcí. Frohman se vypracoval z prodavače programů na obchodního manažera a agenta, samostatným divadelním podnikatelem se stal roku 1889 a roku 1893 otevřel v New Yorku Empire Theatre, v němž mnoho let udržoval kvalitní stálý soubor. Roku 1896
rozšířil svoje zájmy o Londýn, kde měl později pod kontrolou pět divadel. Jako podnikatel se Frohman řídil dvěma zásadami: vkus veřejnosti je neomylný a k získání publika je zapotřebí hvězd.
Navzdory své síle Syndikát opozici nepotlačil. James A. Herne, manželé Fiskeovi, James O'Neill, David Belasco a jiní odolávali, i když se nakonec všichni, s výjimkou Fiskeových, se Syndikátem nějak dohodli. Minnie Maddernová (1865-1932) vystupovala na divadle už jako tříletá a roku 1889, kdy se provdala za Harrisona Greye Fiskea (1861-1942), dramatika a šéfredaktora tehdy nejvlivnějšího divadelního časopisu The New York Dramatic Mirror, byla již velice slavná. Na jeviště se vrátila roku 1893 jako zastánkyně nového realistického dramatu: byla to první Američanka, která svými inscenacemi Domova loutek, Heddy Gablerové, Rosmersholmu, Opor společnosti a Přízraků masivně propagovala Ibsena. Když Syndikát před ní zavřel divadla, pronajala si s manželem Manhattan Theatre, v němž v letech
1901-1907 uvedli řadu vynikajících her a snažili se podřídit hvězdy ansámblovému herectví. Jako herečka spoléhala Minnie Fiskeová na přímé pozorování života a pečlivé studium psychologie. Nerespektovala herecké obory a nabádala herce, aby hráli co možná široký repertoár. Udělala pro moderní divadlo pravděpodobně víc než kterýkoli jiný americký herec.
James O'Neill (1847-1920) se dnes připomíná jen jako otec Eugena O'Neilla, ale od osmdesátých let až do první světové války to byl jeden z nejpopulárnějších amerických herců. Tento velký talent splynul s titulní postavou Hraběte Monte Christa, kterou poprvé sehrál roku 1883, a pak už jen zřídka vystoupil v jiných rolích.

Nejvýznamnějším oponentem Syndikátu však byl David Belasco (asi 1854-1931), producent a dramatik, který sdílel mnohé Frohmanovy ideály. Narodil se v San Francisku, divadlo hrál od dětství a když roku 1882 z Kalifornie odcházel, měl za sebou přes stovku vlastních her a divadelních úprav a zhruba tři sta inscenací.

V New Yorku řídil po MacKayově odchodu Madison Square Theatre a později byl MacKayovým režisérem v Lyceu. Budoval si také pověst dramatika hity, jako bylo Srdce Marylandu (The Heart of Maryland, 1895), Madame Butterfly (1900) a Děvče ze Zlatého západu (The Girl of the Golden West, 1905). V devadesátých letech občas působil jako producent, ale vlastní divadlo získal až roku 1902.

Roku 1907 zahájil provoz ve Stuyvesant Theatre (pojmenováno po něm roku 1910), kde instaloval kdejaký moderní vynález; působil zde až do roku 1928. Belasco nikdy neudržoval stálý soubor a vždy pracoval na principu jediné inscenace.

Jako producent je dnes Belasco vzpomínán ze tří důvodů: pro svou schopnost udělat hvězdu, pro svůj inscenační realismus a svůj odpor vůči Syndikátu. Stejně jako Frohman lpěl Belasco na hvězdách, četné z nich pečlivě školil a dramatické texty přizpůsoboval jejich schopnostem. Mezi jeho hvězdy patřila paní Carterová (1862-1937), Blanche Batesová (1873-1941), Frances Starrová (1886-1973) a David Warfield.

Nejvýrazněji se Belasco zapsal svým inscenačním stylem. Stejně jako Daly a MacKaye rozhodoval Belasco o každém aspektu své inscenace a v jeho tvorbě vyvrcholila v Americe snaha o naturalistický detail. Pro Choť guvernéra (The Governor's Lady, 1912) reprodukoval na jevišti Childsův restaurant, jejž Childsovy podniky denně zásobily jídlem, které se na jevišti konzumovalo. Pro Nejsnazší způsob (The Easiest Way, 1909) Eugena Waltera skoupil celý interiér pokoje v penzionu, včetně tapet, a přenesl jej na jeviště. Jeho davové scény byly pověstné svou vypracovaností i účinkem. Ve spolupráci s Louisem Hartmanem Belasco široce experimentoval se světlem. V Madame Butterfly byla dvanáctiminutová noční scéna, která zahrnovala stmívání, hlubokou noc a rozednívání. Kolem roku 1915 nahradil Belasco rampové osvětlení bodovými světly instalovanými v hledišti a vyvinul nové barevné filtry. Ve svém perfekcionismu však Belasco zůstával pevně na půdě tradice devatenáctého století, poněvadž pouze usiloval o maximální iluzi v rámci boucicaultovského repertoáru.

Se Syndikátem se Belasco poprvé utkal roku 1902, kdy hodlal vyjet na turné s jednou svou inscenací. Další obtíže vedly roku 1906 k soudnímu střetu. Roku 1909 byla už po Belascových produkcích taková poptávka, že Syndikát s jeho podmínkami souhlasil, třebaže Belasco odmítl používat výlučně jejich rezervačních služeb. Ústup Belascovi poprvé otřásl mocí Syndikátu.

Ochotu Syndikátu k ústupkům urychlil nástup Shubertů. Tři bratři, Sam (1876-1905), Lee (1875-1954) a Jacob J. (1880-1963) začínali ve městě Syracuse, ve státu New York, a roku 1900 si pronajali divadlo v New York City. Když Syndikát zavřel před jejich produkcemi svoje divadla, začali si Shubertové budovat konkurenční řetězec. Na rozdíl od Syndikátu, který byl vždycky založen na pouhé kooperaci nezávislých podnikatelů, vytvořili Shubertové korporaci (tenkrát novou organizační formu) a užívali její finanční základny k nákupu či stavbě nových divadel po celé zemi. V té době už vládla značná nespokojenost s panovačnými postupy Syndikátu a mnoho místních divadelních podnikatelů uvítalo Shuberty jako svoje spojence. Boj mezi Shuberty a Syndikátem vyvrcholil roku 1913, kdy kleště Syndikátu povolily.

Syndikát, dále oslabený smrtí Charlese Frohmana roku 1915, přestal prakticky po roce 1916 fungovat. Shubertovi však začali bohužel jednat stejně diktátorsky a monopolisticky jako Syndikát.

Jako producenti byli pověstní svými muzikály s velkou výpravou a malou hodnotou. Zájezdové štace kontrolovali až do roku 1956, kdy je antitrustové rozhodnutí soudu přinutilo prodat mnoho svých divadel. Navzdory majetkovému oslabení však organizace Shubertových zůstává mocnou silou v americkém divadle.

Vážné dramatické tvorbě se za poměrů, které vládly v americkém divadle v letech 1895-1915, nedařilo. Patrně nejúspěšnějším autorem byl Clyde Fitch (1865-1909), který nejprve napsal na zakázku Richarda Mansfielda Fešáka Brummela (Beau Brummel, 1890), a poté asi šedesát dalších her, z nichž nejvýznamnější jsou Barbara Frietchieová (Barbara Frietchie, 1899), Kapitán Jinks od námořní jízdy (Captain Jinks of Horse Marines, 1901), Dívčina se zelenýma očima (The Girl with the Green Eyes, 1902), Pravda (The Truth, 1907) a Město (The City, 1909). V sezoně 1900-1901 se hrálo v New Yorku nebo na turné deset Fitchových her. Fitch byl dobrý pozorovatel a odrážel život své doby. Byl znám svými klidnými, ale intenzivními dramatickými scénami, avšak skutečné hloubky nikdy nedosáhl - snad proto, že psal příliš chvatně. Byl to první americký dramatik, který svá díla pravidelně publikoval, a tak založil tradici, která trvá dodnes.

V prvním desetiletí dvacátého století se zdál být nejslibnějším dramatikem William Vaughan Moody (1869-1910). Moody učil na univerzitě v Chicagu a byl uznávaným básníkem, když kolem roku 1900 začal psát knižní dramata. Jeho první uvedené dílo, Velké rozhraní (The Great Divide, 1906), které inscenoval Henry Miller s Margaret Anglinovou, bylo pokládáno za mezník, protože spojovalo značnou

literární hodnotu se vzrušujícím dějem, dramatizujícím "velké rozhraní" mezi přejemnělým a introspektivním americkým východem a drsným a upřímným západem.
Jediná další Moodyho hra, která se dostala na scénu, Léčitel pomocí víry (The Faith Healer, 1909), nebyla vlídně přijata, snad proto, že titulní postava nebyla zvlášť přesvědčivá. Moodyho předčasná smrt zmařila naděje těch, kteří v jeho díle viděli potenciální možnost vskutku významného amerického dramatu.
Počátkem dvacátého století daly o sobě také vědět americké dramatičky, i když dnes jsou už většinou dávno zapomenuty. Snad nejvýznamnější z nich byla Martha Mortonová (1865-1925), někdy označovaná za první americkou profesionální dramatickou autorku.
Napsala asi pětatřicet her, mezi něž patří Obchodník (The Merchant, 1891), Její pán a vládce (Her Lord and Master, 1903) a Hybné síly (The Movers, 1907). Její význam je také v tom, že roku
1907 založila Společnost dramatických autorů, když ženám-dramatickým autorkám odepřel vstup Klub amerických dramatiků (předchůdce dnešního Dramatists Guild). Josephine Preston Peabodyová (1874-1922) získala jistou mezinárodní pověst svým Pištcem (1910), básnickým dramatem založeným na příběhu krysaře z Hameln. Drama získalo cenu v mezinárodní shakespearovské soutěži, které se zúčastnilo přes 300 spisovatelů, bylo přeloženo do několika jazyků a inscenováno v zahraničí.
Kolem roku 1915 začala popularita divadla klesat, což způsobil zčásti růst cen vstupného, ale také to, že se objevovala silná konkurence, zvláště ze strany diváckých sportů a filmu. Záhy poté, co Thomas A. Edison předvedl roku 1894 svůj "kinetoskop", začaly se promítat krátké filmy v "penny-arkádách". Obsloužen však mohl být vždycky jen jeden zákazník, dokud pružný film George Eastmana a promítací přístroj Thomase Armata neumožnily předvádět film shromážděnému publiku.
Roku 1905 bylo otevřeno první kino a roku 1909 jich bylo už
8.000. Tato první "divadla" měla kapacitu pouhých sto diváků a uváděla jen krátké filmy. Roku 1914 zahájilo Strand Theatre v New Yorku se svými 3.300 sedadly trend k velkým domům. Ale teprve když D. W. Griffith ve Zrození národa (The Birth of a Nation,
1915) překonal Belascův realismus a melodramatickou sugesci, stal se film vážným konkurentem divadla. Svrchovanou schopností vytvořit podívanou i výrazně nižším vstupným začal film odvádět divadlu publikum, které v něm hledalo iluzi a vzrušení. Filmová konkurence nepřinesla však revoluci přes noc. Roku 1915 bylo stále ještě mimo New York 1.500 klasických divadelních budov a počet divadelních inscenací na Broadwayi stoupal až do roku
1927-1928. Vynález zvukového filmu roku 1927 a deprese roku 1929
však divadlu zasadily těžké rány, takže roku 1930 bylo už mimo New York jen 500 divadel. Jejich počet pak nadále klesal.
Třebaže tyto nové tendence nebyly roku 1915 ještě nasnadě, mnohým lidem bylo už jasné, že staré produkční metody jsou zastaralé a že komercializace postupně zredukovala repertoár na díla vypočítaná na ohlas u masového diváka. Přehodnocení těchto postupů, nové metody a proměna ideálu se už začínaly rýsovat.

Hlavní technické novinky v letech 1875-1915

V letech 1875-1915 byla zavedena řada technických novinek, většinou v Německu. Mnohé z nich vycházely z potřeby přesouvat těžké trojrozměrné dekorační objekty, které nahradily kulisy a prospekty, uváděné do pohybu systémem podvozků a rámů. Jedním z nejdůležitějších nových prostředků bylo otočné jeviště. První instaloval v roce 1896 v Residenz Theater v Mnichově Karl Lautenschläger (1843-1906). Pro svou schopnost pojmout několik různých dekorací a vyměnit je pouhým pootočením se po roce 1900
značně rozšířilo. Jiné řešení, posuvné pódiové jeviště, zavedl Fritz Brandt (1846-1927) v Královské opeře v Berlíně kolem roku
1900. Dekorace mohla být postavena na velké pódium mimo jeviště a pak se přesunula na jeviště pomocí koleček pohybujících se v kolejích. Rovněž se obecně zavádělo hydraulické jeviště. První plně rozvinutý hydraulický systém byl instalován v budapešťské opeře roku 1884. Celé jeviště bylo rozděleno do sekcí, z nichž každou bylo možno snížit, zvýšit nebo naklonit a vytvořit tak rozmanité hrací plochy, anebo s jejich použitím ponořit nebo nechat vynořit scénické prvky. Hydraulického jeviště pak používaly mnichovský Künstlertheater, vídeňský Burgtheater aj.
Ještě složitější zařízení instaloval v drážďanském státním divadle roku 1914 Adolf Linnebach (1876-1963),

který zkombinoval posuvná pódia s propadlovými stoly. Tyto složité mechanické prostředky byly doplněny tahy, ruční manipulací a malými vozy na kolečkách. Nová jevištní mašinérie se nikde nerozmohla tak jako v Německu, a to patrně ze dvou důvodů: jeden byl v nákladech, které v Německu na sebe vzala vládní subvence, a druhý v tom, že realismus ustupoval dřív, než se divadla jinde rozhodla tyto mechanismy zavádět - sílící důraz na zjednodušenou scénu snižoval potřebnost složité mašinérie.
Mnoho německých divadel tohoto období si také vybudovala kupolový horizont (der Kuppelhorizont), který se klenul kolem jeviště a nad ním a vytvářel zdání nekonečného prostoru, takže nebylo zapotřebí vykrývat boky a nadhlavní prostor jeviště. Stejné funkci sloužil v jiných divadlech kruhový látkový horizont, zavěšený na trubce vedené v půlkruhu kolem jeviště.
Hojně se experimentovalo také s jevištním osvětlením. Zkoušely se světelné lávky a jiné instalační možnosti. Po roce 1907 umožnilo zlepšení žárovkového vlákna zvýšit počet wattů a vytvořit první bodové osvětlení (odlišné od křídového světla i od obloukové lampy). Kolem roku 1913 byly v Evropě dostupné tisíciwattové lampy a barevné filtry, takže bodové osvětlení začínalo být běžné. Rampové osvětlení se proto postupně nahrazovalo reflektory instalovanými v hledišti. Jeden z nejambicioznějších dobových světelných systémů navrhl Mariano Fortuny (1871-1949). Nechal silné světlo pronikat hedbávnými panely, které je odrážely na kupolový horizont a odtud na jeviště, aby se tak vytvořilo realistické rozptýlené světlo. S důmyslným zařízením na výměnu panelů a ovládání světla vytvářel tento systém dosud nejsubtilnější známé varianty, avšak pro svou složitost a nákladnost se hromadně neujal. Zůstává však dokladem rostoucího zájmu o světlo jako důležitou součást výpravy.
Hlediště prodělalo rovněž značné změny, zvláště pod vlivem Wagnerova divadla v Bayreuthu. Lóže postupně mizely, počet balkonů a galerií se snižoval (někde odpadly vůbec), střední uličky se rušily, a celkově se zlepšoval výhled na jeviště. S rostoucím zájmem zrušit přehrady mezi hercem a divákem přicházelo opět ke cti proscénium a v některých případech se rušila rampa.
Tak bylo poprvé zpochybněno italianizující divadlo, které převládalo od sedmnáctého století.
Kolem roku 1915 začala běžná podoba inscenace, která ještě roku
1875 platila téměř univerzálně, působit zastarale. V populárním divadle sice nadále vládl popisný realismus, byl však otřesen nesčetnými experimenty. Všecky tyto experimenty měly jedno společné téma: potřebu sjednocené inscenace, silného režiséra, umělecké integrity, aby divadlo mohlo opět sehrát tu roli, kterou mělo v antickém Řecku - jako nástroj, jímž lze proniknout k podstatě a jako místo vespolného obcování. Válka sice vývoj přerušila, ale také vedla k revizi hodnot, z níž vzešla nová přesvědčení a obnovená dynamika let poválečných.

Pohled do divadelních dějin

O "moderním divadle" se často říká, že začalo s Ibsenem, Zolou, Wagnerem a Meiningenskými, ale "modernismus" se obvykle spojuje se symbolisty. Ve druhé polovině devatenáctého století jak realisté, tak nerealisté zpochybnili názory, které převládaly v západním myšlení i umění od renesance a které shrnoval "humanistický ideál" (jenž postuloval soustavu univerzálních neměnných hodnot jako sám základ civilizace). Od renesance vládlo v umělecké teorii i praxi přesvědčení, že pravda má být zobrazena názorně - že má existovat přímý vztah mezi normativně vnímanou realitou a jejím uměleckým znázorněním. Realisticko-naturalistický pokus redukovat pravdu na to, co je vědecky poznatelné, jen odhalil, kolik lidských hodnot je založeno na vědecky nepoznatelném. Modernisté se vzdali jak vědeckého, tak humanistického ideálu a svými subjektivními vizemi a estetickými styly (často abstraktními a obvykle razantně se rozcházejícími s jevovou realitou) nahradili tradiční přístup, jenž publiku dovoloval srovnávat předmět s jeho uměleckým podáním. Zavržení tohoto dávno přijímaného vztahu mezi percepcí a reprezentací, začínající u symbolistů, se často pokládá za skutečný počátek modernismu. Premodernistické a modernistické přístupy pomáhá rozlišit řada binárních vztahů: pravidla / svoboda; přirozené / umělé; tradice / novátorství; konvence / inovace. Modernistické přístupy si postupně získávaly příznivce, až nakonec ovládly valnou část umění dvacátého století. Nakonec byly zpochybněny, ne-li nahrazeny, "postmodernismem".
Studium kritických reakcí na dramata a na inscenační styly může být velmi poučné. Z takových reakcí například vyplývá, že ve druhé polovině devatenáctého století byl přístup Meiningenských ochotně přijat proto, že v podstatě prohluboval tendenci, kterou publikum už znalo a schválilo. Když soubor roku 1881 vystupoval v Londýně, nebyli recenzenti nadšeni všemi aspekty inscenace, poněvadž měli za to, že v

některých ohledech si Angličané počínají stejně, ne-li dokonce lépe; nejvíce však obdivovali davové scény. Tady jsou úryvky z recenze Julia Caesara:

Lze ... prohlásit, že žádná Shakespearova výpravná hra, jakože "Julia Caesara" lze za ni označit, nebyla inscenována tak efektně ... základní klad je ve způsobu, jakým ti, kdož jsou jen o málo víc či nic víc než statisté, nosí kostým dávných dob a inteligentně se podílejí na jednání a pohybech, které ve svém skutečném životě nemohli zažít ... Po otevřeně projevované touze získat vrch nad svými kolegy, která je hanbou anglického herectví, není tu ani památky ...
U "Julia Caesara" bylo nejpozoruhodnějším rysem uspořádání živých obrazů a zacházení se statisty, kdy - jako za Antoniovy řeči nad mrtvým Caesarem - je třeba vyjádřit silné a rostoucí emoce.
Z hlediska malebnosti byly tyto věci dokonalé.

The Athenaeum, 1. června 1881, 796.

Studium kritických reakcí nám může pomoci pochopit poprask, jaký rozpoutaly texty či inscenace, které nám dnes nepřipadají nijak sporné. Zde jsou některé reakce Clementa Scotta, jednoho z předních londýnských kritiků, na Přízraky, když byly poprvé uvedeny v Londýně:

Přejí-li si lidé, aby se na jevišti diskutovala ošklivá témata ... je-li záhodno vyhnat z divadla útlocitné dámy a udělat z hlediště jakousi nemocniční ošetřovnu či pitevnu, prosím... Ale když už tak spěcháme s dramatizací Zákona o nakažlivých chorobách, tak aspoň hleďme napsat dobrou hru. Který člověk, jenž je při rozumu, dokáže tvrdit, že Přízraky jsou dobrá hra?...
Jesliže - na základě příkladů, které jsme viděli - je Ibsen dramatik, pak je dramatické umění vskutku mrtvo.
...

The Illustrated London News, 21. března 1891.

Podobně když se Granville Barker pokusil obejít bez iluzivní scény, setkal se se značným posměchem. Zde jsou části recenze Snu noci svatojánské, napsané roku 1915:

Budiž řečeno, že reprezentovala poslední výkřik jevištní výpravy.
... Proměny scény se naznačovaly pomocí závěsů, které ke ztrátě veškeré iluze ještě povlávaly ... Od žádné lidské bytosti.. nelze čekat nic než podiv a rozmrzelost nad růžovými hedvábnými závěsy, které měly znázorňovat střechy domů, či nad zelenými závěsy, které měly být stromy v lese ... Doufám, že tohle není ukázka toho, co se stane, až jevištní výprava přestane být scénou a stane se pouhou dekorací.

Recenze G. C. D. Odella, přetištěná v jeho knize Shakespeare from Betterton to Irving, 2, New York 1920, 467-468.

Pravděpodobně nejextrémnější odchylku od realistického způsobu a jasný příklad modernismu bylo možno vidět v pařížském Théatre de l'Oeuvre, v němž ještě více než absence iluzivní scény zaráželo vysoce stylizované herectví:

Nejjednodušší a nejrozumnější věci berou na sebe jinou podobu, když projdou ústy a gesty herců l'Oeuvre v režii Lugné-Poea.
Všichni se tváří jako neúnavní vizionáři. Civí před sebe jako obluzení, a upírají zrak do dálky, do daleké dálky, a do prázdna, do úplného prázdna. Hlas mají dutý a dikci trhanou. Jako by se pokoušeli dělat, že jsou blázni.

Moniteur Universel, 5. března 1894.

Jedním z nejvytrvalejších rysů období 1875-1915 byly pokusy redefinovat pojem "divadelní umění". Protagonisty tohoto úsilí byli Appia a Craig. Tady je několik výpisků z jedné Appiovy eseje. Když poukázal na slabiny divadla devatenáctého století (z nichž viní nesoulad statické dvourozměrné malované dekorace, ploché jevištní podlahy a trojrozměrného pohyblivého herce), ptá se:

" ... podívejme se nyní, jak se problém rozvine, začneme-li od herce, od lidského plastického a pohyblivého těla, nahlíženého z jediného hlediska jeho působení na scéně, tak jako jsme se dívali na dekoraci. Předmět se našemu zraku jeví trojrozměrný jen proto, že je osvětlen ... /kromě toho/ lidský pohyb potřebuje překážky, má-li být plně výrazný. /.../ Pohyb herce lze tedy umělecky plně uplatnit jen v integrálním vztahu k objektům a k jevištní podlaze.
Dvě základní podmínky uměleckého využití lidského těla na scéně tedy jsou: světlo, které odhaluje jeho plastičnost, a jeho harmonizace se scénou, tak aby vynikly jeho postoje a pohyby.
/... / Osvětlení je samo o sobě prvek, jehož účinky jsou neomezené /.../ [Je-li ho řádně použito] herec se už neprochází před namalovaným světlem a stínem, ale je zahalen atmosférou, která je mu určena.
/.../ Scénická iluze, to je živoucí přítomnost herce. /.../ [Máme-li vytvořit patřičnou scénickou iluzi] musíme značně zjednodušit [scénu] ... zcela nově uspořádat podlahu jeviště a pro osvětlení se především vybavit elektrickými přístroji, velkoryse instalovanými a co nejpřesněji řízenými.

"Comment réformer notre mise en scene," La Revue, 50, 1. června
1904, 342-349.

Craig viděl divadlo spíše jako autonomní umění vytvořené umělcem, než jako soubor jiných umění, daných dohromady řemeslníkem.

Divadelní umění není ani herectví, ani hra, ani scéna, ani tanec, nýbrž sestává ze všech prvků, které tyto věci tvoří: z jednání, které je duší herectví; ze slov, která jsou tělem hry; z linie a barvy, které jsou srdcem scény; z rytmu, jenž je podstatou tance.
...

Když [režisér] interpretuje hry dramatiků prostřednictvím svých herců, svých malířů scény a jiných řemeslníků, pak je řemeslník - mistr svého řemesla; ale když zvládne použití jednání, slov, linií, barev a rytmu, pak se může stát umělcem. Pak už nebudeme potřebovat pomoci dramatika - poněvadž naše umění pak bude samostatné.

On the Art of the Theatre, Chicago, Browne's Bookstore, 1911,
138, 148.

V tomto období začal Stanislavskij vytvářet svůj herecký systém.
V Mém životě v umění vypráví o tom, jak se jeho systém po léta formoval, počínaje rokem 1906, kdy mu začala dělat starosti vlastní neschopnost udržet svoje role svěží:

Jak uchránit roli, aby se nescvrkla, od duchovního umrtvení, od samovlády nabytých hereckých návyků a vnějšího přiučení? Je zapotřebí jakési duchovní průpravy, než začne člověk tvořit, pokaždé, při každé další tvorbě. Je zapotřebí nejen tělesné, ale hlavně i duševní přípravy před představením. (315)

Jeho experimenty se systémem schopným vypořádat se s hereckými problémy začaly zajímat jiné:

V novém studiu [z roku 1911] se sešli všichni, kdo se chtěli učit podle mého "systému". Začal jsem jim přednášet úplnou učebnou osnovu tak, jak jsem ji tehdy vypracoval. ... Suleržickij ... podle mých pokynů prováděl různá cvičení, jak vytvořit tvůrčí náladu, jak analyzovat roli, jak sestavit volní partituru na základě důslednosti a logiky citu. (372-373)

Stran svého systému Stanislavskij varoval:

Nepochopili, že to, o čem jsem jim vykládal, není možné pochopit a osvojit si ani za hodinu, ani za den, nýbrž že se to musí studovat soustavně a prakticky léta, celý život, ustavičně, a z toho, co si osvojili, musí učinit návyk, přestat o tom přemýšlet a vyčkat, až se to samo přirozeně projeví. K tomu je zapotřebí zvyku, druhé herecké povahy.

K. S. Stanislavskij, Můj život v umění, přeložil František Píšek, Praha 1946.
15

Divadlo v Evropě a ve Spojených státech mezi válkami

Období let 1915-1940 je ohraničeno dvěma nejničivějšími a nejnákladnějšími válkami moderní doby. První světové války se nejen účastnily největší armády všech dob, ale navíc se v ní používalo zdokonalených nástrojů ničení - tanků a jiných mechanizovaných vozidel, letadel a bomb, ponorek a torpéd. Padlo v ní asi 8.300.000 lidí a stála přes 337 miliard dolarů. Mnohým připadala jako projev šílenství.
Válka nicméně skončila vlnou optimismu. Malé evropské národy si směly vytvořit svoje státy, takže místo monarchií vznikly republiky, a byla ustavena Společnost národů a Mezinárodní soudní dvůr, aby rozhodovaly v mezinárodních sporech. Optimismus však rychle ustupoval následkem velkých ekonomických problémů, způsobených lidskou a materiální destrukcí, i mstivého zacházení s poraženými státy. Po prudké inflaci dvacátých let následovala těžká ekonomická deprese let třicátých. Poměry v některých zemích byly tak chaotické, že se svrchované moci mohli chopit diktátoři: v Itálii roku 1922 Mussolini, v Sovětském svazu kolem roku 1928
Stalin, v Německu roku 1933 Hitler a ve Španělsku roku 1939
Franco. Ve třicátých letech se stále stupňovaly konflikty, rostoucí ze sporu ideologií, územních nároků, obchodních zájmů a imperialistických plánů. Společnost národů se projevila jako neúčinná a velmoci začaly opět zbrojit. Roku 1939 propukla druhá světová válka, která se ukázala být ještě ničivější než první.
Zdá se však, že první světová válka působila v mnoha oblastech jako katalyzátor; snad nejvýrazněji tam, kde šlo o morální kritéria, pravidla oblékání a chování, ženská a dělnická práva a umělecký experiment.

Německé divadlo a drama v letech 1915-1940

Za první světové války německá divadla nepřestala hrát a na rozdíl od svých anglických, francouzských a amerických protějšků neprodukovala především zábavní zboží. Když se Německo stalo na konci války republikou, byla "královská" divadla přejmenována na "státní", avšak v jejich organizaci ani v orientaci nedošlo k valným změnám: nadále nabízela repertoárové sezony složené z rozmanitých her provedených stálým souborem. Po roce 1920, kdy se ekonomická situace zhoršila a inflace dosahovala závratné výše, přežívaly nesubvencované společnosti stále obtížněji, pokud nechtěly obětovat repertoární systém novým dílům střiženým podle populárního vkusu. Nakonec převzala většinu soukromých divadel do správy města, čímž se vliv vlády na divadlo ještě prohloubil.
Z režisérů předválečného období zůstal nejvýznamnějším Max Reinhardt. Řídil v Berlíně nadále Deutsches Theater a Kammerspiele, ale také přestavěl cirkus Schumann na Velké činoherní divadlo (s kapacitou přes 3.500 diváků), kde uvedl v letech 1919-1922 sérii monumentálních inscenací, zejména Oresteiu, Julia Caesara a Dantonovu smrt. Tento podnik nakonec ztroskotal, snad proto, že velký rozměr divadla potlačoval nuance a poněvadž kompromisy vyžadované kombinací otevřeného a kukátkového jeviště nikdy nevedly k uspokojivým výsledkům.

V letech 1922-1924 přemístil Reinhardt svůj hlavní stan do Rakouska, kde od roku 1920 uváděl každoročně svou inscenaci Hofmannsthalovy verze morality Kdokoli a od roku 1922 Velkého salcburského divadla světa na Salcburském festivalu, který založil roku 1917 společně s Hugem von Hofmannsthalem a Richardem Straussem. Roku 1922 pracoval v sále vídeňské Reduty, adaptovaném na divadlo z někdejšího císařského plesového sálu ze 40. let 18. století, a následujícího roku se jeho společnost stala majitelem Theater in der Josefstadt. Intimní ráz tohoto divadla výrazně kontrastoval s rozlehlostí berlínského Velkého činoherního divadla. Reinhardt si podržel a rozšiřoval svoje rakouské aktivity, i když se roku 1924 se vrátil do Berlína; až Hitlerův nástup k moci ho donutil Německo roku 1933 opustit. V letech
1905-1933 Reinhardt sám režíroval 136 her a svými experimenty v oblasti inscenačního stylu i divadelní architektury nadlouho ovlivnil německé divadlo. V posledních letech svého života režíroval Reinhardt několik her a filmů ve Spojených státech, nikdy se však plně nepřizpůsobil své nové situaci.
Po válce Reinhardt v podstatě rozvíjel postupy, s nimiž začal před rokem 1914. Jiní režiséři však už v té době vyznávali nový styl - expresionismus, který několik let ovládal německé jeviště.
Termín expresionismus se poprvé ujal ve Francii kolem roku 1901
jako pojem označující rozdíl malby van Goghovy a Gauguinovy od malby impresionistické, která se snažila zachytit podobu předmětu za určitého osvětlení a v určitém momentu. Proti tomu o expresionismu se soudilo, že projektuje silné pocity do obrazu a že je zobrazuje pozměněné a pokřivené umělcovou vizí. Kolem roku 1910 byl termín expresionismus zaveden v Německu, kde se ho rychle zmocnila kritika a zpopularizovala jej jako označení tendencí, které se právě prosazovaly v literatuře a ve výtvarném umění. Poněvadž jako "expresionistická" byla záhy označena téměř každá odchylka od realismu, je obtížné toto hnutí definovat.
Můžeme však načrtnout jeho základní premisy. Antropomorfní pojetí existence vedlo expresionisty k projekci lidských emocí a postojů do neživých objektů a ke hledání pravdy spíše v duchovních kvalitách člověka než ve vnější podobě. Expresionismus argumentoval proti realismu a naturalismu tím, že tato hnutí soustředila pozornost na vnější detaily, a tak vyjádřila názor, že pozorovatelné jevy současné materialistické a mechanistické společnosti představují základní pravdu. Ve skutečnosti však, soudili expresionisté, je vnější realita změnitelná a má se měnit, dokud se neuvede do souladu s duchovní podstatou člověka, která je jediným významným zdrojem hodnot. Mnozí expresionisté se pouze snažili zaměřit pozornost na tyto vnitřní kvality, jiní však byli bojovnější a pracovali na proměně společenských a politických poměrů, aby nadále už nemechanizovaly a nepokřivovaly lidského ducha, a tak nebránily dosažení štěstí.
Poněvadž expresionistická "pravda" existovala primárně v říši subjektivity, musela být vyjádřena novými uměleckými prostředky.
Pokřivené linie, přehnané tvary, abnormální zbarvení, mechanický pohyb a telegrafická řeč byly běžně užívané prostředky, které měly přivést veřejnost za hranice povrchového zdání. Často se všechno nahlíželo očima protagonisty, jehož pohled mohl posouvat akcenty a událostem vnucovat radikální interpretaci. Většina expresionistických her byla strukturálně epizodická a svou jednotu odvozovala od ústřední ideje či tématu, které často už byly příslibem budoucí Utopie.
Za první skutečně expresionistickou hru se často pokládá Žebrák (Der Bettler, 1912) Reinharda Johannese Sorgeho (1892-1916). Hra předvádí zápas zavedených konvencí a nových hodnot mezi starší a mladou generací a pokus vizionářského básníka dosáhnout naplnění v necitelné materialistické společnosti. Velmi podobnou ideu má Syn (Der Sohn, 1914) Waltera Hasenclevera (1890-1940), jehož protagonista hrozí otci zabitím, poněvadž jeho svoboda užít si naplno života je omezována puritánskými a pokryteckými rodiči; drama bylo pravděpodobně zamýšleno jako symbolické pojednání potřeby zbavit svět těch starých hodnot a společenských forem, které stojí v cestě "novému člověku".
S příchodem první světové války se expresionismus začal měnit a jeho důraz se přesouval od osobních zájmů k varování před hrozící všeobecnou katastrofou či k apelům na nápravu člověka a společnosti. Například Hasencleverova protiválečná Antigona (1916) nabízí myšlenku, že láska je sice jediná cesta ke štěstí, že se však po ní nelze ubírat, dokud se nesvrhnou nespravedliví a autokratičtí vládci. Podobně hra Fritze von Unruha (1885-1970) Pokolení (Ein Geschlecht, 1917) ukazuje, jak chybné hodnoty a skutky (zvláště válka) lidi odlidštily, a končí výzvou k útoku na "kasárna násilí" jako předehru k lepšímu světu. Roku 1918 smetla šířící se revoluce německou vládu a přivodila konec války i monarchie. Do té doby bylo kvůli přísné německé cenzuře uvedeno jen něco málo expresionistických her. Počátkem roku 1913 jich několik uvedl v soukromých čteních a představeních Herwarth Walden (1878-1941) pod patronací svého časopisu Sturm.
První veřejné představení expresionistické hry se konalo až roku
1916 a do konce války vidělo to málo inscenovaných her velmi omezené publikum. Zato když nastal mír, prožíval expresionismus konjunkturu. Například počet expresionistických časopisů v německé řeči stoupl z

deseti roku 1917 na čtyřicet čtyři roku
1919. Od roku 1919 začala divadla zařazovat expresionistické hry do svého repertoáru a až do roku 1924 tento nový styl převládal.
Avšak optimismus provázející konec války (který se zdál slibovat naplnění expresionistického ideálu) záhy ustoupil zklamání a deziluzi. Po roce 1924 byl expresionismus prakticky mrtev. Tento posun od optimismu k pesimismu je zvláště patrný v díle dvou hlavních expresionistických autorů - Kaisera a Tollera.
Georg Kaiser (1878-1945) začal jako dramatik roku 1911, jeho prvním významným dílem v expresionistickém duchu však bylo až Od rána do půlnoci (Von morgens bis mitternachts, 1916), v němž Kdokoli strojového věku hledá smysl života, a stane se jen otrokem otrlosti a chamtivosti. Svět sice ještě není na proměnu zralý, ale Kaiser zřejmě věřil, že jeho hrdina ukázal cestu. Jeho trilogie - Korál (Die Koralle, 1917), Plyn I (Gas, 1918) a Plyn II (Gas II. Teil, 1920) - jsou svědectvím vývoje směrem k zoufalství. V první hře si hrdina postupně uvědomuje primát duše a ve druhé se jeho syn pustí do obnovy společnosti. Ani v jedné, ani ve druhé hře hrdina sice neuspěje, obě však jsou, pokud jde o budoucnost, v podstatě optimistické. Avšak v Plynu II si Kaiser zřejmě už nad lidstvem zoufal; na konci hry postihne svět ničivý rozvrat. Poté Kaiser expresionistický styl opustil, třebaže psal až do konce života.
Ernst Toller (1893-1939) napsal svou první hru Proměna (Die Wandlung, 1918) ve vězení, v němž si odpykával trest za protiválečnou činnost. V dramatu se hrdina postupně vyvíjí od naivního vlasteneckého vojáka k vášnivému protiválečnému revolucionáři, dychtícímu bojovat proti utlačovatelům. Největší vliv mělo Tollerovo drama Masa - člověk (Masse Mensch, 1921), příběh ženy snažící se pomáhat dělníkům, a její porážky těmi, kteří ideologické principy nadřazují lidskosti. V době, kdy Toller psal Hopla, žijeme! (Hoppla, wir leben!, 1927), se jeho deziluze dovršila. Hra předvádí někdejší idealisty, kteří nyní vedou pohodlný život a opakují tytéž chyby, proti nimž se kdysi bouřili. Na protest proti takovému šílenství spáchá hrdina sebevraždu.
V letech 1919-1924 byl expresionismus také předním inscenačním stylem, zvláště v té podobě, jak jej pěstovali Jessner a Fehling.
Leopold Jessner (1878-1945) pracoval nejprve v Hamburku a Královci a v letech 1919-1933 se stal ředitelem berlínského Státního divadla. Vynalézavost, s níž využíval schodišť (Jessnertreppen) a pódií, jež byly hlavními kompozičními prvky jeho inscenací, založila jeho mezinárodní pověst. Jeho hlavní výtvarníci, Emil Pirchan a Cesar Klein, volili místo znázorňující scény raději stylizované objekty (a spolu s tím i kostýmy a osvětlení) pro jejich emocionální a symbolickou hodnotu. Typickým příkladem tohoto přístupu je Jessnerova inscenace Richarda III.: krvavě rudé kostýmy i světlo použité na vrcholu Richardovy moci se rozplynuly v bílých kostýmech a jasném světle, když do popředí vystoupily Richmondovy jednotky. Jessner získal pověst expresionistického režiséra i přesto, že pracoval především na klasických dílech. Roku 1933 emigroval do Spojených států.
Na rozdíl od Jessnera získal Jürgen Fehling (1890-1968) pozornost inscenováním expresionistického dramatu, počínaje Tollerovou Masou - člověkem v berlínské Volksbühne roku 1921. Fehling se snažil u diváků vzbudit intenzivní emocionální reakce. V jeho inscenacích tančili bankéři foxtrot za zvuku cinkajících mincí; divoký tanec dělníků za doprovodu akordeonu a stále se měnícího barevného světla budil dojem sabatu čarodějnic; dav v celé inscenaci vytvářel svými podivnými pohyby a zvuky ohromující efekty. Fehling byl eklektičtější než Jessner, a to jak ve výběru her, které režíroval, tak v prostředcích, kterých užíval. Za nacistů zůstal v Německu a stal se ředitelem berlínského Státního divadla.
S úpadkem expresionismu se formoval nový, bojovnější přístup, jemuž se později začalo říkat "epické divadlo". Jeho první představitel, Erwin Piscator (1893-1966), pracoval nejprve v několika menších divadlech. Roku 1924 se stal režisérem berlínské Volksbühne, kde se až do roku 1927 snažil vytvořit "proletářské divadlo" jako protiklad pouhého uvádění běžných her pro dělnické publikum. Jeho ideologické předělávky textů však vyvolaly takové spory, že roku 1927 odešel a založil vlastní Piscatorovo divadlo. Tam v letech 1927-1928 zdokonalil mnoho technik později spjatých s epickým divadlem. Pro Tollerovu hru Hopla, žijeme!, pro přepracovaného Rasputina Alexeje Tolstého a pro dramatizaci Haškova románu Osudy dobrého vojáka použil Piscator filmových sekvencí, projekce kreslených karikatur, pohyblivého chodníku, segmentové dekorace a jiných prostředků, aby zvýraznil paralely mezi dramatickými událostmi a nedávnou evropskou historií, a dokázal tak potřebu sociálních a politických reforem. Piscator opustil Německo roku 1933 a roku 1939 odejel do Spojených států, kde až do roku 1951 učil na Nové škole sociálního výzkumu a inscenoval řadu her v New Yorku a jinde.
Přes průkopnický význam Piscatorova díla je dnes pojem epického divadla spojován především s dílem Bertolta Brechta (1898-1956), který byl hlavním teoretikem a dramatickým autorem tohoto hnutí.
Brecht vstoupil do divadla jako režisér v Mnichově a později pracoval jako dramaturg v Berlíně u Reinhardta. Jako dramatik experimentoval s dadaismem a expresionismem v takových hrách, jako je raný Baal (1918) a

Bubny v noci (Trommeln in der Nacht,
1922), než dospěl k charakterističtějšímu stylu ve hře Muž jako muž (Mann ist Mann, 1926). První velký úspěch mu přinesla Krejcarová opera (1928), která v původní inscenaci s hudbou Kurta Weilla (1900-1950) a na scéně Caspara Nehera (1897-1962) dosáhla čtyř stovek repríz. Roku 1933 odešel Brecht do exilu, kde napsal většinu svých hlavních děl: Matku Kuráž a její děti (Mutter Courage und ihre Kinder, 1939), zdůrazňující jak utrpení, tak otrlost ženy za třicetileté války; Život Galileiho (Leben des Galilei, 1937-1939, 1945-1947); Dobrého člověka ze Sečuanu (Der gute Mensch von Sezuan, 1838-1942) a Kavkazský křídový kruh (Der kaukasische Kreidekreis, 1943-1945), který je poslední Brechtovou významnou hrou. Vzhledem k exilovému pobytu byla Brechtova díla málo inscenována až do roku 1947, kdy se do Německa vrátil, poté však nabývala na důležitosti v celosvětovém měřítku.
Brechtovy hry si získaly oddané publikum a také jeho teorie je dobře známa. Brecht nazýval svůj přístup "epickým", aby naznačil jeho široký rozmach a to, že jde o směsici vyprávěcích a dramatických technik. Publiku se snažil přidělit aktivní roli v divadle tím, že od něho očekával spíše kritický než pasivní postoj. Tak dospěl k představě "zcizení" a "zcizovacího efektu"
(Verfremdungseffekt), čili takového ozvláštnění jevištních událostí, aby si divák nad nimi kladl otázky. Chtěl, aby divadelní prostředky (jako osvětlovací zařízení, hudebníci, proměny scény) byly viditelné a co nejprostší, aby tím vytvořil možnost přemýšlivé kontemplace a divákovi zabránil v zaměňování jevištních událostí za události ze skutečného života. Rovněž záměrně odděloval jednotlivé epizody tím, že mezi ně vkládal písně, titulky či vyprávěcí pasáže. Brecht doufal, že dovede publikum k tomu, aby to, co vidí na jevišti, uvedlo do vztahu k sociálně ekonomickým poměrům mimo divadlo; a smyslem toho všeho bylo, aby publikum aplikovalo své nové poznání tak, že bude pracovat pro změnu stávajícího světa.
Na rozdíl od Appii a Craiga Brecht nevěřil, že všechny divadelní prvky mají vést k jednotnému efektu. Takovou jednotu prohlašoval za nežádoucí a soudil, že každý prvek má jednání a děj jiným způsobem komentovat. Odmítal také Stanislavského přístup k herectví a radil hercům, aby mysleli na svoje role "ve třetí osobě" a svým herectvím komentovali motivace a jednání postav.
Brechtova teorie a praxe pronikavě ovlivnila režiséry po celém světě.
Ještě jeden experiment dvacátých let - Bauhaus - měl značný mezinárodní ohlas. Roku 1919 založil Walter Gropius (1883-1969) v rámci Staatliches Bauhaus ve Výmaru školu výtvarného umění a řemesel, která usilovala o odstranění tradičních hranic mezi umělcem a řemeslníkem a o spojení architektury, malby, skulptury a jiných umění ve společný výraz. Nakonec se Bauhaus snažil zformovat bezprostřední okolí člověka v jakýsi "Gesamtkunstwerk", v němž by všechno, od zahrádky po dům, jeho zařízení a výzdobu, až po kuchyňské nádobí bylo koncipováno jako součásti jednoho totálního životního designu. Usiloval, aby funkční bylo umělecké, a umělecké funkční. Snažil se skoncovat s elitářským postavením umění, které je pak výsadou muzeí a bohatých domů, a udělat z umění součást všedního života.
V letech 1923-1929 stál v čele divadelního studia Bauhausu Oskar Schlemmer (1888-1943), který se zabýval především trojrozměrnými figurami v prostoru. Místo aby se pokoušel přizpůsobit jevištní prostor přirozené lidské formě, snažil se spíše sjednotit lidské tělo s abstraktním jevištním prostorem, a tak měnil jeho tvar pomocí trojrozměrných kostýmů, které herce transformovaly v "pohyblivou architekturu", a kontroloval jejich pohyb s matematickou přesností. Schlemmer ignoroval verbální prvek, zato systematicky analyzoval každý prvek vizuální (prázdný prostor, lidskou postavu, pohyb, světlo a barvu), a to jak izolovaně, tak v různých kombinacích. Stejně jako většinu práce Bauhausu lze i Schlemmerovo dílo patrně nejlépe posuzovat jako určitý druh základního výzkumu, jehož výsledky lze všelijak aplikovat na praktické problémy. Schlemmer byl malíř a často navrhoval scénu pro různé německé režiséry.
V divadelní architektuře vytvořil v Bauhausu nejdůležitější dílo Walter Gropius, který roku 1927 navrhl "totální divadlo" pro Piscatora. Tento návrh nadlouho ovlivnil myšlení o divadelní architektuře, i když divadlo nebylo nikdy postaveno. Podle Gropia jsou jen tři základní formy konfigurace jeviště-hlediště - aréna, alžbětinské a kukátkové jeviště - a ve svém totálním divadle se je pokusil zahrnout všechny. Umístil segment sedadel a hrací plochu na velký otočný kruh před rampou. Když se tento hrací prostor nastavil do pozice přilehlé k rampě, vytvořilo se alžbětinské jeviště, když se však celý segment hlediště s ním otočil o 180 stupňů, měla vzniknout aréna. Z boků kukátkového jeviště vybíhalo otevřené pódium obklučující celé auditorium, jehož bylo možné použít jako hracího prostoru nebo pro scénografii, která se na něm pohybovala pomocí vozů. Široké jeviště mělo také umožnit horizontální pohyb pojízdných jevištních vozů. Po obvodu hlediště bylo dvanáct nosných sloupů, mezi nimiž mohla být instalována promítací plátna. Průsvitný kruhový horizont v pozadí kukátkového jeviště mohl také sloužit jako projekční plocha a další plátna byla instalována v hledišti nad hlavami diváků. Gropius prohlašoval, že chce umístit diváky do středu akce a "donutit je, aby se podíleli na zážitku hry".
Bauhaus vždycky vzbuzoval polemiky a po nástupu nacistů byl přinucen svou činnost ukončit. Jeho členové

se rozptýlili po celém světě, ale jejich vliv na design a na architekturu (zvláště na nábytek, vnitřní dekoraci, na ocelové a skleněné budovy našich měst) byl tak obecný a pronikavý, že si tento zdroj inspirace dnes už ani neuvědomujeme.
Epické divadlo a Bauhaus dnes platí za dva hlavní německé přínosy dvacátých let. V té době však ovládlo divadlo ještě jedno hnutí, obvykle nazývané "novou věcností" (Neue Sachlichkeit), nebo také neorealismem či novou objektivitou. Zrodilo se kolem roku 1923
v reakci na výstřelky expresionismu a soustředilo se dokumentaristickým způsobem na takové praktické problémy, jako bylo přizpůsobení době míru, příliš rigidní právní systém či traumata dospívání a školní docházky. Her tohoto nového realismu bylo sice napsáno mnoho, bohužel však jen málo se z nich dnes dá číst. Mezi nejlepší autory patří Friedrich Wolf (1888-1953) se svými dramaty Cyankáli (1929), útočícím na potratový zákon, a Kotorští námořníci (Die Matrosen von Kattoro, 1930), dokumentárním dramatem o povstání rakouskouherského loďstva za první světové války; a Ferdinand Bruckner (1891-1958) se svou Nemocí mládeže (Krankheit der Jugend, 1926) a Zločinci (Die Verbrecher, 1929), kde se ukazoval průřez činžovním domem, jehož různí obyvatelé porušili zákony morálky. Později získal Bruckner mezinárodní věhlas svými hrami o historických postavách, jako je Alžběta Anglická (Elizabeth von England, 1930).
Nejlepší z autorů "nové věcnosti" byl Carl Zuckmayer (1896-1977), jehož Veselý vinohrad (Der fröhliche Weinberg, 1925), zemitá komedie odehrávající se na pozadí vinařského svátku, měla pronikavý úspěch. Dílem nejtrvalejší hodnoty je jeho Hejtman z Kopníku (Der Hauptmann von Köpenick, 1931), satira na pruskou byrokracii, v níž malý kriminálník opanuje město pouze tím, že si navlékne důstojnickou uniformu, a tak si vynutí bezpodmínečnou poslušnost.
Řada významných umělců opustila s nástupem Hitlera roku 1933
Německo. Mnozí z těch, kdo zůstali, se uchýlili do vnitřní emigrace - psali či inscenovali historická díla nebo se záměrně distancovali od současného dění. Nacisté podporovali díla o germánské minulosti, obrovské exteriérové podívané a inscenační styly vypočítané na vyvolání grandiozního, nadživotního obrazu všemocného nordického světa. Jen zřídka se však na divadelníky naléhalo, aby se přihlásili k nacistické ideologii, a řada si jich dokázala podržet relativní nezávislost. Z větší části však bylo německé divadlo let 1933-1945 podřízeno politickým požadavkům.

Francouzské divadlo a drama v letech 1915-1940

První světová válka značně utlumila divadelní život ve Francii.
Prakticky všichni tělesně schopní herci byli odvedeni a ostatní většinou hráli divadlo pro ozbrojené složky. Pařížské soubory byly tak zdecimované, že i Comédie-Francaise musela obsazení doplňovat studenty z konzervatoře. Válečná atmosféra orientovala divadlo k populární zábavě, tedy směrem, který ovládal "bulvární divadla" i po válce. Z bulvárních producentů byl nejúspěšnější Sacha Guitry (1885-1957), autor asi sto padesáti her, z nichž většinu sám produkoval, režíroval a ještě v nich účinkoval.
Na opačném pólu se odehrávala řada revolt proti tradici - fauvismus, kubismus, konstruktivismus, dadaismus a surrealismus - napomáhajících zlomit nadvládu realismu a obrátit pozornost k novým formám. Mnozí umělci a političtí disidenti našli za války útočiště ve Švýcarsku, kde roku 1916 započali Hugo Ball, Emmy Henningsová, Richard Huelsenbeck a další revoltu nejextrémnější, dadaismus. Dada bylo založeno na důsledném skepticismu ke světu, který dokázal rozpoutat globální válku. Poněvadž pravým stavem světa se zdálo být šílenství, snažili se dadaisté ve svých akcích nahradit logiku a rozum vykalkulovaným bláznovstvím a ve svém umění jednotu, kompozici a harmonii nahradit nesouladem a chaosem. Uváděli řadu programů, které se skládaly z recitací "nahodilých" (kde slova byla uspořádána v nahodilém pořádku) či "zvukových" (bezeslovných) básní, z tanců, výtvarných objektů a krátkých her. Několik akcí často probíhalo současně. Když se válka blížila ke konci, dadaisté se rozešli. Nějaký čas kvetlo jejich hnutí v Německu, ale největší podporu nalezli v Paříži.
Kolem roku 1920 začalo však hnutí upadat všude a záhy na to zmizelo úplně. Mnohé jeho postoje se pod jinými jmény opět vynořily v letech šedesátých.
Ve Francii pohltil dada surrealismus, který se značně inspiroval dílem Jarryho a Apollinaira. Guillaume Apollinaire (1880-1918), přítel téměř všech avantgardistů po roce 1900 a hlavní mluvčí kubismu, silně ovlivnil surrealismus svou hrou Prsy Tirésiovy (Les Mamelles de Tirésias, 1903, revidováno a uvedeno 1917), opatřenou podtitulem "drame surréaliste". Hra, předstírající výzvu k oživení populace ve Francii,

představuje Terezu, která se proměňuje v Tirésia, když propustila svoje prsy (balonky, jež odlétnou). Její manžel je nyní nucen převzít její funkce; nakonec najde způsob, jak dělat děti (věc pouhé vůle) a stane se rodičem více než čtyřiceti tisíc potomků. Hra je dokladem četných Apollinairových teorií, požadujících, aby komedie, tragédie, burleska, fantastika, akrobacie i deklamace se mísily s hudbou, tancem, barvou a světlem a vytvořily výrazovou formu vymykající se všednodenní logice.
André Breton (1896-1966) byl uznávaným vůdcem surrealistů a roku 1924 publikoval první manifest tohoto hnutí. Breton byl značně ovlivněn Freudem, jak vyplývá z jeho definice surrealismu jako "čistého psychického automatismu, jímž se má verbálně, písemně či jinými prostředky vyjádřit skutečný proces myšlení. Diktát myšlení bez jakékoli rozumové kontroly a mimo veškeré estetické či morální ohledy." Duševní nevědomí ve snovém stavu je pro Bretona zdrojem umělecké pravdy. Po svém obratu ke komunismu roku 1926 se Breton snažil vtisknout surrealismu více bojovnosti, takže jeho druhý manifest (1929) odradil řadu někdejších příslušníků hnutí. Vliv surrealismu postupně slábl, třebaže vyvrcholil až roku 1938, kdy mezinárodní výstava surrealistického malířství ukázala, jak významných výsledků tento směr dosáhl.
Vliv surrealismu na divadlo byl v podstatě nepřímý. Jeho techniky nejúčinněji využíval Jean Cocteau (1889-1963), který začal svou divadelní dráhu Parádou (Parade, 1917), baletem, který uvedly Ballets Russes, a Volem na střeše (Le Bouef sur le toit, 1920), pantomimou, kterou provedli cirkusoví klauni bratři Fratellini. Jeho nejlepší hry - Antigona (1922), Orfeus (Orphée, 1926) a Pekelný stroj (La Machine infernale, 1934), založený na příběhu o Oidipovi - jsou adaptace mýtů. Cocteauova síla je zčásti v jeho schopnosti způsobit, že nám mytické připadá jako známé a známé jako mytické. Například v Orfeovi jsou Orfeus a Eurydiké řecké mytologie zobrazeni jako moderní manželský pár, ale tato všední situace se záhy stane záhadou, když sklenář zůstane trčet ve vzduchu poté, co byla odstraněna židle, na níž stál, anebo když kůň pronese slova orákula. Asociační vazby vytvářejí vztahy osvětlující jak dávné mýty, tak moderní hodnoty.
Mnohé nové proudy výtvarného umění vstoupily do divadla prostřednictvím Ballets Russes, kde po roce 1915 nahradili ruské výtvarníky tak významní malíři, jako byli Picasso, Matisse, Juan Gris, Marie Laurencinová a Braque. Soubor Ballets Suédois, který hrál v Paříži v letech 1920-1925 pod vedením Rolfa de Maré (1888-1964), si také objednával výpravu od Légera, de Chirica a Picabii. Tento soubor také rozšířil tradiční představy o baletu takovými díly, jako byli Cocteauovi Svatebčané na Eiffelce (Les Mariés de la tour Eiffel, 1921), v němž tanec provázel dialog a vyprávění herců, kteří byli kostýmováni jako fonografy.
Ze všech meziválečných avantgardistů se nakonec ukázal jako nejdůležitější Antonin Artaud (1896-1948), původně surrealista.
Artaud byl spjat s divadlem od roku 1921, pracoval u Lugné-Poea, Dullina a Pitoeffa. Společně se surrealistickým dramatikem Vitracem založil roku 1926 Théatre Alfred Jarry, které se věnovalo výlučně nerealistickým hrám a vydrželo pouze dvě sezony.
Největší Artaudův přínos je až z let po roce 1931, kdy pod dojmem z balijské taneční skupiny formuluje svou teorii divadla, publikovanou roku 1938 jako Divadlo a jeho dvojenec (Le Théatre et son double). Podle Artauda se divadlo v západním světě zabývá jen velmi úzkou oblastí lidské zkušenosti, především psychologickými problémy individua či sociálními problémy skupin. Pro Artauda však jsou důležitější ty aspekty existence, které jsou ponořeny v nevědomí, ty, které působí rozkol v lidech a mezi lidmi a vedou k nenávisti, násilí a zkáze. Artaud věřil, že pokud se lidem dostane patřičného divadelního zážitku, mohou se od takové zuřivosti osvobodit a vyjádřit pak onu radost, kterou pod civilizačním tlakem musejí potlačovat, poněvadž divadlo dokáže uvolňovat ty pocity, které se obvykle vyjadřují destruktivnějším způsobem. Neboli, Artaudovými slovy, "divadlo je zde proto, aby kolektivním úsilím likvidovalo nádory."
Artaud dobře věděl, že těchto cílů se nedosáhne apelováním na rozumové myšlení. Spíše bude zapotřebí působit přímo na smysly a zlomit obranu publika. Artaud někdy o své představě divadla hovořil jako o "divadle krutosti", poněvadž musí publikum donutit k sebekonfrontaci, aby dosáhlo svých cílů. Krutost, kterou obhajoval, není tedy primárně fyzická, ale morální či psychologická.
Artaudův záměr působit přímo na nervový systém ho vedl k návrhům na četné změny v divadelní praxi. Chtěl mimo jiné náhradit omšelá "veledíla" novými mýty a tradiční divadelní budovy upravenými stodolami, továrnami či letištními hangáry. Přál si umísit diváky přímo do středu jednání tím, že hrací prostory bude lokalizovat v rozích, na lávkách nad jejich hlavami nebo podél stěn. Pokud jde o osvětlení, volal po "vibračních světelných efektech", a ve zvucích dával přednost pronikavosti, náhlým změnám síly, a používání lidského hlasu ke tvorbě harmonie i disonance. Artaud si přál atakovat publikum, zlomit jeho odpor, morálně i duchovně je očistit, a dosáhnout toho všeho pomocí prostředků "obracejících se především ke smyslům spíše než k myšlení", poněvadž "publikum myslí především svými smysly".
Artaud byl podobně jako Appia a Craig spíše vizionář než praktik a jako takový nebyl zprvu doceněn. Od Appii a Craiga se však Artaud radikálně lišil svou představou konečného cíle divadla.

Appia i Craig měli sklon cenit si divadla pro ně samé, kdežto Artaud v něm viděl spásu lidstva. Jejich svět je světem idealizované krásy, kdežto jeho je říší kruté trýzně. Proto po druhé světové válce, kdy názor na lidstvo potemněl, zeslábl vliv Appiův a Craigův a zároveň rostl vliv Artaudův.
Někde mezi podnikatelskými a avantgardními postavami francouzského divadla stáli Gémier, Hébertot a Copeau. Firmin Gémier (1869-1933) začal svou dráhu u Antoina roku 1892 a později hrál v nejrůznějších divadlech, od Théatre de l'Oeuvre po melodramatické společnosti. Snad proto se Gémier vydal eklektickým směrem, ne nepodobným Reinhardtovu. V letech
1906-1922 řídil Théatre Antoine a od roku 1922 do roku 1930 byl ředitelem Odéonu. Pod Gémierovým vedením se z Odéonu stalo téměř avantgardní divadlo, zejména proto, že jeho výtvarník René Fuerst čerpal prakticky ze všech čerstvých proudů. Gémier byl sice dobrý režisér, jeho hlavní přínos je však patrně ve stálé snaze přiblížit divadlo lidu.
Touha zpřístupnit kulturní aktivity obyčejným lidem vedla v Německu devadesátých let k lidovým scénám (Volksbühnen) a ve Francii k méně ambiciozním "lidovým divadlům". Romain Rolland vytyčil roku 1903 v Divadle lidu (Théatre du peuple) program, podle něhož by měly místní skupiny obyvatelstva psát a hrát hry pro své spoluobčany jako za starého Řecka. Gémier, kterého tento program zaujal, se pokusil zpřístupnit provinčnímu publiku nejlepší profesionální inscenace prostřednictvím svého Théatre ambulant, které v letech 1911-1913 kočovalo po Francii se stanem.
Roku 1920 Gémier přemluvil vládu, aby vytvořila Théatre national populaire. Gémier však dostal jen symbolickou subvence, proto byl odkázán na jiné soubory, které měly TNP dodávat své inscenace. Za Gémierova života nebylo TNP nikdy významným centrem, po druhé světové válce se však stalo jedním z nejlepších divadel ve Francii. Zájem o lidové divadlo přivedl Gémiera i k jiným experimentům. Roku 1919 stanul v čele Cirque d'hiver, v němž inscenoval Bouhélierova Oidipa, thébského krále (Oedipe, roi de Thebes) a Velkou pastorálu (Grande pastorale), provensálskou hru o narození Krista. V tomto i v jiných ohledech odpovídá Gémierovo dílo dílu Reinhardtovu v Německu.
Vliv Jacquesa Hébertota (1886-1971) byl především podnikatelský.
Ve svých třech sousedících divadlech, Théatre des Champs-Elysées, Comédie des Champs-Elysées a Studio des Champs- Elysées, zaměstnával v letech 1920-1925 nejzajímavější režiséry své doby.
Dovezl takové soubory, jako byl MCHAT, moskevské Komorní divadlo aj; tak zpřístupnil pařížskému publiku to nejlepší z domácího i zahraničního divadla.
Nejpronikavější vliv na francouzské meziválečné divadlo měl Jacques Copeau, který roku 1919 znovu otevřel svůj Vieux Colombier a rozvíjel ideály, jež razil před válkou. Na rozdíl od Gémiera pokládal Copeau za vyloučené udržet vysokou uměleckou úroveň a zároveň se obracet k masám; byl proto často obviňován ze snobismu nebo z toho, že si divadlo plete s náboženstvím. Nakonec Copeau zjistil, že jen obtížně smiřuje vysoká měřítka s důsledným programem představení pro veřejnost. Roku 1924 z Paříže odešel a založil si školu v Burgundsku; doufal, že zde svoje ideje zdokonalí.
Copeauova společnost sice po válce působila pouhých pět let, ale v jejích ideálech pokračovali čtyři další režiséři - Jouvet, Dullin, Pitoeff a Baty - kteří ovládali francouzské divadlo až do druhé světové války. Roku 1927 vytvořili souručenství, obecně nazývané Cartel des Quatre (Kartel čtyř), jímž se zavázali vzájemně se radit, podílet se na reklamě a společně jednat s divadelními odbory.
Louis Jouvet (1887-1951) začínal v Rouchého Théatre des Arts, kde se setkal s Copeauem, pro něhož hrál menší role v letech
1913-1914. Copeaua provázel do New Yorku a zůstal u něho až do roku 1922, kdy ho Hébertot angažoval jako režiséra. Po velkém úspěchu s Romainsovým Knockem aneb Triumfem medicíny (Knock ou Le Triomphe de la médecine) roku 1923 si Jouvet roku 1924 vytvořil vlastní společnost, do níž přešla řada členů nedávno rozpuštěného souboru Copeauova. Přesto se mu nedařilo až do roku 1928, kdy začal spolupracovat s dramatikem Jeanem Giraudouxem. Roku 1934
přestěhoval svůj soubor do Théatre de l'Athénée, bulvárního divadla, ve kterém působil až do roku 1941, a poté zůstal až do roku 1945 v dobrovolném exilu. Jouvet kladl podobně jako Copeau základní důraz na text a především respektoval jazyk s jeho nuancemi. Od svých herců vyžadoval jasnou analýzu a pečlivou pozornost k detailu. Ve 20. letech si výpravu navrhoval sám a vždycky si při tom vedl vkusně, i když nepříliš vynalézavě.
V Athénée obvykle spolupracoval s Christianem Bérardem (1902-1949), jedním z nejlepších výtvarníků tohoto období.
Charles Dullin (1885-1949) hrál v mnoha různých divadlech, než ho angažoval Rouché a pak Copeau. Když se roku 1919 vrátil do Paříže, byl v angažmá u Gémiera, roku 1922 si založil vlastní divadlo l'Atelier a v tomto malém zastrčeném divadle setrval až do roku 1939. Dullin byl neobyčejně eklektický; uváděl dramata počínaje starými Řeky po současnost, od tragédie až po frašku. Na základě pečlivé textové analýzy se

snažil, aby si každá hra určovala takový přístup, který jí odpovídá. Jeho cílem bylo poctivě a jednotně vystihnout "vnitřní poezii". Odmítal uvádět hry, které byly podle jeho soudu závislé na jevištní technice či na režijních kouzlech. Přitom kladl značný důraz na vizuální podobu inscenace, takže pro něho pracovali někteří přední výtvarníci této doby: Louis Touchagues, Lucien Coutaud, Georges Valmier, Jean-Victor Hugo, Michel Duran a André Barsacq.
Prakticky ve všech jeho inscenacích se výrazně uplatňovaly hudba, tanec a pantomimická podívaná. Věčná naděje, že si jednou získá široké publikum, ho vedla k tomu, že se roku 1941 stal ředitelem Théatre Sarah Bernhardt, značně velkého domu, se kterým zápolil až do roku 1947. Svá poslední léta strávil v Ženevě jako ředitel divadelní sekce Maison des Arts (Domu umění). Valná část Dullinova přínosu divadlu je v jeho škole, z níž později vzešly tak významné postavy jako Barrault a Vilar.
Georges Pitoeff (1884-1939) hrál hojně divadlo ve svém rodném Rusku, než roku 1914 emigroval do Švýcarska. Se svou ženou Ludmilou (1896-1951), která vystudovala konzervatoř, přišel do Paříže roku 1921 a hrál u Hébertota až do roku 1925, kdy si vytvořil vlastní soubor, s nímž vystupoval v různých pařížských divadlech a hostoval v zahraničí. Pitoeff byl známý svými znalostmi zahraničního dramatu a byl ve Francii jeho nejdůležitějším producentem. I Pitoeff jako režisér nejvíce zdůrazňoval text. Patrně největší význam přičítal rytmu, který se snažil najít a sdělit v každé postavě i scéně. Navrhoval si sám scénu, která se stylově pohybovala od abstraktní po popisně realistickou. Charakteristické však pro něho bylo, že používal několika nezbytných kusů výpravy, které obdařil symbolickými významy. Pitoeff byl patrně ze všech členů Kartelu nejvšestrannější a nejvíc experimentoval.
Gaston Baty (1885-1952) byl jediný člen Kartelu, který nebyl herec a nekladl primární důraz na text. Začínal u Gémiera roku
1919, vedl Studio des Champs-Elysées v letech 1924-1928 a roku se
1930 usadil v Théatre Montparnasse. Po roce 1935 Batyho silně zaujaly loutky, a proto byly jeho činoherní inscenace čím dále tím stylizovanější. Po velkou část jeho kariéry asistovala Batymu Marguerite Jamoisová (1903-1964), hvězda řady jeho inscenací a režisérka jiných. Pro Batyho byl režisér vůdčí divadelní umělec. V jeho inscenacích jako by se za realistickým povrchem ukrýval záhadný poetický svět, vytvořený obratnou manipulací s náladou.
Pro důraz, který Baty kladl na kostýmy, scénu, rekvizity, hudbu a světlo, byl někdy předmětem kritiky, byl však také znám jako "mág režie".
Vliv Jacquese Copeaua posílilo ve třicátých letech několik nových skupin. Roku 1930 utvořili studenti Copeauovy školy pod vedením jeho synovce Michela Saint-Denise (1897-1971) Compagnie des Quinze, která v letech 1931-1933 hrála ve Vieux Colombier. Když se soubor rozešel, otevřel si Saint-Denis divadelní studio v Londýně, které společně s jeho režiemi v Old Vic a jinde šířilo Copeauovy myšlenky v britském divadle. Léon Chancerel (1886-1965), další z Copeauových žáků, pracoval především se skupinami studentů na školách a univerzitách a v divadle pro děti. Jeho Compagnie des Comédiens routiers (1929-1939) hrála především pro skauty a jeho Théatre de l'Oncle Sébastien (1935-1939) uvádělo hry pro děti.
Značný význam měli další tři režiséři: Barsacq, Dasté a Jacquemont. André Barsacq (1909-1973) studoval ve Škole dekorativních umění a u Dullina, než se stal předním pařížským jevištním výtvarníkem. Roku 1937 utvořil s Dastém a Jacquemontem Compagnie des Quatre-Saisons, z níž roku 1940 odešel a ujal se Atelieru, když jej Dullin opustil. Toto divadlo pak řídil až do své smrti a udržel Dullinovu vysokou úroveň. Jean Dasté (1904-1994), zeť a žák J. Copeaua, byl nejprve členem Compagnie des Quinze, poté se připojil ke Compagnie des Quatre-Saisons.
Roku 1940 odešel s Barsacqem do Atelieru, kde byl jedním z hlavních režisérů. Maurice Jacquemont (1910-) se učil u Chancerela a pracoval v několika různých souborech, než se vytvořila Compagnie des Quatre-Saisons, u které setrval až do roku 1942. Roku 1944 stanul v čele Studia des Champs-Elysées a toto místo zaujímal až do roku 1960.
Ve třicátých letech se Copeau opět vrátil k divadlu jako režisér.
Mimo jiné spolupracoval po roce 1936 s Comédie-Francaise a byl jejím ředitelem v letech 1939-1940, kdy byl zbaven funkce. Za řízení Emila Fabra v letech 1915-1936 Comédie-Francaise stále upadala, hlavně kvůli nízkým subvencím a politickým vlivům. Po roce 1936 se nový ředitel Edouard Bourdet (1887-1945) postaral o celou řadu zlepšení: nejenže se subvence zdvojnásobily, ale Bourdet také přivedl Copeaua, Dullina, Jouveta a Batyho, aby tu inscenovali několik starších her. Poprvé ve svých dějinách začala Comédie-Francaise ve svých programech uvádět jméno režiséra.
Počátkem války se už prestiž souboru plně obnovila.
Ačkoli měla Francie mezi válkami jen málo vskutku vynikajících autorů, řada z nich byla velmi uznávaná. Henri-René Lenormand (1882-1951) byl jedním z prvních francouzských spisovatelů, který v takových dílech, jako je Čas je sen (Le Temps est un songe,

1919) a Požírač snů (Le Mangeur de reves, 1922) zdůraznil nevědomí a relativitu času a prostoru. Henri Ghéon (1875-1944) se pokusil obnovit náboženské drama a mnoho let kočoval se svými Compagnons de Notre-Dame. Z jeho zhruba stovky her je nejznámější Chudák pod schodištěm (Le Pauvre sous l'escalier, 1921) a Vánoce, Vánoce (Noel-Noel, 1935). André Obey byl spjat s Compagnie des Quinze, která roku 1931 uvedla jeho první hry, Archu Noemovu (Noé) a Znásilnění Lukrécie (Le Viol de Lucrece). Jeho nejlepším dílem je patrně Člověk z popelu (L'Homme de cendres, 1949), převyprávění příběhu dona Juana.
Mezi satirickými spisovateli vynikal Jules Romains (1885-1972), jehož Knock aneb Triumf medicíny (1923) předvádí, jak se dá využívat starostí člověka o zdraví, a Marcel Pagnol (1895-1974), jehož Obchod se slávou (Les Marchands de gloire, 1925) zesměšňuje podnikatelské pletichy kolem válečných padlých. Dnes je Pagnol lépe znám svou romantickou trilogií o přístavním životě v Marseille - Malajský šíp (Marius, 1929), Fanny (1931) a César (1937). Expresionistickou frašku pěstoval Fernand Crommelynck (1888-1970), jehož Velkolepý paroháč (Le Cocu magnifique, 1921) vypráví o muži, jenž podezírá ženu z nevěry, a tak ji zkouší sice vytrvale, nikdy však k vlastní spokojenosti; autorem surrealistických frašek je Roger Vitrac (1899-1952), jenž se vysmíval tradičním hodnotám ve svém Viktorovi aneb Dítkách u moci (Victor ou Les Enfants au pouvoir, 1929). Vitracova sláva silně vzrostla po roce 1963, kdy byl v Paříži s velkým ohlasem u kritiky Viktor obnoven. Marcel Achard (1899-1974) vynikal ve stylizované romantické komedii, zvláště ve Chcete se mnou hrát?
(Voulez vous jouer avec moa?, 1923) v Marcelině (Jean de la lune,
1929) a v Korsárovi (Le Corsaire, 1938), kde - což je pro Acharda příznačné - milenec svou oddanou láskou oblomí frivolní koketu.
Hry belgického dramatika Michela de Ghelderoda (1898-1962) se podobají hrám surrealistů a expresionistů a jeho teorie připomíná Artaudovu. Více než třicet jeho her proniká vize lidí jako bytostí, jejichž tělo je mocnější ducha. Zkaženost, smrt a krutost se co chvíli derou na povrch, třebaže se za nimi skrývá nepřímá kritika degradace a materialismu a výzva k pokání. V jeho dílech však lze rouhačstvím dojít víry a za směšnou fraškou je skryto utrpení. Podobně jako Artaud i Ghelderode snižuje jazyk a dává přednost podívané. Místo děje se mění často a nečekaně, postavy jsou obvykle přehnané a mnohé pocházejí z music-hallových, cirkusových a jarmarečních klaunů. Na jeho pohrdání tradiční dramatikou ukazují podtituly jeho her:
"tragická fraška", "burleskní mystérie", "tragédie pro music-hall" a podobně. Z jeho četných dramat je nejznámější Escurial (1927), Pekelná hostina (Fastes d'Enfer, 1929), Pantagleize (1929) a Hop, signore (1935). Po roce 1949, kdy si Ghelderoda povšimli vyznavači absurdního divadla, jeho proslulost značně vzrostla.
Patrně nejvýznamnější francouzský meziválečný dramatik je Jean Giraudoux (1882-1944), romanopisec a diplomat, který svou divadelní dráhu zahájil roku 1928 dramatizací vlastního románu Siegfried. V Jouvetovi nalezl Giraudoux ideálního interpreta a napsal pro něho většinu svých nejvýznamnějších děl: Nového Amfitryona (Amphitryon 38, 1929), Juditu (Judith, 1931), Trójská válka nebude (La Guerre de Troie n'aura pas lieu, 1935) a Undinu (Ondine, 1939). Giraudoux bral často svoje náměty ze známých zdrojů, vtiskl jim však nový výklad, poněvadž rád upozorňoval na to, co je jednoduché ve věcech složitých a překvapivé na věcech známých. Jeho díla jsou založena na protikladech - války a míru, věrnosti a nevěry, života a smrti, svobody a údělu - a jejich smíření. Jeho dramata se odehrávají ve chvíli, kdy si lidé musí vybrat ze dvou protikladných postojů; autor tyto protiklady podrobuje zkoumání a obvykle nabídne způsob, jak je smířit, často nějakým jejich novým nazřením. Giraudouxovým základním prostředkem je jazyk, jejž pokládá za nejvyšší výraz lidského rozumu. Giraudoux psal v době, kdy dramatik byl už podřízen režisérovi, a snažil se potvrdit literární hodnoty dramatu. Psal zvukomalebnou a vysoce expresivní prózou a měl vzácný dar fantazie, ironie a humoru. Celé jeho dílo prostupuje hluboká víra v lidskost.
Giraudouxovým vedoucím postavením po válce otřásl Jean Anouilh, který začínal jako Jouvetův tajemník a roku 1932 se pod Giraudouxovým vlivem pustil do psaní. První úspěch mu roku 1937
přinesl Cestující bez zavazadel (Le Voyageur sans bagages), jehož uvedl Pitoeff. Většinu pozdějších Anouilhových děl, jako například Ples zlodějů (Le Bal des voleurs, 1938) a Antigonu (1943), uvedl Barsacq.
Anouilh dělil svoje hry na vážné, čili "černé", a komické, čili "růžové". Pro první z nich je charakteristické, že si jejich mladý, idealistický a nekompromisní protagonista uchová integritu, jen když zvolí smrt.
Nejznámější příklad je patrně Antigona. V "růžových" hrách se sice vyskytují postavy v mnoha směrech podobné, ale pohádková atmosféra dovoluje šťastnější řešení. Po druhé světové válce byl Anouilh jedním z nejplodnějších francouzských autorů.
Když roku 1939 vypukla válka a Paříž padla, divadelní aktivita byla zprvu silně omezena. Některé významné osobnosti odešly do exilu a ti, kdo zůstali, byli pod bedlivým dohledem. Divadlo bylo z valné části zredukováno na politicky neškodné hry či na populární zábavu, ale navzdory všem přísným omezením

dosáhlo několik inscenací skutečného věhlasu.

Italské divadlo a drama v letech 1915-1940

Mnozí významní italští umělci meziválečných let se hlásili k futurismu, hnutí, které roku 1909 v Itálii založil Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Futuristé podobně jako expresionisté odmítali minulost a chtěli lidstvo změnit, ale zatímco expresionisté spojovali minulost s materialismem a industrialismem, které ničí ducha, futuristé odsuzovali uctívání minulosti jakožto překážku pokroku. Oslavovali proto energii a rychlost strojového věku, který se snažili vyjádřit uměleckou formou. Od roku 1910 pořádali vystoupení, na nichž četli své manifesty, koncertovali, přednášeli básně a vystavovali výtvarná díla - často několik věcí zároveň. Někdy se pohybovali mezi diváky a užívali různých částí místnosti postupně nebo současně.
Veřejnost popouzeli obzvlášť požadavkem, aby všechny knihovny a muzea byly zničeny, což měl být první krok k dynamičtější budoucnosti.
Mezi uměleckými žánry, v nichž si futuristé libovali, byly "obrazové básně" (konkrétní poezie), kinetické skulptury, koláže a bruitisme ("dynamická hudba", založená na zvucích všedního života). V divadle futuristé zavrhli praktiky minulosti a prohlásili music-hally, nightcluby a cirkusy za lepší modely, na nichž lze založit formy budoucnosti. Starší drama pokládali za příliš zdlouhavé, analytické a statické a místo něho propagovali "syntetické drama", které by do jednoho či dvou momentů vtěsnalo podstatu dramatické situace. V letech 1915-1916 publikovali sedmdesát šest takových krátkých her.
Za první světové války ztratil futurismus mnoho svých stoupenců, protože oslavoval válku jako svrchovaný příklad energie. Po válce dostal nový impuls, snad proto, že četná jeho hesla byla slučitelná s Mussoliniho programem agresivní akce. Hlavním představitelem futurismu dvacátých let byl Enrico Prampolini (1894-1960), který vyžadoval, aby malovanou scénu nahradila "jevištní architektura, která se hýbe", a herce chtěl nahradit světélkujícími tvary. Jeviště chápal jako mnohorozměrný prostor, v němž by duchovní síly, reprezentované světlem a abstraktními tvary, hrály drama polonáboženského významu.
Po roce 1930 zájem o futurismus zeslábl. Třebaže se nikdy nestal závažnějším divadelním hnutím, zaváděl inovace, které ožily a rozšířily se v letech šedesátých: 1/ pokoušel se zbavit divadelní umění muzeální atmosféry; 2/ přímo konfrontoval a mísil aktéry a diváky; 3/ těžil z moderní technologie a vytvářel multimediální performance; 4/ využíval principu simultaneity a mnohočetného ohniska; 5/ měl sklon k antiliterárnosti a alogičnosti; 6/ rušil hranice mezi uměleckými druhy.
Za první světové války se v Itálii vynořila nová škola dramatického písemnictví, obvykle nazývaná teatro grottesco (groteskní divadlo). Název byl odvozen z podtitulu Masky a tváře (La Maschera e il volto, 1916) Luigiho Chiarelliho (1880-1947):
"groteska o třech aktech". Komedie tematizuje kontrast veřejného a privátního hraní rolí a vypráví příběh člověka, jenž se přizná k vraždě své ženy, která mu údajně byla nevěrná, je souzen a osvobozen, ačkoli žena je ve skutečnosti zamčená doma.
Luigi Pirandello (1867-1936) byl největším italským dramatikem této doby. Proslavil se nejprve svými romány a povídkami, od roku
1910 se začal věnovat dramatické tvorbě a po roce 1915 stále více divadlu. V letech 1924-1928 stál v čele Uměleckého divadla v Římě, v němž uvedl řadu významných italských i zahraničních her. V jeho souboru hrála hlavní role Marta Abba (1906-1988) a vedle ní vynikal zejména Ruggero Ruggeri (1871-1954), jeden z nejuctívanějších italských herců.
Pirandellovy hry - z nichž nejlepší jsou Je to tak, chcete-li (Cosi e (se vi pare), 1916), Šest postav hledá autora (Sei personaggi in cerca d'autore, 1921), Jindřich IV. (Enrico IV,
1922), Nahé odívati (Vestire gli ignudi, 1922), Každý podle svého (Ciascuno a suo modo, 1924), Dnes večer improvizujeme (Questa sera si recita a soggetto, 1930) a Jakou mě chceš mít (Come tu mi vuoi, 1930) - se obvykle točí kolem nějakého problematického faktu, jejž nelze vyřešit, poněvadž každá postava má svou verzi pravdy. Pirandello tak vznáší pochybnosti o platnosti vědeckého přístupu k pravdě - na základě přímého pozorování reality.
Naznačuje, že "pravda" je nezbytně osobní a subjektivní.
Pirandella zajímal rovněž vztah umění a přírody. Poněvadž příroda vyžaduje neustálou změnu, kdežto umělecké dílo je jednou provždy fixováno, bylo pro něho nejuspokojivějším druhem umění divadlo, protože se nezbytně představení od představení liší. Přirovnával proto divadlo k živé soše. Jelikož podle jeho mínění i ta nejrealističtější hra může předvést jenom travestii pravdy, viděl jediný lék v psaní filozofických her, ukazujících realitu ve stálé proměně. Pirandello hluboce ovlivnil divadlo své doby. Snad žádný jiný spisovatel tak nezpopularizoval filozofické názory, k nimž se hlásili dramatici období po druhé světové válce.

Nejeklektičtějším italským meziválečným režisérem byl Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), který v letech 1922-1936 řídil Teatro degli Independenti v Římě, na jehož maličkém jevišti uváděl široký repertoár ze Strindberga, Wedekinda, Jarryho, Maeterlincka, Pirandella a dalších, futuristy nevyjímaje. Byl zásadním odpůrcem systému hvězd a snažil se vytvořit celistvý soubor. V letech 1937-1943 byl ředitelem Teatro delle Arti, v němž uváděl repertoár moderní světové dramatiky.
Z větší části však italské divadlo tvořily kočovné společnosti, uvádějící nejnovější hity. Krok ke zlepšení situace znamenalo roku 1936 založení Akademie dramatického umění v Římě, kterou vedl Silvio D'Amico (1887-1955) a kde se učilo podle principů Stanislavského, Copeaua a Reinhardta. Válka však práci akademie přerušila a její vliv se projevil až po roce 1945.

Španělské divadlo a drama v letech 1915-1940

V období 1915-1940 psali nejvýznamnější španělská dramata let těsně poválečných Unamuno a Valle-Inclán. Miguel de Unamuno (1864-1936), jeden z nejváženějších španělských filozofů, vyložil nejprve svou teorii dramatu v Tragickém pocitu života v lidech a národech (Del sentimento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos, 1913). Jeho výrok, že tragédie vyvěrá z konfliktu lidské touhy po nesmrtelnosti a skepticismu k možnosti jí dosáhnout, značně ovlivnil existencialistické drama po druhé světové válce. Vinou cenzury se jedenáct Unamunových her, mezi nimiž je Faidra (1918) a Stíny snu (Sombres de sueno, 1920), hrálo prakticky až po roce 1950. S podobným zpožděním se uplatnily i hry Ramóna Maríi del Valle-Inclána (1866-1936), snad proto, že vykazují jistou podobnost s absurdním dramatem.
Valle-Inclán, který je znám především jako romanopisec, napsal několik veršovaných dramat, satirických her a frašek, z nichž nejlepší jsou zřejmě Božská slova (Divinas palabras, 1913), Parohy dona Friolery (Los cuernos de don Friolero, 1921) a Světla bohémy (Luces de bohemia, 1929). Valle-Inclán označoval své pozdní hry jako esperpento, neboli systematickou deformaci, která má ukázat groteskní realitu pod povrchem španělského života.
Nový duch začal do španělské literatury pronikat s "Generací '27", skupinou, která působila zvláště poté, co po vyhlášení republiky roku 1931 polevila cenzura. Mezi novými dramatiky vynikali García Lorca a Casona. Federico García Lorca (1899-1936) napsal svou první hru Uhrančivý motýl (El maleficio de la mariposa) roku 1920. Hra propadla, a Lorca prohluboval svůj zájem o symbolismus, surrealismus, o hudbu, malířství a španělský folklor a napsal řadu loutkových her. Když Margarita Xirguová (1888-1969), jedna z předních španělských hereček, sehrála roku
1927 v Barceloně jeho Marianu Pinedovou, Lorca se začal znovu aktivně zajímat o divadlo. Lorkovy nejvýznamnější hry však vznikly až v době, kdy těsně spolupracoval s divadelním souborem La Barraca, skupinou univerzitních studentů subvencovanou vládou v rámci podpory kulturních programů pro lid. La Barraca byla založena roku 1932, hrála dramata Zlatého věku venkovským divákům, a právě jejich reakce přiměly Lorku, aby se obrátil ke stejným tématům lásky a cti. Výsledkem je Krvavá svatba (Bodas de sangre, 1933), Pláňka (Yerma, 1934) a Dům Bernardy Alby (La casa de Bernarda Alba, 1935). Tyto hry, mísící básnickou obraznost s primitivní vášnivostí, jsou obvykle pokládány za nejlepší španělská díla od Zlatého věku.
V mnoha ohledech je dráha Alejandra Casony (1903-1965) souběžná s Lorkovou. I on řídil v letech 1931-1936 státem dotovaný soubor Lidové divadlo, který kočoval po španělských vesnicích. Tato skupina hrála především krátké žertovné hry, a - podobně jako La Barraca Lorku - inspirovala Casonu, aby psal pro její publikum.
Siréna na mělčině (La sirena varada, 1934) a Ďábel se vrací (Otra vez el diablo, 1935) nabízejí tu směsici realismu a fantastiky, kterou se Casona proslavil. Duch optimismu ve všech jeho dílech naznačuje, že všechny lidské problémy jsou řešitelné.
Občanská válka roku 1936 přinesla podstatné změny. Lorca byl zavražděn a Casona emigroval. Za války sloužilo divadlo na obou stranách především jako propagandistický nástroj a po vítězství Francových sil na něj dolehla přísná cenzura. Lorcovy, Casonovy i Unamunovy hry byly zakázány a ve španělském divadle nastalo další období izolace.

Ruské divadlo a drama v letech 1917-1940

Nejdrastičtější změny způsobené první světovou válkou pocítilo Rusko, kde carská politika byla už mnoho let nepopulární.
Ekonomické těžkosti jako důsledek válečného konfliktu živily neklid, a ten počátkem roku 1917 propukl ve vzpouru, která skoncovala s více než třistaletou vládou Romanovců. Ve vládě měli nejprve vrch umírnění socialisté, ale koncem roku 1917 uchopili moc komunisté. Občanská válka však pokračovala až do počátku let dvacátých, kdy už zahynuly milióny lidí a ruské ekonomické zdroje byly vážně zdecimovány. Několik následujících let byla vláda tak zaměstnána přestavbou státu, že nové divadlo mělo poměrnou svobodu experimentovat s novými formami.
Komunisté pohlíželi na divadlo jako na národní bohatství, které bylo dříve výsadou středních a vyšších tříd a které je nyní třeba zpřístupnit proletariátu. Viděli v něm také důležitý nástroj poučení, a proto se dostalo pod pravomoc komisaře osvěty Anatolije Lunačarského (1875-1933). Podporovala se návštěva profesionálních představení, ale organizovaly se také amatérské soubory mezi rolníky, dělníky i vojáky. Kolem roku 1926 bylo jen mezi rolnictvem na 20.000 divadelních klubů. V letech 1918-1922 se amatéři také výrazně podíleli na četných masových podívaných, které rekonstruovaly hlavní revoluční události. Nejslavnější z nich bylo Dobytí Zimního paláce (Vzjatije Zimnego dvorca), které roku 1919 inscenoval Jevrejnov na místě skutečných událostí a v němž účinkovalo na 8.000 vojáků, námořníků a dělníků.
Nový režim znárodňoval divadla jen pomalu. V letech 1922-1923 patřila státu jen třetina divadelních budov. Roku 1925-1926 tento podíl stoupl už na 63%, ale proces se uzavřel až roku 1936.
Podobně ještě dlouho trvalo, než byli divadelníci podřízeni politické nadvládě.
Mnozí nejnadšenější stoupenci revoluce patřili k avantgardě, která v novém režimu viděla příležitost rozloučit se s minulostí a vytvořit nové divadelní formy. Jako vůdce této skupiny se záhy projevil Mejerchold. Roku 1920 se stal vedoucím divadelního oddělení komisariátu osvěty - postavení, které ho nominálně postavilo do čela ruského divadla. Zároveň pokračoval v režijní práci: inscenoval Svítání (které roku 1898 napsal belgický symbolista Émile Verhaeren) jako sovětskou propagandistickou hru, v níž se z jeviště četly skutečné přehledy zpráv a konala se veřejná schůze, které se účastnilo publikum. Když Ústřední výbor komunistické strany tuto inscenaci odsoudil jako cizí potřebám proletariátu, Mejerchold na svou vládní funkci rezignoval, avšak téhož roku byl jmenován vedoucím státního studia pro režiséry a roku 1923 získal vlastní divadlo.
V letech 1921-1930 Mejerchold zdokonaloval techniky, s nimiž experimentoval před revolucí. Nyní vypracoval racionálnější a systematičtější metody, na které aplikoval takové pojmy jako biomechanika a konstruktivismus. Biomechanika se týkala především Mejercholdova přístupu k herectví, který měl vytvořit styl odpovídající věku strojů. Jeho herci byli cvičeni v gymnastice, cirkusových číslech a v baletu, aby dokázali splnit "zadání zvnějšku" efektivně jako stroje. To, co měl Mejerchold na mysli, byla v podstatě varianta James-Langeovy teorie: jisté vzorce svalové aktivity vyvolávají jisté emoce. Aby tedy herec na popud partnera nebo publika v sobě vyvolal požadovanou emocionální reakci, musí jen provést náležitý kinetický vzorec. Mejerchold tak chtěl nahradit Stanislavského důraz na vnitřní motivaci důrazem na fyzické a emocionální reflexy. Pokládal za účinnější způsob, jak vyvolat na jevišti i v hledišti pocit překypující radosti, nechat herce sjet po skluzavce, zhoupne se na hrazdě nebo udělat kotoul, než je omezovat na chování odpovídající tradičním společenským normám. Pojem konstruktivismu byl převzat z výtvarného umění, kde byl poprvé použit kolem roku 1912 ve vztahu k plastice, v níž se protínaly různé roviny a hmoty bez znázorňovacího kontextu. Podobně i Mejerchold často aranžoval neznázorňující pódia, rampy, točící se kola, hrazdy a jiné objekty, aby vytvořil "stroj ke hraní", více praktický než dekorativní.
Mejerchold svoje biomechanické a konstruktivistické teorie nejdůsledněji aplikoval v letech 1922-1925, postupně je však změkčoval. Jeho nejslavnější inscenací ve dvacátých letech byl Gogolův Revizor, uvedený roku 1926. Mejerchold přenesl děj ze zastrčeného městečka do velkého města, přeformoval všechny postavy a přidal několik nových. Kostýmy, scéna i rekvizity byly založeny na stylizovaných motivech z devatenáctého století a jednání provázela dobová hudba. Nejoriginálnější byl výjev, v němž Mejerchold obestavěl jeviště patnácti dveřmi, kde se simultánně zjevovali úředníci nabízející revizorovi úplatek.
Vedle Mejercholda byl nejvlivnějším ruským režisérem dvacátých let Tairov, který dál rozvíjel metody, s nimiž přišel před revolucí. Lunačarskij po revoluci rozdělil divadla do dvou skupin: na zavedená či "akademická", která vláda subvencovala a jimž povolila relativní autonomii, a na divadla neozkoušená, která směla existovat, aniž byla příliš podporována. Vláda tedy přála předrevolučním souborům: praxe, proti níž Mejerchold energicky protestoval. V rámci této politiky byl Kamernyj těatr klasifikován jako "akademické" divadlo. Až do roku 1924 si Tairov málo všímal revoluce; uváděl taková díla jako Wildovu Salome, Scribovu Adriennu Lecouvreurovou a Racinovu Faidru ve stylu, který uplatňoval vždycky. Na rozdíl od většiny režisérů té doby, kteří oblékali herce do uniformních oděvů, podobných těm, jaký nosili diváci, snažil se Tairov

diváky povznést nad bezvýraznost všedního života. Po roce 1924 sice Tairov občas uvedl ruskou klasickou či současnou hru, ale jeho divadlo zůstalo základní spojnicí se západem: nejenže uvádělo převážně západní repertoár, ale také v západní Evropě v letech 1923, 1928 a 1929 hostovalo.
Když se Tairov obrátil k současnému ruskému dramatu, míval obtíže. Roku 1927 byla jeho inscenace dramatu Michaila Levidova Spiknutí sobě rovných (Zagovor ravnych), hry o úpadku francouzské revoluce za vlády teroru, stažena hned po premiéře. Tairovův vliv později slábl.
Jiným významným průkopníkem byl v těchto raných letech Jevgenij Vachtangov (1883-1922), který se stal uměleckým vedoucím Prvního studia MCHT po smrti Suleržického roku 1916. Vachtangovovu pověst založily především čtyři inscenace: Maeterlinckův Zázrak svatého Antonína (jejž uvedlo Třetí studio MCHAT roku 1921), Strindbergův Erik XIV. (v Prvním studiu roku 1921), Anského Dybuk (v divadle Habima 1922) a Gozziho Princezna Turandot (ve Třetím studiu roku
1922).
Vachtangov začínal jako věrný stoupenec Stanislavského, ale jeho síla byla v působivém mísení realistického přístupu MCHT s Mejercholdovou divadelností. Od Stanislavského převzal důraz na soustředění, na životopis každé postavy a na objevování skrytého smyslu; k tomu přidal zvýšenou míru stylizovaného pohybu a výtvarné pojetí ne nepodobné německým expresionistům. Například v Erikovi XIV., jejž koncipoval jako umíráček za monarchii, byli všichni dvořané a byrokrati hráni jako automaty, kdežto proletariát byl proveden realisticky. Vrcholnou Vachtangovovou inscenací byla Princezna Turandot, v níž se zdálo, že herci jenom lehce improvizují. Tato inscenace se dlouho udržovala na repertoáru z piety k Vachtangovovi, který záhy po její premiéře zemřel. Vachtangov pracoval s několika studentskými soubory a vychoval řadu herců, takže jeho vliv byl značný. V jeho metodě pokračovali jeho spolupracovníci a žáci jako Jurij Zavadskij (1894-1977), Boris Ščukin (1894-1939), Ruben Simonov (1899-1968), Boris Zachava (1896-1976), Nikolaj Akimov (1901-1968) a Alexandr Popov (1892-1961). Mnozí z nich zůstali v popředí až do let šedesátých. V poststalinistickém období byla Vachtangovova metoda nejpřijatelnější alternativou sovětského realismu.
Roku 1924 se První studio osamostatnilo a přejmenovalo na Moskevské umělecké divadlo - 2; v jeho čele stál Michail Čechov (1891-1955), synovec Antona Pavloviče Čechova. Čechov, který se stal členem MCHT roku 1910, začal systém Stanislavského záhy považovat za nedostatečný a později těsně spolupracoval s Vachtangovem, u něhož se proslavil zvláště rolí Erika XIV. Čechov soudil, že Stanislavského systém omezuje herce; vede je k tomu, že kopírují přírodu, místo aby zdůrazňovali, jaká by být mohla.
Tak došel k tomu, že za základní nástroj herce prohlásil inspiraci místo analýzy. Jeho představy však byly vždy poněkud mystické, takže roku 1927 sedmnáct jeho spolupracovníků ze souboru odešlo a veřejně jej odsoudilo. Čechov pak z Ruska roku
1928 odešel a nakonec se usadil ve Spojených státech, kde řadu let vedl hereckou školu a publikoval svou knihu O herecké technice (To the Actor). MCHAT 2 bylo zrušeno roku 1936.
Ačkoli nejvíce pozornosti přitahovali novátoři let dvacátých, političtí vůdci i většina publika dávali přednost konzervativním souborům, zvláště Malému divadlu v Moskvě a Alexandrinskému divadlu v Leningradě. Mejerchold měl takový odpor k realistickým inscenacím Malého divadla, že roku 1921 doporučil jeho likvidaci.
Alexandr Južin, ředitel Malého divadla, zaútočil na oplátku proti "formalismu", a tak odstartoval zápas, který skončil teprve v letech třicátých.
V letech 1917-1925 hrálo Moskevské umělecké divadlo v ruském divadelním životě podružnou roli. Vytvořilo jen dvě inscenace a soubor byl roku 1919 podlomen emigrací několika herců. Roku 1922
dostal MCHAT povolení vycestovat na západ. V letech 1923-1924
účinkoval ve Spojených státech, kde vzbudil všeobecné nadšení. Po návratu do Ruska roku 1924 byl soubor na nejnižším bodě ve své historii. Studia se mu odcizila a ansámbl byl tak oslabený, že Stanislavskij musel angažovat osmdesát sedm nových herců.
Následoval proces přestavby. Roku 1926 dosáhlo divadlo prvního poválečného úspěchu inscenací Ostrovského Horoucího srdce a roku
1927 uvedlo Obrněný vlak 14-69 Vsevoloda Ivanova, první významnou sovětskou hru. Od té doby se situace divadla postupně zlepšovala.
Kolem roku 1927 se začal také měnit sovětský postoj vůči divadlu.
Stalin po Leninově smrti roku 1924 postupně soustřeďoval moc do svých rukou a roku 1928 spustil kampaň za industrializaci Ruska a kolektivizaci vesnice. Veškeré ústupky disidentským živlům skončily a ústřední vláda mocensky zasahovala do všech stránek sovětského života. Roku 1927 byl zahájen program, v němž se členové strany školili v řízení divadel. "Umělecké rady" každého divadla měly značný vliv na repertoár, styl a koncepci divadla.
Útoky na divadelní nonkonformisty však přicházely především z řad Ruské asociace proletářských

spisovatelů (RAPP), radikální skupiny, která by byla nejraději zrušila vše, co nebylo přímým výtvorem proletariátu. Svou zuřivostí popudil RAPP stranické vůdce natolik, že byl roku 1932 zrušen a nahrazen Svazem sovětských spisovatelů, v čele s Gorkým. Nejprve se očekávala větší svoboda, roku 1934 byl však za patřičný umělecký styl prohlášen socialistický realismus ("realismus formou, socialistický obsahem") a začal tlak na odstranění "formalismu"
(jakékoli nerealistické tendence). Roku 1936 byla všecka divadla podřízena Ústřední divadelní správě a po roce 1938 "stabilizace" souborů téměř vylučovala, aby pracovníci změnili zaměstnání bez výslovného souhlasu úřadů.
Výsledkem nové politiky bylo postupné potlačení avantgardních skupin a růst prestiže Malého, Alexandrinského (přejmenovaného na Puškinovo) a Moskevského uměleckého divadla, kterému se po roce 1932 říkalo "dům Gorkého". Nerealistické skupiny se pokoušely adaptovat na nové požadavky. Tairov začal střídat sovětské hry s inscenacemi ve svém starším stylu. Roku 1933 získala značný ohlas jeho inscenace Optimistické tragédie, ale roku 1937 byl už natolik v nemilosti, že soubor na nějaký čas splynul s Realistickým divadlem. Roku 1939 bylo Komorní divadlo znovu otevřeno, některé jeho inscenace byly přijaty pozitivně, ale za války bylo evakuováno až na Sibiř. Mejerchold přijal styl obvykle nazývaný "impresionistickým", jehož příkladem je inscenace Dámy s kaméliemi z roku 1934 a Čajkovského Pikové dámy z roku 1935.
V žádné této inscenaci nepřepisoval text ani nepoužíval biomechaniky; obě se vyznačovaly výpravnou stylizovanou dekorací a obě měly značný úspěch. Mejercholdova zcela apolitická interpretace však popudila činovníky ještě víc než jeho formalismus, takže roku 1938 bylo divadlo zavřeno. Roku 1939 vystoupil Mejerchold na veřejnosti oficiálně naposled; v projevu na všeruském sjezdu režisérů prý připustil svoje chyby, avšak dodal: "Ta bídná a neštastná věc, které se říká socialistický realismus, nemá s uměním nic společného ... Tam, kde kdysi byla nejlepší divadla na světě ... jste vyháněním formalismu potlačili umění." Stylizace však byla občas navzdory represím oficiálně připuštěna, pokud byla ve službách přijatelné politické ideje.
Nejvýznamnějším experimentátorem třicátých let byl Nikolaj Ochlopkov (1900-1966) v Realistickém divadle, které vzniklo jako Čtvrté studio MCHAT roku 1921 a osamostatnilo se roku 1927.
Ochlopkov pracoval u Mejercholda i u Tairova a ředitelem Realistického divadla se stal roku 1932. Zrušil pódiové jeviště a veškeré jednání situoval do hlediště. Často užíval centrální hrací plochy, ale některé scény situoval po obvodu hlediště nebo na mostě nad hlavami diváků. Ochlopkov si zvlášť oblíbil dramatizace románů a všechny jeho inscenace byly "filmové" rychlými střihy z jedné scény do druhé. Jeho dramaturgie sice platila za přijatelnou, ale inscenační řešení se často pokládalo za anarchické. Jeho divadlo splynulo na nějaký čas s Tairovovým.
Roku 1943 byl jmenován ředitelem Divadla revoluce, v němž se posléze stal jedním z nejvýznamnějších režisérů poválečného období. Podobným vývojem prošel Jurij Zavadskij. Po Vachtangovově smrti řídil nějaký čas jeho studio a roku 1932 byl jmenován ředitelem Ústředního divadla Rudé armády. Tam vytvořil několik výborných inscenací, ale roku 1935, když odmítl sloučit svoje studio s větším souborem, musel odejít do provincie, kde setrval až do roku 1939. V Ústředním divadle Rudé armády nahradil Zavadského Alexej Popov, který byl vstřícnější vůči oficiálním požadavkům.
Uvážíme-li nejistoty počátečních let a politické tlaky let třicátých, nepřekvapí nás, že se objevilo jen málo významných dramatiků. Gorkij byl jediný předrevoluční autor, který hrál za komunistů významnou roli, a i on měl k režimu řadu let daleko.
Jeho hry se proto málo hrály a až po roce 1927 začaly platit za vzory patřičného stylu. Když byl Gorkij roku 1932 zvolen předsedou Svazu sovětských spisovatelů, stalo se jeho dílo takřka povinnou součástí repertoáru každého divadla. Po revoluci napsal Gorkij jenom dvě hry, a to až ve třicátých letech - Jegora Bulyčova a ty druhé (Jegor Bulyčev i drugije, 1932) a Dostigajeva a ty druhé (Dostigajev i drugije, 1933) - i ty se však zabývají životem v předrevolučním Rusku.
V bezprostředně porevolučních letech převzali vedoucí úlohu futuristé, militantní nepřátelé starých forem a přesvědčení zastánci utilitárního umění, odpovídajícího požadavkům technického věku. Hlavním dramatikem tohoto hnutí byl Vladimir Majakovskij (1894-1930), blízký přítel Mejercholda, který inscenoval všechny jeho hry. Majakovského Mystérie-buffa (Mystěrija-buff, 1918) parodovala bibli a končila příchodem proletariátu do země zaslíbené, zatímco Štěnice (Klop, 1929) a Horká lázeň (Baňa, 1930) byly satiry na sovětskou byrokracii.
Tyto poslední dvě hry byly přijaty tak nepříznivě, že Majakovskij roku 1930 spáchal sebevraždu.
Většina sovětských her byly buď frašky či melodramata vyzvedávající revoluci nebo odsuzující její protivníky. Mezi staršími dramatiky vynikal Michail Bulgakov (1891-1940), jehož Dny Turbinových (Dni Turbinych, 1925) se sympatiemi líčily Bílou gardu za občanské války, která následovala po revoluci. Drama, které mezi

sovětskými hrami patřilo k nejpopulárnějším, učinilo Bulgakova v očích vlády podezřelým, a tak později k inscenacím jeho her už ani nedošlo. Jeho Svatá kabala (1929), hra o Molierovi a cenzuře jeho Tartuffa, vedla nakonec k zákazu všech jeho her. Bulgakovova popularita značně vzrostla koncem 70. let.
Mezi další významné dramatiky patří Vsevolod Ivanov (1895-1963) se svým Obrněným vlakem 14-69 (Broněpojezd 14-69, 1927) a Konstantin Treňov (1876-1945) se svou Ljubov Jarovou (Ljubov Jarovaja, 1926). Mezi pozdějšími spisovateli vynikal Nikolaj Pogodin (1900-1962) se svými Aristokraty (1934) a Kremelským orlojem (Kremljovskije kuranty, 1942); Alexandr Afinogenov (1904-1941) s dramaty Kde vlaky nestaví (Daljokoje, 1935) a Mášenka (Mašeňka, 1941); Oleksandr Kornijčuk (1905-1952) s Pravdou (1937) a Frontou (Front, 1942) a Vsevolod Višněvskij (1900-1951) s Optimistickou tragédií (Optimističeskaja tragedija,
1932) a U zdí Leningradu (U stěn Leningrada, 1941). Většina těchto her velebí život za komunismu, glorifikuje Lenina a Stalina a předvádí statečnost sovětských lidí za nacistického vpádu.
Počátkem druhé světové války bylo ruské divadlo zcela podřízeno politickému řízení. Žádná jiná země na světě však nebrala svoje divadlo tak vážně jako nástroj idejí a integrální součást společnosti.

Anglické divadlo a drama v letech 1915-1940

První světová válka vedla k četným změnám v anglickém divadle.
Systém hereckých ředitelů prakticky vymizel a nahradili ho komerční producenti a systém dlouhé série. Například v Treeově divadle, které bylo od roku 1900 domovem Shakespearovým, se od roku 1916 hrála jenom Ču Čin Čou (Chu Chin Chow), muzikálová verze Ali Baby a čtyřiceti loupežníků, která dosáhla 2.238 repríz.
Patrně nejvýraznější válečnou událostí bylo, že divadlo s familiárním názvem Old Vic se stalo základním producentem anglické klasiky. Bylo postaveno roku 1818 pod názvem Royal Coburg a později přejmenováno na Royal Victoria; roku 1880 je získala sociální reformátorka Emma Consová, která je adaptovala na "abstinenční music-hall". Roku 1898 divadlo převzala neteř slečny Consové, Lilian Baylisová (1874-1937), která tu začala uvádět opery. Shakespearovské inscenace k nim přibyly až roku
1914. Za války řídil divadlo Ben Greet (1857-1936), který v tradici Franka Bensona zajížděl za anglickým i americkým publikem se shakespearovským repertoárem.
Greetovými nástupci byli po válce v letech 1920-1925 Robert Atkins (1886-1972), do roku 1929 Andrew Leigh (1887-1957) a do roku 1934 Harcourt Williams (1880-1957). V těchto letech byly uvedeny všechny Shakespearovy hry, některé v několika inscenacích. Roku 1931 získalo divadlo Old Vic budovu Sadler's Wells Theatre, kde vznikl taneční soubor pod vedením Ninette de Valois (Edris Stannisové, 1898-), která vyrostla v Ďagilevově souboru a později si založila vlastní školu. V letech 1931-1935
se každý týden v Old Vic a v Sadler's Wells střídal taneční a činoherní soubor. Toto uspořádání však bylo příliš náročné, proto se činohra omezila na Old Vic a balet na Sadler's Wells. Taneční soubor Sadler's Wells se vypracoval na nejlepší v celé zemi a po druhé světové válce byl přejmenován na Královský balet, zatímco tamní operní soubor se vyvinul v dnešní English National Opera Company.
Obavy, že se smrtí Lilian Baylisové Old Vic skončí, padly, když byl administrátorem jmenován Tyrone Guthrie (1900-1971), který divadlo skvěle řídil až do roku 1945. Guthrie debutoval jako herec roku 1924, záhy se však začal věnovat režii. Jeho první londýnská inscenace je z roku 1931, ale své nejlepší předválečné práce odvedl v Old Vic. Guthrie byl jako režisér znám svými novými interpretacemi běžných děl (které kritika někdy pokládala pouze za bizarní) a neklidnou, avšak vitální jevištní hybností svých inscenací. Kolem roku 1939 byla už Old Vic nejuznávanější anglická scéna. Tím, že měla vlastní budovu, stálý soubor a uváděla vynikající hry za rozumné ceny, vytyčila měřítko pro celou Británii.
Na zvyšování inscenační úrovně v meziválečném období se podílelo několik dalších režisérů a producentů. Nejvýznamnější scény byly Lyric Theatre a Gate Theatre. Lyric Theatre v Hammersmithu bylo jedno z četných divadel postavených na předměstí za slavných časů music-hallu. V roce 1918 už sotva živořilo. V té době si je pronajal Nigel Playfair (1874-1934), který se tu proslavil především inscenacemi dramat restauračních a z osmnáctého století, zvláště Žebrácké opery (která měla premiéru roku 1920 a dosáhla 1.463 repríz), Congrevovy komedie Tak to na tom světě chodí (1924), Soupeřů (1925), Švihákovy lsti (1927) a Lásky na vsi (1928). Jeho inscenace byly většinou dekorativní stylizované karikatury. Nějaký čas bylo Lyric nejmódnější divadlo v Londýně, ale jakmile Playfairův přístup zkameněl v zaklínací formuli, jeho

popularita poklesla a roku 1932 se soubor rozpadl. Lyric Theatre bylo pověstné svým smyslem pro výtvarný styl; poprvé jej nastolil Claud Lovat Fraser (1890-1921), který svým citlivým používáním barev a dobových motivů pronikavě ovlivnil jiné.
Gate Theatre otevřel roku 1925 Peter Godfrey (1899-1971), někdejší cirkusový klaun i shakespearovský herec. Protože nedostal licenci na jediný sál, který si mohl dovolit, provozoval Godfrey svoje divadlo jako soukromý klub a za devět let uvedl přes 350 inscenací. Jeho nejcharakterističtější inscenace byly expresionistické hry nebo hry s psychoanalytickým zaměřením.
Používal dekoračních kusů na pozadí černých závěsů, nezvyklých světelných efektů a stylizovaných hereckých technik. Godfrey byl hlavním londýnským představitelem expresionismu. Roku 1934 převzal divadlo Norman Marshall (1901-1980), který uvedl mnoho her dosud zakázaných cenzurou. Značně také přispěl k obnově komorní revue, jejíž význam od dvacátých let stále klesal.
Z několika významných souborů mimo Londýn byla patrně nejlepší Birmingham Repertory Company, která za vedení Barryho Jacksona (1879-1961) uvedla v letech 1913-1935 400 her z nejrůznějších období. V letech 1922-1934 Jackson také uvedl 42 inscenací v Londýně, řadu z nich velmi úspěšně, třebaže se nedržely komerčních předpisů. Svými inscenacemi Hamleta (1925), Macbetha (1928) a Zkrocení zlé ženy (1928) zahájil Jackson módu uvádění Shakespeara v moderním oděvu. Roku 1935 převedl Jackson na město Birmingham vlastnictví svého divadla, které se tak stalo prvním městským divadlem v Anglii.
Roku 1929 založil Jackson také festival v Malvernu, a tím značně podnítil hnutí letních festivalů. Malvernský festival, jejž až do roku 1939 provozovala především Birmingham Repertory Company, neměl žádnou jasnou koncepci; některé sezony byly věnovány hrám určitého období, jiné byly zasvěceny hrám konkrétních autorů, zvláště Shawovi. Všechny však byly na vysoké úrovni. V letech 1939-1949 se festival nekonal.
Významné byly také další dva regionální soubory: Cambridge Festival Theatre a Oxford Repertory Company. Cambridge Festival Theatre založil roku 1926 Terence Gray s nepokrytým cílem zpochybnit realistické herectví i inscenační způsob, a tuto koncepci důsledně realizoval. Divadlo nemělo ani oponu, ani portál, ani orchestřiště. Výpravu tvořily většinou plošiny či jiné stavby na pozadí horizontu, na nějž se promítaly barevné obrazce. Herecký pohyb býval často charakterizován jako "choreografický" a vždycky byl silně stylizovaný. Text byl pro Graye záminkou k režisérské improvizaci. Romea a Julii hrál v kostýmech flamenca, některým postavám Večera tříkrálového obul kolečkové brusle a soudce v Kupci benátském nechal pohrávat si s jojo. Grayovy inscenace byly předmětem četných sporů, ale jejich bezprostřední vliv byl malý. Jeho divadlo ukončilo činnost roku 1933.
Oxford Repertory Company, kterou v letech 1923-1929 vedl J. B. Fagan (1873-1933), uváděla ročně jedenadvacet her z různých zemí i historických období. Tento rozvrh znamenal, že inscenace byly často jen nahozené, vesměs však byly dynamické a jasně vyložené. Výpravy se používalo málo, poněvadž divadlo mělo jen malé jeviště s velkou předscénou, na níž se většinou hrálo. Význam tohoto divadla byl zčásti v tom, že u Fagana získala svou první větší zkušenost řada mladých herců, jmenovitě Tyrone Guthrie, John Gielgud, Raymond Massey, Flora Robsonová a Glen Byam Shaw.
Rostla také prestiž stratfordských sezon Shakespearových her, které byly obnoveny roku 1919. Až do roku 1934 režíroval ve Stratfordu většinu her W. Bridges-Adams (1889-1965), který ještě pracoval za velmi nepříznivých okolností. Divadlo nemělo ani dílny, ani sklady, uměleckou koncepci stanovil festivalový výbor, a po Bridgesovi-Adamsovi se chtělo, aby měl šest premiér v šesti večerech po sobě. Staré divadlo roku 1926 vyhořelo a než byla roku 1932 dokončena dnešní budova, hrál soubor v místním kině.
Nové hlediště bylo celkem uspokojivé, jeviště však byla konvenční kukátková stavba, posuvné jeviště nemohlo zcela zmizet zrakům diváka a jevištní hydraulika neklesla níž než necelé dva a půl metru. Takové chyby si pak vyžádaly několik přestaveb.
Bridges-Adams rezignoval roku 1934 a nahradil ho až do roku 1942 B. Iden Payne (1881-1976), jehož nejcharakterističtější inscenace byly v Poelově stylu - na rekonstruovaném shakespearovském jevišti a v alžbětinském kostýmu. Nové přístupy k Shakespearovým hrám razili jiní režiséři, zvláště Fjodor Komissarževskij.
Komissarževského inscenace Kupce benátského využívala konvencí komedie dell'arte a jeho Veselé windsorské paničky se odehrávaly za zvuků vídeňských valčíků. Londýnská kritika většinou stratfordskou společnost ignorovala; v jejích očích nabyla na významu až po druhé světové válce.
Z mnoha vynikajících herců tohoto období byly patrně mezi dámami nejlepší Sybil Thorndiková (1882-1976) a Edith Evansová (1888-1976). Thorndiková začínala u společnosti Bena Greeta a po roce 1914 často vystupovala se souborem Old Vic. Zvláštní pozornost vzbudila v letech dvacátých svým zpodobněním Shawovy svaté Jany, avšak její role měly široký rozsah od řecké tragédie po moderní komedii. Evansová

zahájila svou kariéru u Poela a proslavila se jako Millamanta v inscenaci Congrevovy komedie Tak to na tom světě chodí v Lyric Theatre. Také často vystupovala v Old Vic, na Malvernském festivalu a v četných londýnských komerčních divadlech. Mezi vynikající herečky patřila rovněž Lilian Braithwaitová (1873-1948), Marie Tempestová (1864-1942), Flora Robsonová (1902-1984), Gertrude Lawrencová (1898-1952) a Peggy Ashcroftová (1907-1991).
Mezi herci vynikal John Gielgud (1904-), který debutoval roku
1921 a značný ohlas si získal roku 1934 svým Hamletem. Záhy se také stal jedním z předních britských režisérů. V letech
1937-1938 si pronajal Queen's Theatre, shromáždil soubor, jehož členy byli Peggy Ashcroftová, Michael Redgrave a Alec Guinness, a hrál s nimi klasický repertoár. Počátkem války platil už Gielgud za nejlepšího anglického herce a režiséra. Mezi vynikající herce patřil také Cedric Hardwicke (1893-1964), který spolupracoval po roce 1922 s Barrym Jacksonem, Donald Wolfit (1902-1968), který hrál v Old Vic a ve Stratfordu a měl i svou vlastní společnost, a Maurice Evans (1901-1986), který hrál u Terence Graye a v Old Vic, než roku 1935 emigroval do Spojených států. Slibně se začala rýsovat řada mladých mužů, kteří potvrdili svůj význam po válce:
Laurence Olivier (1907-1989), který hrál v Birmingham Repertory Company, u Gielguda a v Old Vic, Michael Redgrave (1908-1985), který se dal k divadlu až roku 1934, Ralph Richardson (1902-1983), Alec Guinness (1914-), který debutoval roku 1934, Anthony Quayle (1913-1989), u divadla od roku 1931, a Glen Byam Shaw (1904-), který hrál v Oxford Repertory Company a u Gielguda.
Mezi válkami se objevilo jen málo významných dramatiků; dál ovšem psala řada starších jako Shaw, Barrie, Galsworthy a Pinero. Ve dvacátých letech vynikli v konverzační komedii tři autoři:
Maugham, Lonsdale a Coward. William Somerset Maugham (1874-1965) napsal svou první hru 1904 a až do roku 1933 byl jedním z nejplodnějších anglických dramatiků. Nejlépe se mu vedlo v komediích mravů, jako byly Naše smetánka (Our Betters, 1917), V kruhu (The Circle, 1921), Věrná žena (The Constant Wife, 1927) a Živitel (The Breadwinner, (1930), v nichž mu sardonický humor a nevšední osobní názory nedovolily sáhnout ke triviálnímu řešení.
Frederick Lonsdale (1881-1954), často srovnávaný s Maughamem, si získal širokou přízeň svými zábavnými situacemi a účinným dialogem ve hrách Konec paní Cheyneyové (The Last of Mrs.
Cheyney, 1925), Manželství na zkoušku (On Approval, 1927) a Silnice (The High Road, 1929). Noel Coward (1899-1973) zachytil ducha poválečné éry v dílech jako Padlí andělé (Fallen Angels,
1925), Senná rýma (Hay Fever, 1925), Hořkosladké (Bittersweet,
1929), Intimní životy (Private Lives, 1930) a Láska mezi umělci (Design for Living, 1932), v nichž se nekonvenční chování kombinuje s duchaplností.
Mezi autory vážného dramatu získal největší věhlas J.
B. Priestley (1894-1984). Dramatickou dráhu zahájil roku 1932
Nebezpečnou křižovatkou (Dangerous Corner) a pokračoval dramatem Čas a Conwayovi (Time and the Conways, 1937) a Inspektor se vrací (An Inspector Calls, 1946). Emlyn Williams (1905-1987), autor ze sentimentální a melodramatické školy, byl patrně autorem nejúspěšnějším. Po dvou senzačních hrách Vražda byla nastrojena (A Murder Has Been Arranged, 1930) a Musí přijít noc (Night Must Fall, 1935), uvedl roku 1939 sentimentální příběh o waleské učitelce a jejím vynikajícím žákovi Obilí je zelené (The Corn Is Green).
Toto období přineslo také několik pokusů o obnovu básnického dramatu. Gordon Bottomley (1874-1948) napsal Ženu krále Leara (King Lear's Wife, 1915), Dcery Británie (Britain's Daughters,
1922) a Laodice a Danae, a W. H. Auden (1907-1973) a Christopher Isherwood (1904-1986) spolupracovali na Psu pod kůží (Dog Beneath the Skin, 1935) a na Výstupu na F 6 (The Ascent of F 6, 1936).
Nejtrvalejší hodnoty dosáhl T. S. Eliot (1888-1965) svou Vraždou v katedrále (Murder in the Cathedral, 1935), o mučednictví Tomáše Becketa. Později Eliot napsal Rodinné shromáždění (The Family Reunion, 1938) a po válce několik dalších veršovaných dramat.
Celkem však byl pokus o obnovu básnického dramatu neúčinný, spíše pro nedostatky těchto dramat, než že by poezie byla na závadu.
Jedním z nejpopulárnějších meziválečných žánrů byla revue. Její nejslavnější producent C. B. Cochran (1873-1951) začal s "komorními revuemi" roku 1914 a v letech 1918-1931 se obrátil k velkým výpravným produkcím. Také André Charlot (1882-1856) uvedl v letech 1916-1923 řadu revuí a proslavil v nich Beatrice Lillieovou (1895-1989). Intimní revui obnovilo Gate Theatre ve třicátých letech, zvláště díky libretům Herberta Farjeona (1887-1945) a výkonům Hermiony Gingoldové (1897-1987).
Irsku nabídla anglická účast v první světové válce šanci svrhnout britskou vládu. Roku 1916 vypuklo povstání, které bylo potlačeno za cenu značného krveprolití. Požadavky samostatnosti však sílily a roku 1919

se Irsko prohlásilo republikou. Následovaly tři roky ozbrojeného konfliktu, než byla roku 1923 podepsána mírová smlouva, poskytující Irsku nezávislost s výjimkou šesti severních hrabství.
Tento zápas tvoří kontext raných her Seana O'Caseyho (1884-1964), nejvýznamnějšího irského poválečného dramatika. O'Casey obrátil pozornost od folklorních a legendárních námětů k městskému životu své současnosti. Dramata, která založila jeho slávu - Stín střelce (The Shadow of a Gunman, 1923), Juno a páv (Juno and the Paycock, 1924) a Pluh a hvězdy (The Plough and the Stars, 1926) - byla svým laděním realistická a pojednávala o vlivu povstání na životy prostých lidí. Pak O'Casey přešel k expresionistické technice v dílech, jako byl Stříbrný pohár (The Silver Tassie,
1928), Za branou (Within the Gates, 1934), Rudé růže pro mne (Red Roses for Me, 1943) a Purpurový prach (Purple Dust, 1945). Tato změna stylu uspíšila jeho rozchod s Abbey Theatre roku 1928; od té doby žil O'Casey v Anglii. Mnohá jeho díla byla více čtena než hrána, hlavně proto, že jeho dramatický děj bývá - přes množství silných emocionálních scén - poněkud nejasný. Pro svou schopnost charakterizace postav, živý jazyk a lidský soucit však může být pokládán za jednoho z nejlepších spisovatelů moderní doby.

Divadlo a drama ve Spojených státech v letech 1915-1940

Spojené státy dokázaly stát stranou válečného konfliktu až do roku 1917, kdy byly do války zataženy. Pak se však nejen rozhodující mírou podílely na jejím výsledku, ale také prosazovaly založení Společnosti národů i státní samostatnost evropských etnických a jazykových skupin. Po válce však Spojené státy vstoupily do dalšího období izolacionismu, během něhož se snažily odpoutat od zahraničních závazků a ukládaly daně omezující dovoz. Ekonomické důsledky byly pro farmáře a dělníky katastrofální a urychlily hospodářskou krizi let třicátých. V meziválečných letech získaly ženy volební právo a masová výroba a pokrok v dopravě a komunikaci zrevolucionizovaly život.
Ve třicátých letech se národní energie soustředila na překonání ekonomických problémů. Vláda se poprvé chopila klíčové role ve společenském plánování a začala připravovat takové projekty, jako byl program sociálních jistot nebo veřejných prací. Roku 1940
byly Spojené státy úplně jinou zemí než roku 1915. Staly se jednou ze světových velmocí a průmyslovým gigantem. Poprvé si také vynutily respekt v záležitostech umění a kultury.
Až do roku 1915 si Spojené státy neuvědomovaly nové umělecké postupy, které se už dávno projevovaly v evropském divadle. Nové vědomí se začalo šířit většinou prostřednictvím neprofesionálních skupin. Kolem roku 1912 vzniklo několik "malých divadel", napodobujících evropská nezávislá divadla. Mezi nejvýznamnější patřilo Toy Theatre, založené v Bostonu roku 1912, chicagské Little Theatre, vytvořené roku 1912, Neighborhood Playhouse a Washington Square Players, obojí ustavené v New Yorku roku 1915, Provincetown Players, zorganizované v Provincetownu ve státě Massachusetts roku 1915 a detroitské Arts and Crafts Theatre, otevřené roku 1916. Roku 1917 bylo takových skupin nejméně padesát. Personálně závisely většinou na neplacených dobrovolnících a finančně je podporovali jejich předplatitelé.
Většinou uváděly každoročně celou řadu her a používaly technik, které byly v Evropě už dávno zavedené. Hnutí malých divadel znamenalo největší přínos v letech 1912-1920, kdy připravilo publikum na nové drama i na nové inscenační metody.
Po roce 1920 byla malá divadla k nerozeznání od komunitních scén.
Toto hnutí ve Spojených státech vzniklo kolem roku 1905 podobně jako jeho evropské protějšky - ze snahy oživit ducha antického Řecka. Jeho nejnadšenějším propagátorem byl Percy MacKaye (1875-1856) v programových spisech Občanské divadlo (The Civic Theatre, 1912) a Drama pro obec (Community Drama, 1917); jeho exteriérové podívané byly založeny na textech předpokládajících několik tisíc účastníků. Zájem o masové podívané však netrval dlouho a po roce 1920 se většina místních spolků věnovala inscenacím nových brodwayských hitů. Kolem roku 1925 registrovala Drama League of America, organizace podporující místní zájem o divadlo, téměř 2.000 obecních či malých divadelních souborů.
Divadelní programy se začaly zavádět také na fakultách a univerzitách, kde sice studenti hráli divadlo od sedmnáctého století, ale divadelní výuka se nabízela až kolem roku 1900.
K první důležité změně došlo roku 1903, kdy na Radcliffe College zahájil divadelní výuku George Pierce Baker (1866-1953). Jeho kurs byl později otevřen pro studenty Harvardovy univerzity a rozšířen o inscenační dílnu. Baker přilákal řadu mladých talentovaných Američanů, včetně Eugena O'Neilla, S. N. Behrmana a Roberta Edmonda Jonese, kterým vštípil vysoká měřítka a pomohl osvojit si techniku. Roku 1925 přešel Baker na Yaleskou univerzitu, kde založil divadelní školu, která poskytla profesionální průpravu četným pozdějším divadelníkům. Roku 1914

zavedl Thomas Wood Stevens (1880-1942) na Carnegie Institute of Technology první úplný program v divadelním oboru a roku 1918
založil Frederick Koch (1877-1944) univerzitní divadlo Carolina Playmakers. Následovala řada dalších programů. Kolem roku 1940
byla divadelní výchova zavedena na četných amerických univerzitách.
Ve druhém desítiletí dvacátého století si "nové jevištní umění", jak se v Americe nové evropské směry nazývaly, začalo razit cestu do komerčního divadla. Winthrop Ames (1871-1937), který roku 1907 odešel do Evropy studovat nové tendence, byl roku 1909 pověřen správou New Theatre v New Yorku, ambiciozní neziskové repertoární společnosti. Záhy se však ukázalo, že velká divadla finančně ani umělecky nevyhovují, proto Ames postavil Little Theatre o kapacitě pouhých 300 diváků, kde těsně před válkou uvedl v novém stylu řadu her. Roku 1912 dovezl Reinhardtovu inscenaci Sumurun, která také vzbudila značný zájem o evropské ideje.
Roku 1912 angažovala Boston Opera Company Josepha Urbana (1872-1933), proslulého vídeňského jevištního výtvarníka nové školy, k výpravě svých inscenací. Urban později pracoval v New Yorku (zvláště pro Florenze Ziegfelda), kde se proslavil svými barevně svěžími, jednoduchými výpravami. Roku 1915 pozvala New York Stage Society Harleye Granvilla Barkera, aby režíroval její inscenace. Pro Barkerovu inscenaci Komedie o muži, který si vzal němou Anatola France navrhl Robert Edmond Jones (1887-1954) výpravu obvykle považovanou za první domácí výraz "nového jevištního umění". Jones byl vedle Lee Simonsona a Sama Huma jedním z těch mladých mužů, kteří v letech 1912-1915 studovali v Evropě a silně na ně zapůsobily nové divadelní směry. Hume uspořádal roku 1914 výstavu kontinentální scénografie, která byla instalována v New Yorku, Detroitu, Chicagu a Clevelandu. Později byl spjat s Arts and Crafts Theatre v Detroitu, kde jeho spolupracovník Sheldon Cheney roku 1916 založil časopis Theatre Arts Magazine, který byl až do roku 1948 nejdůležitějším propagátorem nových divadelních myšlenek ve Spojených státech.
Hostování Abbey Theatre roku 1911, Ballets Russes 1916 a Copeauova souboru v letech 1917-1919 také podnítily zájem o vývoj v zahraničí. Přesto však si Spojené státy na konci války roku
1918 evropské divadelní postupy teprve začínaly uvědomovat.
O vítězství nového ideálu se nejvíce zasloužili Provincetown Players, Theatre Guild a Arthur Hopkins. Provincetown Players uvedli v roce 1916 pár programů na Cape Cod, a ještě téhož roku se přestěhovali do New Yorku. Zpočátku se divadlo soustředilo na hry amerických dramatiků a do roku 1925 uvedlo devadesát tři hry čtyřiceti sedmi autorů. Po roce 1923 se skupina rozštěpila - jedna část pokračovala ve starší praxi, druhá v čele s Eugenem O'Neillem, Robertem Edmondem Jonesem a Kennethem Macgowanem uváděla zahraniční a klasické hry vedle nekomerčních děl O'Neilla a jiných autorů. Třebaže Provincetown Players roku 1929 podlehli komerčním tlakům, sehráli důležitou roli v experimentálním divadle, a to jak v uvádění nových her, tak v užívání nových inscenačních technik.
Roku 1918 zanikli Washington Square Players, ale někteří jejich členové pak utvořili Theatre Guild, plně profesionální divadlo, které si vytyčilo cíl uvádět hodnotné hry, o něž komerční producenti nemají zájem. Po nejistém rozjezdu roku 1919 se Theatre Guild, které každoročně uvádělo řadu her pro svou předplatitelskou obec, stalo jedním z nejváženějších divadel ve Spojených státech. Roku 1928 zahájilo subskripční série v šesti dalších městech. V čele Guild stálo direktorium a nějaký čas si divadlo vydržovalo stálé jádro souboru. Pokud jde o inscenace, zvolilo eklektický přístup; jeho hlavní režisér Philip Moeller (1880-1958) a hlavní výtvarník Lee Simonson (1888-1967) čerpali z různých evropských škol, jejich typický styl však byl modifikovaný realismus. Ve třicátých letech organizace omezila kvůli finančním problémům postupně svou činnost a za druhé světové války byla už pouze jedním z komerčních producentů, investujících do hitů v dlouhých sériích.

Arthur Hopkins (1878-1950) začal roku 1918 řadou inscenací, které mu nakonec vynesly pověst nejdobrodružnějšího newyorského komerčního producenta. Spolupracoval s Robertem Edmondem Jonesem a uváděl Tolstého, Ibsena, Gorkého, Shakespeara, O'Neilla a jiné.
Jeho produkce Macbetha z roku 1921 vzbudila senzaci expresionistickým použitím zborcených oblouků a Hamlet z roku
1922, s Johnem Barrymorem (1882-1942) v hlavní roli, byl prohlášen za jednu z nejlepších inscenací století. Když Hopkins a Theatre Guild prokázali komerční možnosti "nového jevištního umění", přijali je i jiní a kolem roku 1930 byl takový přístup už běžný.
"Nové jevištní umění" se projevovalo především vizuálně, avšak celkový účin většiny inscenací lze snad nejlépe přiblížit jako "zjednodušený realismus". Kromě Jonese a Simonsona měl největší vliv na jevištní výpravu Norman Bel Geddes (1893-1958), vizionář ne nepodobný Appiovi. Geddesův plán inscenace Dantovy Božské komedie na sérii teras (publikovaný roku 1921) je stále pokládán za jeden z

nejbrilantnějších projektů americké scénografie. Jeho záliba ve schodištích, pódiích a vynalézavém osvětlení byla patrná i na jeho inscenacích Hamleta (1931) a Werfelovy Cesty zaslíbení (1936), v níž se pódia tyčila až do výše patnácti metrů. Mezi další významné scénografy patřili Cleon Throckmorton (1897-1965), Mordecai Gorelik (1899-1990), Boris Aronson (1900-1980), Aline Bernsteinová (1882-1955), Howard Bay (1912-1986), Donald Oenslager (1902-1975) a zvláště Jo Mielziner (1901-1976), který se po roce 1945 stal nejplodnějším a nejuznávanějším americkým výtvarníkem. Všichni ovšem nesdíleli týž styl, všem však byl společný respekt k jednoduchosti a touha vystihnout ducha textu.
Evropský kontinentální vliv se ve dvacátých letech nadále prosazoval v řadě hostování: Moskevské umělecké divadlo podniklo turné po Spojených státech v letech 1923-1924; Reinhardt uvedl Mirákl (v Geddesově výpravě) roku 1924 a inscenoval několik her v letech 1927-1928 a Copeau režíroval Bratry Karamazovy v Theatre Guild roku 1927. Dva herci Stanislavského, Richard Boleslavskij (1889-1937) a Marija Uspenskaja (1881-1949), vedli v letech
1923-1930 American Laboratory Theatre. Učilo se zde podle systému Stanislavského ve verzi, kterou později zpopularizovala Boleslavského kniha O herectví - prvních šest lekcí (Acting, the First Six Lessons. 1933). American Laboratory Theatre měl přes
500 studentů, mezi něž patřili Stella Adlerová, Lee Strasberg a Harold Clurman.
V letech 1925-1940 se několik skupin pokusilo uniknout komerčnímu divadelnímu modelu. Walter Hampden (1879-1955) obnovil se svou hereckou společností v letech 1925-1930 systém hereckého ředitele. Hospodářská krize ho sice donutila vzdát se divadla v New Yorku, řadu let však se svou společností kočoval. V letech
1926-1933 řídila Eva Le Gallienne (1899-1991) Civic Repertory Theatre, vyprodukovala 34 inscenací a vybudovala předplatitelskou obec o 50.000 členech. Ale její společnost byla přes svůj výtečný repertoár a širokou obec příznivců věčně zadlužená a nepřežila hospodářskou krizi.
Nejvýznamnějším divadlem třicátých let bylo Group Theatre, které roku 1931 založili Lee Strasberg (1901-1982), Harold Clurman (1901-1980) a Cheryl Crawfordová (1902-1986) podle vzoru Moskevského uměleckého divadla, jehož metody a ansámblový přístup následovalo. Se souborem, jehož členy byli mimo jiné Stella Adlerová (1904-1992), Morris Carnovsky (1898-1992) a Elia Kazan (1909-), uváděli hry Paula Greena, Maxwella Andersona, Sidneyho Kingsleye, Irwina Shawa, Williama Saroyana a jiných, třebaže pověst divadla založily především inscenace her Clifforda Odetse.
Soubor nakonec ztroskotal na koncepčních sporech a roku 1941 se rozpustil. Jeho vliv se však projevil v práci mnoha jeho někdejších členů, z nichž někteří byli předními popularizátory systému Stanislavského ve Spojených státech.
Hospodářská krize vedla k jedinečnému experimentu, Federálnímu divadelnímu projektu, který byl zřízen roku 1935 v rámci boje proti nezaměstnanosti. V jeho čele stála Hallie Flanaganová Davisová (1890-1969) a v době, kdy dosáhl vrcholu, zaměstnával
10.000 lidí ve čtyřiceti státech. Vzniklo asi 1.000 inscenací všech žánrů, na něž bylo vstupné ze 65 procent volné. Federální projekt byl rozmanitý, přesto se však nyní připomíná především pro "Živé noviny", kinematografickou formu, která spojovala faktické údaje s dramatickými skeči. Každý scénář pojednával o jednom specifickém problému: Zaorané Trojité A (Triple-A Plowed Under, 1936) o zemědělství, Proud (Power, 1937) o elektrifikaci vesnice a Jedna třetina národa (One Third of Nation, 1938) o slumech místo bytů. Ústřední postavou většiny textů byl "malý člověk", který kladl otázky o nějakém aktuálním problému a byl veden k poznání jeho souvislostí, lidských důsledků a možných řešení. Většinu dialogů tvořily citáty z projevů, novinových reportáží či z jiných dokumentů. Mnohé techniky pocházely z epického divadla. Politický tón četných děl uvedených v rámci Projektu popudil kongres, který roku 1939 odmítl přidělit prostředky na jeho pokračování.
V souvislosti s Federálním divadelním projektem vzniklo roku 1937
Mercury Theatre, když se Orson Welles (1915-1985) a John Houseman (1902-1988) rozhodli uvést muzikál Marca Blitzsteina Kolébka se rozhoupe (The Cradle Will Rock), přestože jej Federální divadelní projekt odmítl. Welles byl už tehdy známý jako herec (v roli Marlowova doktora Fausta) i jako originální režisér Macbetha, kterého situoval na Haiti a hrál v afroamerickém obsazení.
V letech 1937-1939 uvedlo Mercury Theatre Büchnera, Dekkera, Shawa a Shakespeara. Největší úspěch mělo s Juliem Caesarem, koncipovaným jako komentář fašismu, který už tehdy v Evropě propukl.
Federální projekt podporoval také afroamerické divadlo, které se sice mezi válkami příliš nerozvinulo, byly však položeny základy jeho pozdějšího rozvoje. V letech 1890-1915 vzniklo pro afroamerické obsazení několik muzikálů, pár stálých souborů sporadicky vystupovalo v New Yorku a jinde a po roce 1910 získal jeden afroamerický herec - Bert Williams (1876-1922) - hvězdné postavení na Broadwayi v hudebních žánrech.

Významný krok učinila roku 1915 Anita Bushová (asi 1883-1974): sestavila soubor, jenž se záhy proměnil v Lafayette Players a týden co týden uváděl v Harlemu jinou hru. Soubor přebíral většinu repertoáru z Broadwaye, ale tou dobou poskytl afroamerickým hercům nejdelší kontinuální činoherní angažmá.
Našlo se také několik autorů, kteří začali s porozuměním o Afroameričanech psát. První vážné hry pro afroamerické herce, uvedené na Broadwayi, byly Tři hry pro černošské divadlo (Three Plays for a Negro Theatre, 1917) Ridgelyho Torrence, které se nejenom vymkly ze stereotypního traktování Afroameričanů, ale poprvé také přivedly Afroameričany do broadwayského hlediště.
Následovala díla, jako byl O'Neillův Císař Jones (v němž poprvé hrál na Broadwayi hlavní roli ve vážném dramatu afroamerický herec, Charles Gilpin), Porgy DuBose a Dorothy Heywardových, Zelené pastviny (The Green Pastures) Marca Connellyho a V náručí Abrahámově (In Abraham's Bosom) Paula Greena - vesměs díla bílých autorů.
Objevilo se i několik afroamerických autorů, jimž se však dostalo malé podpory. Mezi nejlepší hry patří Metařčino jmění (The Chipwoman's Fortune) Willise Richardsona (1889-1977), Cukrová třtina (Sugar Cane) Franka Wilsona, Utíkejte, dětičky (Run Little Chillun) Halla Johnsona, Mulat (Mulatto) Langstona Hughese (1902-1967), Peří (Plumes) a Letní ráno na Jihu (A Sunday Morning in the South) Georgii Douglase Browna (1880-1966) a Kost mezka (Mule Bone) Zory Neale Hurstonové (1903-1960). Objevila se také řada muzikálů; mezi nejúspěšnější patřily Vleč se dál (Shuffle Along), Čokoládoví frajeři (Chocolate Dandies) a Utržený od řetězu (Runnin' Wild) Nobla Sissla (1889-1975) a Eubieho Blaka (1883-1983). Všechny tyto hry pomohly takovým afroamerickým umělcům, jako byli Richard Harrison (1864-1935), Frank Wilson, Rose McClendonová a Abbie Mitchell prokázat, že jsou schopni konkurovat nejlepším hercům své doby. Ze všech afroamerických herců těchto časů byl patrně nejslavnější Paul Robeson (1898-1976), a to jak ve Spojených státech, tak v zahraničí. Mezi hry, v nichž účinkoval, patří Císař Jones (Emperor Jones) a Všecky boží děti mají křídla (All God's Chillun Got Wings) E. O'Neilla, Porgy a Bess, Loď komediantů (Showboat) a Othello (v němž hrál titulní roli ve třech různých inscenacích).
Afroamerické divadlo dostalo silný impuls od Federálního divadla, které v několika městech zřídilo afroamerické jednotky, jež uvedly za čtyři roky sedmdesát pět her. Ukončení projektu roku 1939 zmařilo většinu těchto nadějných počinů.
Počátkem druhé světové války si našly cestu na jeviště četné hry z afroamerického života. Patrně nejsilnější ohlas z nich měl Syn černého lidu (Native Son), Greenova a Wrightova dramatizace románu Richarda Wrighta, v němž se ukazují strašlivé důsledky rasové nenávisti v životě protagonisty. Velkou část cesty mělo afroamerické divadlo ještě před sebou, ale od roku 1915 se mnohé zlepšilo. Afroameričtí umělci už dali o sobě vědět, i když ještě nemohli naplno předvést své možnosti.
Hospodářská krize dala také podnět hnutí "dělnického divadla", které začalo roku 1926 s Ligou dělnického divadla, Worker's Drama League. Roku 1932 byla utvořena národní organizace, později nazvaná Nová divadelní liga, New Theatre League. Většina členských skupin byla amatérská, ale roku 1933 vzniklo v New Yorku profesionální divadlo Theatre Union, které stanulo v čele celého hnutí. Jeho krach v roce 1937 vedl k úpadku Ligy, která kolem roku 1942 prakticky přestala existovat. Dělnická divadla uváděla z větší části socialistické agitační hry, které chtěly vyvolat protesty.
Tyto disidentské skupiny jen málo ovlivnily základní model komerčního divadla. Délka série stále rostla, až dosáhla vrcholu Tabákovou cestou (Tobacco Road, 1933), která se hrála sedm let.
Počet nových inscenací také stoupal až do sezony 1927-1928, kdy bylo uvedeno téměř 300 inscenací, po roce 1930 však prudce klesl až na osmdesát v sezoně 1939-1940. Divadelní produkci těchto let komplikoval vznik mocných odborů. Svaz jevištních dělníků, National Alliance of Theatrical Stage Employees, byl plně uznán v sezoně 1910-1911 a roku 1918 vznikl svaz jevištních výtvarníků, United Scenic Artists. Herecká odborová organizace Actors Equity Association byla založena 1912 a uznána roku 1919; od roku 1924 působí na principu povinného členství a od roku 1933 sjednává mzdový systém založený na minimálně mzdě. Organizace dramatiků, Dramatists' Guild, založená roku 1912, vyjednává za všechny autory od roku 1926. Každá z těchto organizací zlepšila pracovní podmínky, vyžadovala pro svoje členy podstatně vyšší odměnu, a tím také přispěla k ekonomickým problémům divadla.
V letech 1915-1940 si američtí dramatici poprvé v dějinách vynutili mezinárodní uznání. Málokdo z nich patřil k nějakému konkrétnímu hnutí, většina však sdílela odpor vůči romantickému melodramatu s realistickými příkrasami. Jen jediný americký dramatik však dosáhl skutečné velikosti: Eugene O'Neill (1888-1953), syn Jamese O'Neilla, začal psát hry kolem roku 1912, nějaký čas navštěvoval Bakerův seminář dramatické tvorby v Harvardu a roku 1915 byla jeho první díla provedena souborem Provincetown Players. Tato skupina ho ve dvacátých letech dál podněcovala a uváděla mu hry, o něž komerční producenti nestáli. Jeho první celovečerní hra Za obzor (Beyond the Horizon) ho přivedla roku 1920 na Broadway. Po roce 1934 sice psal dále, ale další jeho nové dílo bylo uvedeno až roku 1946.

O'Neill napsal asi pětadvacet celovečerních her nevyrovnané úrovně. Mnohé mají vážné nedostatky a i ty nejlepší naznačují, že více chtěl, než dosáhl. Avšak vzdor všem nedostatkům dosahují jeho hry se svými sugestivními postavami, hledajícími smysl a naplnění lidské existence, velikosti překonané jen několika moderními dramatiky. O'Neill také experimentoval s řadou nových divadelních postupů a dramatických technik. Ve Velkém bohu Brownovi (The Great God Brown, 1926), ve hře Lazar se smál (Lazarus Laughed, 1928) a ve Dnech bez konce (Days Without End,
1933) použil masek; v Podivné mezihře (Strange Interlude, 1928) užil dlouhých "vnitřních monologů", aby vyjádřil, co si postavy myslí; ve Smutku slušícím Elektře (Mourning Becomes Electra,
1931) se rozmáchl, když zvolil formu trilogie. O'Neill také procházel mnoha styly. Expresionistické postupy přijal pro Chlupatou opici (The Hairy Ape, 1922) a Velkého boha Browna (The Great God Brown), symbolistické pro Pramen (The Fountain, 1925) a v menším rozsahu pro všechny hry; realistické pro hru Za obzor, Annu Christii (1921) a Touhu pod jilmy (Desire Under the Elms,
1924), stejně jako pro hry, které byly uvedeny až po druhé světové válce.
Patrně největším O'Neillovým soupeřem byl Maxwell Anderson (1888-1959), který se prosadil svou protiromantickou válečnou hrou Rivalové (What Price Glory ?, 1924) a poté psal blankversem dramata Královna Alžběta (Elizabeth the Queen, 1930), Marie Skotská (Mary of Scotland, 1933), Winterset (1935) aj. Andersonovy hry byly sice dramaticky efektní, nevynikají však novými pohledy a spokojují se obratným převyprávěním známých příběhů. Mezi další vážné dramatiky patřil Elmer Rice (1892-1967) se svým Počítacím strojem (The Adding Machine, 1923), expresionistickým dramatem o dehumanizaci moderního života, a Postranní ulicí (Street Scene, 1929), naturalistickou hrou z prostředí newyorských slumů; Sidney Howard (1891-1939) se svou hrou Věděli, co chtějí (They Knew What They Wanted, 1924), antiromantickou komedií o třech lidech, kterým se splnila přání za cenu kompromisů; se hrou Mateřství paní Phelpsové (The Silver Cord, 1926) o pokusu matky podržet si kontrolu nad svým čerstvě ženatým synem a se Žlutou Mařkou (The Yellow Jack, 1934), polodokumentární hrou o zápase se žlutou zimnicí; a Paul Green (1894-1981) se svými tragédiemi V náručí Abrahámově (In Abraham's Bosom) a Dům Connellyho (The House of Connelly, 1931) a expresionistickou protiválečnou hrou Johnny Johnson (1936).
Komedii mravů dobře reprezentoval Philip Barry (1896-1949) hrami Nové manželství (Paris Bound, 1927) a Příběh z Filadelfie (The Philadelphia Story, 1939); obě pojednávají o rozvodu ve vyšších vrstvách; a S. N. Behrman (1893-1973) Životopisem (Biography,
1932), Deštěm z nebes (Rain from Heaven, 1934) a Koncem léta (End of Summer, 1936), které všechny konfrontují toleranci s nelidskostí. Mezi autory frašek vynikl George S. Kaufman (1889-1961), který psal s řadou spolupracovníků a neúspěšněji s Mossem Hartem (1904-1961) Vždyť jsme jen jednou na světě (You Can't Take It With You, 1936) a Přišel na večeři (The Man Who Came to Dinner, 1940). William Saroyan (1900-1981) oslavil prostý život ve hrách, jako je Mé srdce je v horách (My Heart is in the Highlands,
1939), Minuty na hodinách (The Time of Your Life,
1939) a Krásní lidé (The Beautiful People, 1941); všechny zobrazují výstřední postavy, jež najdou krásu a vykoupení v životě na okraji společnosti.
Sociálně uvědomělé drama pěstoval nejvytrvaleji John Howard Lawson (1895-1977), jehož Roger Bloomer (1923), Do průvodu (Processional, 1925) a Internacionála (Internationale, 1928) byly experimentální formou a propagandistické obsahem. Clifford Odets (1906-1963) vybízel ke kolektivnímu jednání ve svých raných hrách Čekání na Leváka (Waiting for Lefty, 1935) a Probuďte se a zpívejte (Awake and Sing, 1935), zatímco jeho pozdější díla jako Ztracený ráj (Paradise Lost, 1935) a Zlatý hoch (Golden Boy,
1937) nabídly komplexnější pohled na společenskou situaci. Odets byl v podstatě kronikář rodinných vztahů a jeho síla byla ve schopnosti vytvořit věrohodné postavy, které usilují dosáhnout něčeho víc, než jim život může poskytnout.
K nejlepším dramatikům třicátých let patřili Sherwood a Wilder.
Robert E. Sherwood (1896-1955) podal ve Zkamenělém lese (The Petrified Forest, 1935) alegorický průřez amerického života, v Lahůdce pro idioty (Idiot's Delight, 1936) zobrazil metodou melodramatické frašky hrůzy války a duchovní bankrot jako jejich důsledek a v Abe Lincolnovi v Illinoisu (Abe Lincoln in Illinois,
1938) se snažil Američanům připomenout ušlechtilé ideály, na nichž byla jejich vlast založena. Pověst Thorntona Wildera (1897-1975) je založena na třech hrách - na Našem městečku (Our Town, 1938), zdůrazňujícím pod zdánlivými změnami archetypová schémata lidské zkušenosti, na komedii Jen o chlup (The Skin of Our Teeth, 1943), dokládající schopnost lidstva přežít všechny pohromy, a na Kupci z Yonkersu (The Merchant from Yonkers, 1938), později přepracovaném pod názvem Dohazovačka (The Matchmaker, 1954) a pak adaptovaném na muzikál Hello, Dolly (1963). Wilderova nepokrytá divadelnost a jednoduchost mu získaly širokou přízeň doma i v zahraničí.
V tomto období pracovala celá řada dramatických autorek, mezi nimi Rachel Crothersová (1876-1958),

autorka her On a ona (He and She, 1920), Dámská jízda (When Ladies Meet, 1932) a Zuzana a Bůh (Susan and God, 1937); Zona Galová (1874-1938), jejíž Slečna Lulu Bettová (Miss Lulu Bett, 1920) byla první hrou ženské autorky, která získala Pulitzerovu cenu; Susan Glaspellová (1876-1948), jejíž Alisonin dům (Alison's House, 1931) byl také poctěn Pulitzerovou cenou; Zoe Akinsová (1886-1958), jejíž Deklasovaná (Declassée, 1919) byla velká role Ethel Barrymorové a jejíž Stará panna (The Old Maid, 1934) získala Pulitzerovu cenu; Lulu Vollmerová (1898-1955), jejíž Rozbřesk (Sun-Up, 1923) zahájil módu folkových her; Edna Ferberová (1885-1968), která adaptovala vlastní román na muzikál Loď komediantů (Showboat, 1927) a napsala několik úspěšných her společně s Georgem S. Kaufmanem, včetně Královské rodiny (Royal Family, 1927) a Vchodu pro herce (Stage Door, 1936); a Sophie Treadwellová (asi 1885-1970), jejíž expresionistická Strojovost (Machinal, 1928) líčí ženu dohnanou k vraždě strojovým světem. Navzdory tomu, co tyto ženy v meziválečném období dokázaly, byly na rozdíl od svých mužských současníků později odsouzeny k zapomenutí. Až nedávno se zájem o ně pod vlivem ženského hnutí obnovil. Jediná dramatička, která tomuto zapomnění unikla, byla Lillian Hellmanová (1905-1984), autorka Vražedné lži (The Children's Hour, 1934), hry o učitelkách, jejichž životy zničí jejich studentka, která je nařkne z lesbického vztahu, a Lištiček (The Little Foxes, 1939), příběhu nenasytné hrabivosti mezi začínajícími průmyslníky nového Jihu kolem roku 1900.

Velká část meziválečné lidové zábavy měla formu hudební komedie a revue. V letech 1907-1931 produkoval Florenz Ziegfeld (1869-1932) rok co rok nové vydání svých Ziegfeld Follies, vždy oslnivější, než bylo to předchozí. Hudební komedie, které byly dlouho pouhou záminkou k předvádění krásných tanečních sboristek, se začaly vyvíjet novým směrem po roce 1928, kdy Jerome Kern s Oscar Hammerstein II. přesunuli v Lodi komediantů důraz na souvislý příběh. Tento nový směr vyvrcholil v Oklahomě (1943) Richarda Rodgerse a Oscara Hammersteina, v níž se hudba, tanec i výprava plně zcelily polovážným příběhem. Starý typ muzikálu téměř zanikl, když zvítězil tento nový přístup.

Z mnoha vynikajících amerických herců tu lze uvést jen několik:

Jane Cowlovou (1884-1950), která hrála divadlo od roku 1903 a nejvíc se proslavila rolemi Julie, Kleopatry a hrdinek Sherwoodových; Pauline Lordovou (1890-1950), která se připomíná zvláště pro své výkony v Anně Christii a ve Věděli, co chtějí;

Laurette Taylorovou (1884-1946), jednu z nejvšestrannějších hereček své doby, jejíž poslední velký výkon byla Amanda ve Skleněném zvěřinci Tennessee Williamse; Inu Clairovou (1895-1985), která nejprve účinkovala v četných Ziegfeld Follies, a poté hrála hrdinky Behrmanových komedií; Helen Hayesovou (1900-1993), která proslula zejména svými výkony v Barrieho hrách, v Andersonově Marii Skotské a v Housmanově hře Victoria Regina; Katherine Cornellovou (1898-1974), která vytvořila skvělé postavy v Candidě, Třech sestrách, v Besierových Barrettech z Wimpole Street a v mnoha dalších hrách; Lynn Fontannovou (1887?
-1983), anglickou herečku, která přišla do Spojených států roku
1910 a jejíž pozdější kariéra byla spjata s jejím manželem Alfredem Luntem (1893-1977), s nímž hrála v Molnárově Gardistovi, v Sherwoodově Shledání ve Vídni, v Giraudouxově Novém Amfitryonu a v mnoha dalších inscenacích.

Druhá světová válka - stejně jako první - narušila běžný chod divadla. Vedla k vážným pochybnostem o světě, který stvořil takové hrůzy jako nacistické koncentrační tábory a tak ničivé zbraně jako atomová bomba. Z těchto pochybností vzešly pak četné změny v divadle i dramatu.

Pohled do divadelních dějin

Jeden ze způsobů studia dějin divadla nabízí seznámení s různými teoriemi umění, jež zobecňují jeho praxi. Tento přístup není snad v žádném jiném období tak užitečný jako ve dvacátém století, kdy umělecká hnutí přicházela a odcházela se zarážející rychlostí.

Obzvlášť bujela v letech 1910-1925 a mnohá zaváděla postupy a ideje, které se znovu vynořily v letech šedesátých. Moderní umělecká hnutí jsou často postavena na nezvyklých premisách, takže těm, kdo si neuvědomují jejich cíle, připadají zhusta zvrácená, bizarní či nepochopitelná. Máme-li tedy umělecká hnutí pochopit, musíme prozkoumat teoretické premisy, na nichž jsou postavena. Jen tak pochopíme, že zobrazují lidskou zkušenost tak a ne jinak a že jejich postupy odpovídají jejich záměrům.

Pochopení nás nemusí vést k obdivu vůči uměleckým výtvorům, ale uchrání nás před nezasvěcenými soudy. A také nám pomůže pochopit síly, které vedly k nekonečné rozmanitosti moderního divadla, v němž

"novost" často vypadá jako umělecký princip a hlavní cíl.
Hned po první světové válce byl hnutím, které mělo největší vliv na divadlo, expresionismus. Zde je pár citátů z prohlášení, které o vizi nového "superdramatu" roku 1918 napsal Ivan Goll:

[Expresionismus bude zobrazovat] zápas člověka se vším, co je kolem něho a v něm zvěcnělé a zvířecí ... Spisovatel musí připustit, že existují říše zcela odlišné od říší pěti smyslů ...
Jeho prvním úkolem bude zničit všecku vnější formu ... Člověk i předměty budou co nejvíc vysvlečeny a v zájmu většího efektu nahlíženy pod zvětšovacím sklem ... Divadlo se nesmí omezovat na "skutečný" život; stane se "nadskutečným", když zjistí, co je pod povrchem. Čistý realismus byla ta největší chyba, které se literatura dopustila. ... Přeje-li si umění vychovávat, zdokonalovat nebo být nějak užitečné, musí zničit všedního člověka ... musí z něho udělat dítě, jímž kdysi byl. Snaze to lze dokázat prostřednictvím grotesky. ... Nové divadlo musí tudíž používat technických prostředků ekvivalentních antické masce ... fonografu, který by znetvořil hlas, masek ... typizujících prostřednictvím ... fyzického pokřivení [odpovídajícímu] vnitřnímu pokřivení zápletky. ... Hledá se Superdrama.

Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme, I-II, editor Paul Pörtner, Darmstadt 1960-1961.

Futuristé neměli tak bezprostřední vliv na divadlo jako expresionisté, ale ve svých manifestech razili myšlenky, které byly předzvěstí budoucího vývoje. Zde je několik výňatků z manifestu oslavujícího varietní divadlo:

Futurismus velebí varietní divadlo, protože: ...
4. Varietní divadlo je dnes jedinečné tím, že používá kinematografu, jenž je obohacuje nespočetným množstvím představ a jinak neuskutečnitelné podívané. ...
5. Varietní divadlo ... spontánně produkuje to, co nazývám "futuristickým zázrakem", jejž vytváří moderní mechanika [zahrnující] všechny nové významy světla, zvuku, hluku a jazyka, s jejich mystickým a nevysvětlitelným průnikem i do té nejméně prozkoumané oblasti naší senzibility. ...
8. Varietní divadlo je založeno na spolupráci publika, které nezůstává statické jako hloupý voyeur. ... Jednání se odehrává simultánně na scéně, v lóžích i v orchestřišti.
16. Varietní divadlo ničí všechny naše představy o perspektivě, proporcích, času a prostoru.

"Varietní divadlo," 29. září 1913. In: Marinetti, Selected Writings, s předmluvou R. W. Flinta (ed.), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1971, 116-122.

Nejvlivnějšími teoretiky divadla mezi dvěma válkami byli Bertolt Brecht a Antonin Artaud. Spojoval je odpor proti konvenčnímu realistickému divadlu, ale rozdělovala je představa ideálního divadla. Brechtovy teorie se formovaly řadu let. Snad nejsystematičtější výklad svých názorů podává v "Malém organonu pro divadlo". V něm Brecht formuluje své antipatie vůči tradičnímu divadlu, které udržuje diváka ve víře, že společenské poměry jsou dány, a navrhuje nahradit je takovým divadlem, které bude publikum distancovat ("zcizovat") od jevištních událostí takovým způsobem, aby je mohlo kriticky posoudit:

42. ... Při zcizujícím zobrazení předmět sice poznáváme, ale zároveň se nám přece jen jeví cize. ...
43. ... Nová zcizení by jen měla ze společensky ovlivnitelných dějů odstranit punc něčeho důvěrně známého, který je dnes chrání před zásahem.
47. K vytvoření efektu Z musí se herec vzdát všeho, čemu se naučil, aby přivodil vcítění publika do své tvorby. ...
48. Ani na chvíli nedopustí, aby se beze zbytku proměnil v postavu. ... Má svou postavu toliko ukazovat ...
74. Tak tu jsou sezvána všechna sesterská umění herectví, ne aby vytvořila nějaký "gesamtkunstwerk", v němž se všechna rozplývají a ztrácejí, nýbrž aby, spolu s hereckým uměním, podporovala rozdílnými způsoby společný úkol; jejich vzájemný styk spočívá v tom, že se jedno druhému zcizují.

"Malé organon pro divadlo", přeložil Ludvík Kundera. In: Bertolt Brecht, Myšlenky, Praha 1958, 87-121.

Později se Brecht pokoušel vysvětlit svou pozici vůči zcizování v herectví, když napsal:

Rozpor mezi hraním (demonstrováním) a prožíváním (vciťováním) chápou nevzdělané hlavy tak, jako by v umělcově práci vystupovalo buď jedno, nebo druhé (nebo jako by se podle "Malého organonu" jenom hrálo, a na starý způsob jenom prožívalo). Ve skutečnosti to přirozeně jsou dva vzájemně nepřátelské postupy, které se v herecké práci spojují ... Z boje těchto protikladů a napětí mezi nimi, jakož i z jejich hloubky, bere herec svoje působení.

"Dodatky k 'Malému organonu'". Bertolt Brecht, Schriften über Theater, Berlin 1977, 455-460. Přeložil Milan Lukeš.

Artaudovy hlavní eseje o divadle byly shromážděny v Divadle a jeho dvojenci (1938). Zde je několik úryvku z jedné z jeho esejí, z "Divadla krutosti, Prvního manifestu":

Divadlo se bude moci zase stát sebou samým ... jen tehdy, bude-li divákovi poskytovat pravdivé koncentráty snů, v nichž jeho zločinné sklony, jeho erotické obsese, jeho divošství, jeho chiméry, jeho utopické pojímání života a věcí, ba i jeho kanibalství vyrazí ven, a nikoli jen v rovině předpokladů a iluzí, nýbrž v rovině skutečně vnitřní. ...
Každé představení bude obsahovat ... zvolání, nářky, zjevení, překvapení, náhlé zvraty všeho druhu, magickou krásu kostýmů ve stylu jistých obřadních úborů, záři a třpyt světel, nádheru zaklínadel ... hmotný rytmus pohybů pulzujících od crescenda k decrescendu všem důvěrně známým způsobem ...
Odstraňujeme jeviště i hlediště a nahrazujeme je jednotným místem bez přehrad a bariér ... Bude obnovena bezprostřední komunikace mezi divákem a představením ... a to tím, že divák se bude nalézat přímo ve středu samotné akce, bude jí obklopen a ona jím bude procházet. ...

Dekorace:
Žádné nebudou. ...
Nebudeme hrát napsané hry, ale pokusíme se vytvářet inscenace bezprostředně z témat, faktů nebo na základě známých děl. ...

Bez prvku krutosti v základu každého představení není divadlo možné. Ve stavu degenerace, v němž se nalézáme, může metafyzika proniknout do lidských myslí jen skrze kůži.

Antonin Artaud, Divadlo a jeho dvojenec, Praha 1994, 103-111.
Přeložil Jan Kopecký.
16

Divadlo v Evropě a ve Spojených státech v letech 1940-1968

Druhá světová válka byla dosud největší v historii, jak množstvím mrtvých, tak majetkovými ztrátami i počtem zúčastněných zemí.
Mezi příčiny války, jichž bylo mnoho, patřily problémy, které nevyřešila první světová válka, vznik totalitních států, popírajících občanské svobody a v některých případech hlásajících genocidu, i územní nároky zemí jako Německo, Itálie a Japonsko.
Německé vyhlazovací tábory jsou jedna z největších skvrn v dějinách lidstva. Koncem války se Evropa rozdělila do dvou bloků; východní část ovládal Sovětský svaz, kdežto západní část Spojené státy. Následovala "studená válka" těchto dvou států usilujících udržet či rozšířit svůj vliv. V padesátých letech žil pak svět pod hrozbou atomového holokaustu, který by mohl ukončit život na zemi. Hlavní stabilizující silou byly Spojené národy, které poskytovaly fórum pro diskusi a mezinárodní spolupráci, často však byly neúčinné, poněvadž několik málo velmocí mělo právo vetovat jejich rozhodnutí.
Pocit úzkosti, který převládal v poválečných letech, ustupoval v 60. letech před požadavky jednání. Ve

Spojených státech se tato změna nejvíc projevila na zápase o lidská práva. Vůdčí postavou tu byl Martin Luther King se svou doktrinou pasivního odporu; zápas probíhal na shromážděních, při demonstracích vsedě a jinými formami nenásilného protestu. Kolem roku 1968 však nenásilná taktika stále více ustupovala násilné, zvláště v souvislosti s eskalací války ve Vietnamu. Divadlo této čtvrtiny století nevyhnutelně odráželo tuto úzkost, hněv i požadavek změny.

Francouzské divadlo a drama v letech 1940-1968

Pro divadlo v Paříži bylo období druhé světové války - po francouzské kapitulaci před Německem - dobou relativního rozkvětu. Hrálo se hojně a návštěvnost byla vysoká, ačkoli s výjimkou inscenací Dullinových, Batyho, Barsacqových a Comédie-Francaise bylo hodnotného divadla jen málo. Od konce války byla situace napjatější, poněvadž produkční náklady rostly a film a později televize odčerpávaly divadlu publikum. Poválečná vláda podnikla některé kroky na podporu divadla, neboť se snažila hrát rozhodnější roli než její předchůdci. Roku 1946
začalo ministerstvo kultury subvencovat inscenace vybraných dramatických novinek a několik nových souborů, mezi nimiž byla vyhlášena každoroční soutěž o nejlepší inscenaci a režii. Byla rovněž reorganizována státní divadla: Opera a Opéra-Comique se dostaly pod společnou správu a Comédie-Francaise a Odéon se sloučily. Divadlo v budově Odéonu se nazývalo Salle Luxembourg a velký dům Salle Richelieu. Salle Luxembourg se zprvu omezoval na nové či moderní hry, ale toto schéma se ukázalo jako nepraktické, takže oba soubory nakonec uváděly podobný repertoár. Když Pierre Dux, administrátor Comédie-Francaise v letech 1944-1947, zavedl nové stanovy s cílem omezit účinkování herců ve filmu a jinou mimodivadelní činnost, řada předních sociétaires, jako Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaudová, Marie Bellová a Aimé-Marius Clariond, dala výpověď. Tím se značně oslabil soubor, který se sice za správy Pierra-Aimé Toucharda (v letech 1947-1953) a Pierra Descavese (v letech 1953-1959) zvolna utvářel znova, ale jeho prestiž značně utrpěla.
Vláda podporovala také decentralizaci divadla, které se do roku
1945 omezovalo především na Paříž. Od roku 1947 se začala zřizovat subvencovaná regionální divadelní střediska (centres dramatiques). První z nich byla v roce 1947 Centre dramatique de l'Est (Východní divadelní středisko) ve Strasbourgu (nynější Théatre national de Strasbourg) a Comédie de Saint-Etienne. Záhy poté se divadelní společnost Le Grenier, působící od roku 1945, stala Divadelním střediskem Toulouse. Roku 1949 bylo zřízeno Divadelní středisko v Rennes (Comédie de l'Ouest); další byla založena v Aix-en-Provence (Centre dramatique du Sud-Est, 1952, později přeneseno do Marseille), v Tourcoing (Centre dramatique du Nord, 1960), v Bourges (1963), Villeurbanne (1963) aj. Koncem šedesátých let stoupl počet divadelních středisek na patnáct.
Tato střediska hrála v sídelních divadlech, ale všechna také zajížděla do dalších měst svého regionu nebo měla programy svozů do svého divadla z odlehlých míst. Státní i místní orgány navíc ještě podporovaly četné divadelní festivaly, které byly po roce
1945 zřízeny, zvláště v Avignonu (od roku 1947) a v Aix-en-Provence (od roku 1948). V šedesátých letech se konalo každoročně už přes padesát festivalů.
Přes tyto kroky k decentralizaci zůstala základním divadelním centrem Paříž. Po několik poválečných let pokračovali v práci tři členové Kartelu: Dullin zůstal v Paříži až do roku 1947, Baty do roku 1951, Jouvet od roku 1945 do své smrti roku 1951. Roku 1952
však byli všichni členové Kartelu mrtvi. Z mladších předválečných veteránů byl patrně nejvýznamnější André Barsacq (v divadle Atelier od roku 1940 do své smrti roku 1973) a Maurice Jacquemont (ve Studio des Champs-Elysées do roku 1960). K této skupině je třeba přičíst Marcela Herranda a Jeana Marchata, kteří hráli nejprve v Pitoeffově souboru a v letech třicátých utvořili Rideau de Paris. Po Pitoeffově smrti roku 1939 převzali jeho Théatre aux Mathurins. Až do roku 1953 uváděli vynikající inscenace zahraničních dramat i nových francouzských her.
Vůdčími osobnostmi poválečných let byli Barrault a Vilar.
Jean-Louis Barrault (1910-1994) byl žákem Dullinovým, v jehož divadle Atelier začínal, spolupracoval s Artaudem a s mimem Etiennem Decrouxem a získal skvělou pověst jako herec v divadle i ve filmu ještě před válkou. Roku 1940 se stal sociétaire Comédie-Francaise, kde roku 1943 jeho inscenace Claudelova Saténového střevíčku (Le Soulier de satin) zpopularizovala to, pro co se ujal název "totální divadlo". Claudelova hra, napsaná v letech 1919-1924, se do té doby pro svou délku a složitost považovala za

nehratelnou; její události se odehrávají v průběhu více než jednoho sta let ve Španělsku, Itálii, Africe, Americe a na moři. V jedné chvíli tu rozmlouvají zemské polokoule, a v jiné znázorňuje zeměkouli jedna kulička růžence. Saténový střevíček, drama lásky a spasení, zformoval Barrault v silný divadelní zážitek, jenž na dlouhá léta ovlivnil další režiséry. Barrault sice svoje představy později dále tříbil, ale roku 1943 už formuloval svůj základní názor. Prohlásil, že text hry je jako ledovec, viditelný jen z jedné osminy, a že je úkolem režiséra dramatikův text doplnit vynalézavým použitím všech divadelních zdrojů, a tak odhalit jeho neviditelné části. Barrault usiloval sloučit prvky jak Copeauova, tak Artaudova přístupu.
Roku 1946 Barrault odešel z Comédie-Francaise a vytvořil společně s Madeleine Renaudovou, s níž se roku 1936 oženil, Compagnie Renaud - Barrault. S herci formátu André Brunota, Edwige Feuillerové a Pierra Brasseura inscenoval Barrault do roku 1956, kdy jeho společnost opustila Théatre Marigny, asi čtyřicet her, od Oresteji po současnou avantgardu.
Jean Vilar (1912-1971), Barraultův spolužák v Dullinově škole, došel uznání mnohem později; než byl roku 1947 pověřen organizací avignonského festivalu, pracoval v celé řadě divadel. Jeho inscenační výsledky i herecké výkony v Paříži (zejména v roli Pirandellova Jindřicha IV. v Barsacqově inscenaci, 1950) vedly k tomu, že byl roku 1951 jmenován ředitelem Théatre national populaire (TNP), které tenkrát bylo na pokraji bankrotu.
Shromáždil soubor, jehož členy byli mimo jiné Maria Casaresová, Georges Wilson a Daniel Sorano, ale jeho nejšťastnějším počinem bylo, že získal Gérarda Philipa (1922-1959), který se po krátké kariéře v divadle stal jednou z největších francouzských filmových hvězd. TNP nemělo sice okamžitý úspěch, ale roku 1954 už patřilo mezi nejoblíbenější francouzská divadla. Vilarovy inscenace vždycky kladly hlavní důraz na herce, jemuž sloužil kostým a světlo, kdežto výpravu režisér obvykle omezoval na praktikábly a několik dekoračních kusů. Vilar byl první divadelní ředitel, který dosáhl široké popularity na základě přístupu, jejž zastával Kartel (jehož stoupenců nikdy nebylo mnoho). Domovem TNP byl Palais de Chaillot v Paříži, ale divadlo hrálo také v Avignonu a pořádalo turné po celé Francii. Brzy si získalo větší veřejnou podporu než jiná státní divadla, z nichž většina hrála téměř výlučně v Paříži.
Když se roku 1959 dostal k moci generál de Gaulle, jeho ministr kultury André Malraux uchoval mnohé z politiky předchozí vlády, ale provedl také celou řadu reforem. Dál finančně podporoval slibné nové dramatiky a soubory a usiloval o prohloubení decentralizace. Kromě toho, že bylo založeno několik nových divadelních středisek, rozvíjel gaullistický režim městská kulturní střediska (maisons de la culture), která z 50 procent financoval. První z těchto kulturních středisek bylo založeno roku 1962 a nakonec jich bylo asi dvacet. Střediska sloužila také k promítání filmů, k pořádání koncertů, tanečních večerů, výstav a veřejných přednášek. Některé tyto maisons byly na předměstí Paříže, poněvadž obyvatelé těchto sídlištních částí byli příliš daleko od centra města, než aby mohli využívat jeho kulturní nabídky.
Malraux také reorganizoval státní divadla. Odéon vyňal ze správy Comédie-Francaise, přejmenoval jej na Théatre de France a uvedl do něj Barraultovu společnost. Podobně Théatre national populaire bylo povýšeno na úroveň jiných státních divadel. Jean Vilar stál v čele TNP až do roku 1963, kdy ho vystřídal Georges Wilson (1921-), dlouholetý člen souboru.
Mnoho změn bylo v poválečném divadle těsně spjato s experimenty v dramatické tvorbě, zejména autorů tzv. absurdního dramatu. Toto hnutí se však uplatnilo až v letech padesátých; většina významných her poválečného období pocházela od dramatiků, kteří byli dobře známi už před rokem 1940. Z nich byl nejplodnější Jean Anouilh s takovými díly jako Pozvání na zámek (L'Invitation au chateau, 1947), Valčík toreadorů (La Valse des toréadors, 1952), Skřivánek (L'Alouette, 1953), Becket (1960), Drahý Antoine (Cher Antoine, 1970) a Kalhotky (La Culotte, 1978). V těchto hrách Anouilh nadále zkoumal problém, jak si uchovat integritu ve světě založeném na kompromisech. Mezi další předválečné autory, kteří významně obohatili dramatiku po roce 1945, patří Marcel Achard svou komedií Brambora (Patate, 1957) a Armand Salacrou svými dramaty Noci hněvu (Les Nuits de la col#re, 1946) a Bulvár Durand (Boulevard Durand, 1960).
Jedním z nejuznávanějších nových dramatiků byl Henri de Montherlant (1896-1972), který si svými romány získal početnou obec příznivců už před válkou. Napsal sice pár nevýznamných her, ale jeho prvním uvedeným dílem byla až Mrtvá královna (La Reine morte, 1942), kterou režíroval Barrault v Comédie-Francaise. Její úspěch vedl Montherlanta k napsání Pána Santiaga (Le Maitre de Santiago, 1948), Port Royal (1954), Španělského kardinála (Le Cardinal d'Espagne, (1960) a Občanské války (La Guerre civile, 1965). Pán Santiaga, s tématem oběti a příkrého odmítání každé prostřednosti, je pro svůj skrovný vnější děj, složitou psychologii postav a exaltovaný styl často považován za typické autorovo dílo. Všechny Montherlantovy hry jsou zajímavé díky svým postavám - jak pro intelektuální postoje, které jeho hrdinové zaujímají, tak pro zvláštnosti jejich psychologických rysů a jednání.
Největší vliv mělo poválečné francouzské drama existencialistické a absurdní. Existencialismus jako

filozofický náhled se po válce těšil značné pozornosti, zvláště díky esejům a hrám Jeana-Paula Sartra (1905-1980), filozofa a romanopisce, který se k dramatu obrátil roku 1943 Mouchami (Les Mouches) a pokračoval hrami S vyloučením veřejnosti (Huis clos, 1944), Špinavé ruce (Les Mains sales, 1948), Ďábel a Pánbůh (Le Diable et le Bon Dieu, 1951) a Vězňové z Altony (Les Séquestrés d'Altona, 1959). Všechny ilustrují Sartrovo existencialistické hledisko. Sartre popírá existenci Boha, ustálené normy lidského jednání a verifikovatelné morální zásady a tvrdí, že lidské bytosti jsou "odsouzeny ke svobodě". Proto si lidé musejí volit své vlastní hodnoty a žít podle nich, neboť "člověk je pouze to, co dělá. Člověk se stává tím, co si zvolil." Sartrovy hry předvádějí postavy tváří v tvář volbě, která je nutí přehodnotit svoje názory, tvořit si vlastní měřítka a pak podle nich nekompromisně žít. V nejistotě poválečných let si Sartre získal širokou obec příznivců, protože zpochybnil konformismus, který umožnil nacistická zvěrstva.
Sartre také věřil, že lidé musejí být politicky "angažovaní", třebaže volba, která se jim nabízí, je zřídka ideální. Ve svých Špinavých rukách dokazuje, že podílet se na politické činnosti vede neodvratně k tomu, že si člověk pošpiní ruce, ale odmítnout politickou angažovanost znamená pouze, že budou volit a určovat tak průběh událostí jiní.
Dílo Alberta Camuse (1913-1960) má obdobný význam. Camus se
věnoval divadlu ve svém rodném Alžírsku a za německé okupace Francie byl novinářem a redaktorem ilegálních novin, než začal psát dramata. Jeho dramatická produkce je malá: Nedorozumění (Le Malentendu, 1944), Caligula (uveden 1945), Stav obležení (L'Etat de siege, 1948), Spravedliví (Les Justes, 1949) a pár adaptací.
Zdrojem jeho vlivu na divadlo je zčásti jeho esej Mýtus o Sisyfovi, v němž diskutovaná "absurdita" dala jméno celému absurdistickému hnutí. V tomto eseji Camus dokazuje, že lidská situace je absurdní, protože mezi nadějemi člověka a iracionálním univerzem, do něhož se rodí, zeje propast. Jediný lék je podle Camuse v tom, že si jedinec najde svůj systém měřítek (který ovšem nemá žádný objektivní podklad), jenž mu dovolí z tohoto chaosu vytvořit řád. Camus popíral, že by byl existencialistou, ale jeho závěry byly podobné Sartrovým.
Camus a Sartre se nejvíce lišili svými představami o "angažovanosti", poněvadž Camus odmítal uznat volbu mezi dvěma amorálními pozicemi. Jejich rozdílnost v tomto bodě vedla ke dlouhé a rozhořčené diskusi. Oba dva však poskytli filozofickou základnu absurdistického hnutí, které se začalo rýsovat počátkem padesátých let.
Sartre i Camus sice odmítali racionalistický světonázor, ale dramata odlévali do tradičních dramatických forem. Začínali sice od premisy, že svět je iracionální, poté však tvořili z chaosu řád, takže se jejich hry vyznačovaly takovým dramatickým dějem, který se vyvíjí lineárně jako řetěz příčin a následků. Proti tomu absurdisté sice z větší části přijímali Sartrovy filozofické názory, ale soustřeďovali se především na iracionalitu lidské zkušenosti, aniž z ní viděli nějakou cestu ven. Tvořili sled epizod, spojených pouze tématem či atmosférou, a tak dospěli ke kompozici odpovídající chaosu, který byl obvyklým předmětem jejich dramatiky. Pocit absurdity zvyšovalo, že vedle sebe kladli nepřiměřené události, vedoucí k serio-komickým a ironickým efektům. Jazyk považovali absurdisté za významný racionalistický nástroj, a tak často demonstrovali jeho nedostatečnost a podřízenost mimoverbálním prostředkům. Z absurdních dramatiků byli nejvýznamnější čtyři: Beckett, Ionesco, Genet a Adamov.
Samuel Beckett (1906-1989) byl první z absurdních dramatiků, který získal mezinárodní věhlas - Čekáním na Godota (En attendant Godot), jímž roku 1953 na sebe absurdní divadlo poprvé upoutalo širší pozornost ve Francii i jinde. Beckett, rodem Ir, přišel do Paříže v letech dvacátých a natrvalo se v ní usadil roku 1938. Začal psát kolem roku 1930, ale divadlu se věnoval až po druhé světové válce. Mezi jeho dramata patří Konec hry (Fin de partie,
1957), Poslední páska (Krapp's Last Tape, 1958), Šťastné dny (Happy Days, 1961), Hra (Play, 1963), Jde a přijde (Come and Go,
1966), Ne já (Not I, 1973), Tenkrát (That Time, 1976) a několik dalších krátkých her. V mnoha ohledech je Beckett charakteristický dramatik let padesátých, desetiletí obav z hrozby atomového holokaustu. Beckettovy postavy jsou často zasazeny do světa už zpustošeného nějakou katastrofou ohrožující osud lidstva. Becketta ani tak nezajímají lidé jakožto sociální a politické bytosti, jako spíše lidská situace v metafyzickém smyslu slova. Jeho duchovní trosky jsou obvykle izolované v čase a prostoru, trýzní a zase chlácholí sebe i druhé, kladou otázky, na něž nelze odpovědět, a zápasí dál ve světě, který jako by se kolem nich rozpadal. Beckett pravděpodobně víc než kterýkoli jiný poválečný dramatik vyjádřil poválečné pochybnosti o schopnosti člověka pochopit a spravovat tento svět.
Eugene Ionesco (1912-1994), původem Rumun, označil svou prvotinu Plešatou zpěvačku (La Cancatrice chauve, 1949) za "antidrama", aby dal najevo odpor vůči konvenčnímu dramatu. Jeho raná díla, mezi nimi Lekce (La Lecon, 1950) a Židle (Les Chaises, 1951), zprvu nevzbudila valnou pozornost, ale jejich pověst

vytrvale rostla po roce 1953, kdy Anouilh publikoval článek, v němž chválil Oběti povinnosti (Victimes du devoir). Tyto rané hry, stejně jako hry Nový nájemník (Le Nouveau locateur, 1953) a Amadeus (Amédée, 1954), jsou v podstatě negativistické, poněvadž se soustřeďují na klišé jazyka a na iracionálnost hmotných hodnot. Pozdější díla, jako Nenajatý vrah (Tueur sans gages, 1958), Nosorožec (Rhinocéros, 1959), Král umírá (Le Roi se meurt, 1962), Hlad a žízeň (La Soif et la faim, 1966), Macbett (1972) a Člověk se zavazadly (L'Homme aux valises, 1975), zaujímají poněkud pozitivnější stanovisko, neboť jejich protagonisté vystupují proti konformitě, aniž dovedou svoje jednání rozumově vysvětlit.

Ionesco se na rozdíl od Becketta zabývá především společenskými vztahy a charakteristicky středostavovskými postavami v rodinné situaci. Dvě témata prolínají jeho dílem: smrtící podstata materialistické měšťanské společnosti a osamělost a izolace jedince. Jeho vize lidské situace se nakonec od Beckettovy snad ani moc neliší, jen je koncipována poněkud domáčtěji. Všecky jeho hry se snaží diskreditovat klišé, ideologie a materialismus. Jeho postavy mají sklon vystupovat jako nemyslící automaty, jež zapomínají na vlastní mechanické chování, zatímco hmotné objekty se množí a zabírají prostor dříve obývaný lidmi. Zvláště zaujatý je Ionesco proti představě, že drama má být didaktické. Pravda pro něho znamená absenci angažovanosti, poněvadž s angažovaností děláme osudový krok ke konformitě.

Jean Genet (1910-1986) strávil velkou část života ve vězení, které jako prostředí výrazně figuruje v jeho literárních dílech.

Jeho první hry, Služky (Les Bonnes, uvedené Jouvetem roku 1947) a Přísný dozor (Haute surveillance, uvedené Herrandem roku 1949), byly zprvu neúspěšné, takže jeho slávu založily hry Balkón (Le Balcon, 1956), Černoši (Les N#gres, 1959) a Paravány (Les Paravents, 1961, provedené ve Francii až roku 1966). Genetovy postavy se bouří proti organizované společnosti a naznačují, že odchylovat se od "normálu" je důležité, má-li člověk dosáhnout integrity. Z jeho dramat také vyplývá, že nic nemá smysl bez svého protikladu - zákon bez zločinu, náboženství bez hříchu, láska bez nenávisti - takže deviantní chování má stejnou cenu jako uznávané ctnosti. Genet považoval všecky hodnotové systémy za zcela svévolné a transformoval život do série obřadů a rituálů, propůjčujících zdání stability a důležitosti jinak nesmyslnému chování.

Arthur Adamov (1908-1971) se narodil v Rusku a byl vychován ve Švýcarsku. Záhy ho přitahoval surrealismus, hnutí, které ovlivnilo většinu absurdního dramatu. Psát hry začal roku 1947 a poprvé se dočkal uvedení roku 1950. Jeho rané hry, například Parodie (La Parodie, 1947), Invaze (L'Invasion, 1949) a Všichni proti všem (Tous contre tous, 1952), předvádějí tragikomický krutý svět morální destrukce a osobních úzkostí, v němž postavy jsou pro svou neschopnost vzájemné komunikace odsouzeny k věčnému ztroskotání. Čas a místo jsou obvykle neurčité jako ve snu.

Pozdější Adamovovy hry jsou stále více orientovány sociálně, zvláště po roce 1956, kdy Adamov zavrhl svoje starší dílo a přijal brechtovskou formu. Jeho nový náhled reflektuje Paolo Paoli (1957), komentující materialismus a pokrytectví předcházející první světovou válku, a Jaro 71 (Printemps 71, 1960), idealizující tvůrce pařížské komuny roku 1871. Adamovovy pozdní hry, které uvádělo divadlo Rogera Planchona, jsou příznačné pro pokles zájmu o absurdní divadlo kolem roku 1960 a rostoucí zájem o hry společenské akce. Mnozí kritici nyní považují Adamovovu konverzi za významný obrat v poválečném francouzském divadle.

Nálepku "absurdismu" zpopularizoval Martin Esslin ve svém Absurdním divadle (The Theatre of the Absurd, 1961); protože však nikdy nešlo o žádné uvědomělé hnutí, je obtížné specifikovat, které autory lze k němu řadit. Absurdismus nezahrnoval všecky experimentální dramatiky své doby, kterých bylo ve Francii mnoho. Mezi nejlepší z těch, kteří by snad za absurdní dramatiky považováni být neměli, patří Jacques Audiberti (1899-1965), jehož Quoat-Quoat (1946), Černá slavnost (La Fete noire, 1948) a Ostřížice (La Hobereaute, 1957) zdůrazňují, jakou moc má nad lidmi zlo a sex, a Jean Tardieu (1903-), jenž psal především "komorní" aktovky jako Okénko informací (Le guichet, 1955) a Abeceda našeho života (L'A.B.C. de notre vie, 1959), pojednávající o zotročení člověka společenskými konvencemi.

Nejznámější z avantgardních autorů po roce 1960 byl Fernando Arrabal (1932-), narozený ve Španělsku, který se do Paříže přestěhoval roku 1955. Jeho rané hry, jako Fando a Lis (1958), zdůrazňují formou podobnou absurdnímu dramatu dětinskou bezmyšlenkovitou krutost. Kolem roku 1962 začalo Arrabala zajímat théatre panique - "obřad - zčásti rouhačský a zčásti posvátný, erotický i mystický, ortel smrti i oslava života, tak trochu don Quijote a tak trochu Alenka v říši divů". Mezi jeho novější díla patří První svaté přijímání (La primera comunión, 1966), Architekt a císař asyrský (L'Architecte et l'empereur d'Assyrie, 1967), A nasadili pouta květinám (Et ils passerent des menottes aux fleures, 1970) a Babylonská věž (La Tour de Babel, 1979).

Z nich je patrně nejcharakterističtější Architekt a císař asyrský. Vystupují v něm pouze dvě postavy, které

sehrají sérii ritualizovaných lidských situací: pán a otrok, soudce a zločinec, matka a dítě, muž a žena, sadista a masochista a podobně. Nakonec se jeden z nich rozhodne, že musí být potrestán, a požádá druhého, aby ho zabil a snědl. Když se tak stane, jako by oba splynuli vjedno. Tu se však objeví nová postava a celý cyklus začne znova. Takovými hrami Arrabal nejen zpochybňoval veškeré hodnoty, ale pronikal až do skrytých koutů lidské psýchy.
Většinu avantgardních dramat uvedli v malých zastrčených divadélkách odvážní režiséři, většinou silně ovlivnění Artaudem, kteří se později zařadili mezi nejuznávanější osobnosti francouzské režie. Z nich byl patrně nejvýznamnější Roger Blin (1907-1984), Artaudův žák, který pracoval u Dullina a Barraulta a po roce 1949 byl těsně spjat s absurdním divadlem. Zvláště významné byly jeho inscenace her Beckettových a Genetových. Mezi významné režiséry dále patřil André Reybaz (1922-), který pařížskému publiku představil Audibertiho, Ghelderoda a Ionesca a pracoval v řadě avantgardních divadel, než se roku 1960 stal ředitelem Divadelního střediska v Tourcoing; dále Georges Vitaly (1917-), který spolupracoval s Reybazem a pak roku 1953 založil Théatre La Bruyere; a Jean-Marie Serreau (1915-1973), žák Dullinův, který režíroval první inscenace Adamovových her, roku
1952 otevřel s Blinem Théatre de Babylone a později pracoval v mnoha jiných divadlech. Tito režiséři začínali jako avantgardisté, ale později často pravidelně spolupracovali i se zavedenými soubory, jako byla Comédie-Francaise, Odéon-Théatre de France a různá divadelní střediska.
Někteří francouzští dramatikové psali po roce 1960 hry na politická a sociálně-ekonomická témata. Aimé Cesaire (1913-), černý spisovatel narozený na Martiniku, se ve hrách Tragédie krále Kryštofa (La Tragédie du roi Christophe, 1963), Sezona v Kongu (Une saison au Congo, 1966) a Bouře (Une tempete, 1969) zvláště zabýval problémem neokolonialismu a jeho hry v Serreauově režii na francouzské publikum hluboce zapůsobily. Gabriel Cousin (1918-) psal v brechtovském duchu, spíše však s křesťanskými než s marxistickými sklony. Ve hrách jako Obyčejná láska (Un Amour ordinaire, 1958) a Cyklus kraba (Le Cycle du crabe, 1969) se zabýval takovými kardinálními problémy lidstva, jako je hlad, rasismus a nukleární hrozba, vždycky z hlediska dělnických postav. Armand Gatti (1924-) také psal variace na brechtovské drama, v nichž obhajoval humánní socialismus a vyjadřoval naděje vykořisťovaných. Mezi takové hry patří Vysněný život metaře Augusta G. (La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G., 1956), Osamělý člověk (Un homme seul, 1966) a V jako Vietnam (V. comme Viet-nam, 1967). Od konce šedesátých let psal Gatti hry ve spolupráci s prostými lidmi; tak například Lev, jeho klec a jeho křídla (Le lion, sa cage et ses ailes, 1975) je série šesti skečů, v nichž dělničtí přistěhovalci vyjadřují svoje názory na Francii.
Mezi režiséry, kteří se prosadili počátkem šedesátých let, vynikl Roger Planchon (1931-), po roce 1957 ředitel Théatre de la Cité ve Villeurbanne, průmyslovém předměstí Lyonu, kde se mu podařilo získat dělnické publikum, které vyhledával. Planchon si ve svých inscenacích vypůjčoval četné techniky od filmu, jejž pokládal za médium, které je jeho nerafinovanému publiku nejbližší. Užíval hojně projekce (titulků, komentářů i obrazů) a často i točny, aby ukázal děj z různých úhlů jako ve filmu. Uváděl Moliera, Marivauxe, Shakespeara, Kleista, Marlowa, Racina, Brechta a jiné velké autory, obvykle je však interpretoval z pozice dělnické třídy. Proto byly jeho inscenace často předmětem sporu, avšak pro svou živost, pestrost, jasnost i novost získaly Planchonovi ve Francii jednu z nejširších obcí příznivců. Po roce 1968
Planchonův význam ještě vzrostl.

Divadlo a drama německé jazykové oblasti v letech 1940-1968

Po kapitulaci roku 1945 byla všechna německá divadla na čas zavřená, záhy se však pod dohledem okupačních sil začala opět otevírat. Německé divadlo se po válce rychle zotavilo a v šedesátých letech už patřilo k nejstabilnějším v Evropě. Po roce 1945 bylo sice Německo rozděleno, divadlo v obou jeho částech mělo však řadu společných rysů. V šedesátých letech bylo v západním Německu 175 profesionálních divadel, z nichž 120 bylo veřejným majetkem, a ve východním Německu bylo asi 135 divadel, všecka státní, respektive městská. Téměř každé město mělo činohru a mnohá měla i operní a baletní soubor dobré kvality. Všecky tyto subvencované soubory byly v jednom městě obvykle spravovány jedním ředitelem (nebo intendantem), jehož jmenovalo město nebo stát, a měly své režiséry a výtvarníky. Dramaturg (nebo více dramaturgů) radil souboru ve věci výběru her a v jiných uměleckých otázkách.
Za války bylo zničeno přes sto divadelních budov, avšak většinu jich po roce 1950 nahradil fenomenální program výstavby. V nových divadlech se podstatně zlepšil výhled na jeviště, zrušily se lóže, zredukoval se

počet balkonů a galerií, ale stejně jako před válkou se až příliš zdůrazňovala složitá jevištní technika. Například Schiller Theater, otevřené v západním Berlíně roku
1951, mělo točnu, výtahy a posuvná pódiová jeviště. Něco málo malých divadel, koncipovaných jako pobočné scény, bylo pružnějších, ale s prostorovým vztahem mezi divákem a hercem se experimentovalo málo.
Kromě stálých souborů měly v poválečném Německu značný význam festivaly. Nejslavnější byl stále Bayreuthský festival. Byl obnoven roku 1951 pod vedením Wielanda Wagnera (1917-1966), který jej řídil až do smrti; nahradil jej jeho bratr Wolfgang Wagner (1919-). Po válce se Wagnerovy opery v Bayreuthu poprvé hrály v jednoduché scéně a v náladovém osvětlení, velmi blízkém tomu, jaké vyznával Appia, namísto historického realismu, který se zde pěstoval od Wagnerových časů. Nové inscenační postupy narážely na prudký odpor tradicionalistů, zatímco jiní je nadšeně přijímali.
Rakouská poválečná rekonstrukce odpovídala německé. V šedesátých letech bylo v Rakousku třicet šest divadel, z toho dvacet ve Vídni. Čtyři z nich byla státní, Staatsoper a Volksoper pro operu, Burgtheater a Akademietheater pro činohru; Theater in der Josefstadt a Volkstheater subvencovalo město Vídeň. Postavení jednoho z nejlepších světových festivalů opět zaujal Salcburský festival, znovu pořádaný od roku 1946.
Z poválečných německých režisérů byli patrně nejvýznamnější Kortner, Gründgens a Hilpert. Fritz Kortner (1892-1970) platil ve dvacátých letech za předního expresionistického herce. Za nacismu byl v exilu, do Německa se vrátil roku 1949 a pracoval především v Berlíně a v Mnichově. Jeho oddanost divadlu, dlouhá zkušková doba a detailní pozornost, kterou věnoval citovému životu postav, z něj učinily patrně nejvýznamnějšího německého režiséra poválečných let. Gustav Gründgens (1899-1963), za nacistů generální intendant Pruského státního divadla v Berlíně a Hitlerův oblíbený herec, proslulý zvláště svou rolí Mefista, po válce intendant v Düsseldorfu a pak v Hamburku; podle některých názorů to byl hlavně on, kdo uchoval německou divadelní tradici.
Přední herec Heinz Hilpert (1890-1967), za nacistů intendant Deutsches Theater, pracoval po válce zejména v Göttingenu.
Proslavil se zvláště svými shakespearovskými inscenacemi a režiemi Zuckmayerových poválečných dramat. Gründgens i Hilpert ospravedlňovali svou spolupráci s nacisty snahou uchovat německou kulturu v barbarské době. Roku 1951 se do Německa vrátil Erwin Piscator a režíroval v různých divadlech do roku 1962, kdy byl jmenován intendantem Freie Volksbühne. Sehrál zvláště významnou roli při prosazování dokumentárního dramatu, které se v Německu objevilo v šedesátých letech. Mezi přední německé režiséry dále patřili Harry Buckwitz, Hans Schalla, Boleslaw Barlog, Rudolf Sellner, Wolfgang Langhoff, Wolfgang Heinz a Walter Felsenstein.
Nejslavnější ze všech německých divadel byl východoberlínský Berliner Ensemble, který se věnoval především inscenacím Brechtových her. Když se Brecht roku 1947 vrátil do Evropy, našly si jeho hry rychle cestu do většiny německých divadel a jeho teorie se záhy rozšířila po celém světě. Jeho slávu potvrdila práce Berliner Ensemble, otevřeného roku 1949 inscenací Brechtovy Matky Kuráže. Berliner Ensemble se nějakou dobu dělil o budovu Deutsches Theater, roku 1954 však dostal Theater-am-Schiffbauerdamm, dům, ve kterém byla roku 1928 poprvé provedena Brechtova Tříhrošová opera. Po svém hostování v Paříži roku 1954 a 1955 se Berliner Ensemble stal mezinárodně slavným a platil za jeden z nejlepších souborů na světě. Brecht divadlo vedl od jeho založení. Po Brechtově smrti roku 1956 divadlo pracovalo dál pod vedením jeho vdovy, herečky Heleny Weigelové (1900-1971). Brechtovu metodu uchovali také hlavní režiséři souboru.
Po svém návratu do Německa obnovil Brecht svazky s několika osobnostmi, s nimiž spolupracoval před rokem 1933: s Erichem Engelem (1891-1966), který režíroval původní inscenaci Tříhrošové opery roku 1928 a pak řadu inscenací v Berliner Ensemble, a s předními německými herci, jako byla Therese Giehseová (1898-1975), Lionel Steckel (1901-1971) a Ernst Busch (1900-1980), kteří pak hráli v inscenacích Ensemblu. Theo Otto (1904-1968) a Caspar Neher (1897-1962), nejvlivnější němečtí scénografové, Brechtovi navrhli řadu výprav. Jejich tvorba i práce Karla von Appena (1900-1981), šéfa výpravy Berliner Ensemble po roce 1954, znamenaly v německé scénografii kvalitativní posun k otevřenému zacházení s jevištními prostředky. Pomocí několika málo architektonických a dekoračních prvků, pomocí projekce a osvětlení, dosáhli tito scénografové výpravy, která byla zároveň funkční i krásná.
Brecht také vychoval řadu režisérů, kteří pak sehráli významnou roli v německém divadle. Benno Besson (1922-) pracoval v Berliner Ensemble v letech 1949-1958 a pak v Deutsches Theater, než se roku 1969 jako jeden z nejvýznamnějších východoněmeckých režisérů stal intendantem Volksbühne. Manfred Wekwerth (1929-), člen Berliner Ensemble od roku 1951, byl jednou z opor souboru po Brechtově smrti a nakonec stanul v jeho čele. Peter Palitzsch (1918-) a Egon Monk (1927-) pracovali nějaký čas v Berliner Ensemble, než emigrovali do západního Německa, kde jejich režie měly značný vliv.

Mnohé z toho, čeho Berliner Ensemble dosáhl, je výsledkem dlouhých a pečlivých zkoušek, které někdy trvaly řadu měsíců.
Když byla inscenace hotová, pořizoval se její Modellbuch, obsahující 600-800 fotografií. Publikované Modellbücher ovlivnily mnohé režiséry, kteří sami nikdy Berliner Ensemble hrát neviděli.
Toto divadlo potvrzovalo platnost Brechtových teorií, zatímco jeho humanitní a sociální akcent nabízel alternativu absurdnímu divadlu, soustředěnému na téma osobní úzkosti.
Německo a Rakousko obnovilo jeden z nejlepších systémů subvencovaného divadla na světě, méně úspěšný byl však v obou zemích rozvoj hodnotné původní dramatiky: až do druhé poloviny padesátých let zůstal největším současným německým dramatikem Brecht, jehož všechna významná díla vznikla do roku 1946. Do Německa se vrátil i Zuckmayer. Jeho Ďáblův generál (Des Teufels General, 1946) nastolil téma, které v německém dramatu dominovalo až do let šedesátých: téma kolektivní viny a odpovědnosti, zvláště za nacistů. Wolfgang Borchert (1921-1947) se proslavil jedinou svou hrou, Venku přede dveřmi (Draußen vor der Tür,
1947), o vojenském navrátilci, který se snaží přizpůsobit civilnímu životu; zemřel však dřív, než stačil naplnit příslib tohoto díla. Fritz Hochwälder (1911-1986) měl značný ohlas doma v Rakousku svým Svatým experimentem (Das heilige Experiment,
1943), Uprchlíkem (Der Flüchtling, 1945) a Veřejným žalobcem (Der öffentliche Ankläger, 1948), které všechny kladou otázky individuální zodpovědnosti a kolektivní viny; nikdy však si nezískal širší přízeň mimo německy mluvící oblast.
V padesátých letech byli autory nejvýznamnějších německých dramat dva Švýcaři, Frisch a Dürrenmatt. V curyšském Schauspielhausu prosazovali oba tyto dramatiky Kurt Hirschfeld (1902-1964) a Oskar Walterlin (1895-1961); Schauspielhaus byl v době nacismu jedno z nejlepších evropských divadel, protože ve Švýcarsku se usadilo mnoho utečenců. Max Frisch (1911-1991) byl školením architekt, ale od poloviny čtyřicátých let se věnoval především literatuře. Jeho pověst dramatika založily zejména hry na Čínská zeď (Die chinesische Mauer, 1947), Biedermann a žháři (Biedermann und die Brandstifter, 1958) a Andorra (1961). Všechny se zabývají problémem viny, v každé z nich se rekapituluje minulost a postavy konstruují složitá zdůvodnění svého jednání; nikdo ve skutečnosti nechce přijmout zodpovědnost. Frisch očividně touží po světě morální čistoty, zřejmě však naznačuje, že je nedosažitelný, poněvadž lidstvo se ze svých chyb nepoučí. Pomocí technik ovlivněných Wilderem, Strindbergem, Brechtem aj. vyjádřil své hledání i zklamání v podobě tíživé symbolické fantazie.
Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) debutoval na divadle roku 1947.
Z jeho četných her byly nejúspěšnější Návštěva staré dámy (Der Besuch der alten Dame, 1955), Fyzikové (Die Physiker, 1961) a Play Strindberg (1969). Podobně jako Frisch i Dürrenmatt se zabýval otázkami morálky, které po jeho soudu nebudou nikdy uspokojivě vyřešeny, poněvadž lidé se snadno nechají zkorumpovat přísliby moci a bohatství. Dürrenmatt byl mnohem distancovanější než Frisch. Zdůrazňoval groteskност lidské situace, kterou vyjadřoval formou dosti chmurné komedie. Jeho tématem byla mravní dilemata, avšak projevoval lidský zájem o dobro zkorumpované mocí, chamtivostí či osudem. Zatrpklosti se vyhnul tím, že stál opodál a nazíral události sardonicky.
Vážná německá poválečná dramatika se většinou zabývala otázkami viny ve vztahu k vážným politickým a sociálním tématům, a tak se svým laděním značně lišila od francouzského absurdního dramatu, které si získalo jen málo německých stoupenců. Významné německé hry šedesátých let byly v žánru "dokumentárního dramatu" či "divadla faktu", v němž skutečné události, často zcela nedávné, byly zkoumány z hlediska tehdy charakteristického tématu viny a odpovědnosti ve veřejných záležitostech a v morálce.
Nejznámějšími autory tohoto žánru byli Hochhuth, Weiss a Kipphardt, všichni však pěstovali i jiné dramatické formy.
Rolf Hochhuth (1931-) se proslavil svým Náměstkem (Der Stellvertreter, 1963), který klade vyhlazování Židů do značné míry za vinu papeži Piovi XII., jenž odmítl zaujmout rozhodné stanovisko proti Hitlerově politice. Toto obvinění vyvolalo spory, kdekoli se hra uváděla, a v mnoha zemích byla zakázána vůbec. Také hrou Vojáci (Die Soldaten, 1967) bylo publikum konsternováno, tentokrát tvrzením, že Winston Churchill je spoluvinen na smrti generála Sikorského, premiéra polské exilové vlády, poněvadž Sikorski ohrožoval anglo-ruskou alianci. Koncem šedesátých let zřejmě už faktografický materiál Hochhutha unavoval. Napsal řadu méně provokativních her, ale roku 1993
zvolil opět silně polemický námět svými Západňáky ve Výmaru (Wessis in Weimar). Hra se zabývá vraždou úředníka, jehož úkolem je prodávat podniky, které dříve patřily východoněmeckému státu, a vyplývá z ní, že vražda byla oprávněná, uvážíme-li, co se spáchalo na bezbranném obyvatelstvu. Všecky Hochhuthovy hry jsou dlouhé a rozvláčné a pro inscenaci se musí drasticky proškrtat.

Hochhuth je jedním z nejkontroverznějších dramatiků poválečného Německa, protože používá postav z nedávné historie, jimž přičítá pochybné motivy, a klade vážnou etickou otázku mezí, za nimiž se literární autor chová jako nactiutrhač.
Peter Weiss (1916-1982) pracoval nejprve jako grafik a filmař, než se proslavil jako dramatik. Psát začal už ve čtyřicátých letech, ale prvního divadelního uvedení se dočkal až roku 1962.
Jeho mezinárodní pověst se datuje od roku 1964, kdy měla premiéru jeho hra Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem ústavu v Charentonu za řízení pana de Sada (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Leitung des Herrn de Sade; obvykle kráceno na Marat/Sade).
Drama se odehrává roku 1808 v ústavu v Charentonu, kde byl markýz de Sade internován, a předvádí představení hry napsané Sadem pro soubor chovanců před mondénním publikem z blízké Paříže. Hra, kterou de Sade napsal, je formou brechtovská a podle Weisse má vyprovokovat úvahy o politické a sociální spravedlnosti. Blázinec je metaforou světa a konec hry (v němž se chovanci vymknou z otěží) naznačuje, co se stane, dostane-li Sadův senzuální a anarchistický postoj volný průchod. Brookova inscenace Marata/Sada, uváděná nejprve v Londýně a pak v New Yorku, byla jednou z nejvlivnějších inscenací celého desítiletí svou kombinací "divadla krutosti" s brechtovskou sociální a politickou argumentací, zachycenou v artaudovském víru zrakových a sluchových efektů.
Marat/Sade je jen zčásti faktografický, avšak v následující hře, v Přelíčení (Die Ermittlung, 1965), přešel Weiss plně k dokumentárnímu dramatu. Přelíčení se odehrává v soudní síni a jeho dialog cituje oficiální výslechy obviněných dozorců ve vyhlazovacím táboře Osvětim. Mezi následující Weissovy hry patří Zpěv o lusitánském hastrošovi (Gesang vom lusitanischen Popanz,
1967), hra o útlaku domorodých Afričanů Portugalci v Angole, a Diskurs o původu a průběhu dlouhotrvající osvobozenecké války ve Vietnamu jako příklad nezbytnosti ozbrojeného zápasu utlačovaných proti svým utlačovatelům, jakož i o pokusech Spojených států amerických zničit základy revoluce (Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des langanhaltenden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten, 1968).
Podobně jako Hochhuth začal Weiss ve druhé polovině šedesátých let upouštět od dokumentárního dramatu, třebaže jeho díla byla nadále založena na historických pramenech. Hra Trockij v exilu (Trotzki im Exil, 1970) používá materiálů z Trockého života, vede k úvahám o jeho myšlenkách a nastoluje otázky naší politické perspektivy. Hölderlin (1971) je založen na biografii německého básníka devatenáctého století, jenž strávil značnou část svého života izolován od světa. Předvádí protagonistu na útěku od společnosti, kterou pokládá za šílenou, a jeho osud je Weissovi varováním, že máme tendenci zničit svoje vizionáře.
Heinar Kipphardt (1922-1982) uputal poprvé mezinárodní pozornost svou hrou Ve věci J. Roberta Oppenheimera (In der Sache J. Robert Oppenheimer, 1964). Všechny dialogy hry citují z Oppenheimerova výslechu před americkým senátem ve věci jeho loajality, když se postavil proti výrobě vodíkové bomby. Primárním předmětem Kipphardtova zájmu je však konflikt mezi odpovědností vědce vůči vlastní zemi a jeho povinností k lidstvu vůbec - známé téma v poválečném německém dramatu. V Joelu Brandovi (1965) pojednává Kipphardt o německém pokusu vyměnit za druhé světové války jeden milion maďarských Židů za 10.000 spojeneckých nákladních vozů a o tom, jak tento pokus zkrachoval, poněvadž spojenci odmítali uvěřit, že nabídka je míněna vážně. Po letech v ústraní se Kipphardt roku 1983 vrátil k dokumentárnímu dramatu Bratrem Eichmannem (Bruder Eichmann), dramatem o muži, který uskutečnil Hitlerovy plány na vyhlazení Židů.
Úspěch dokumentárního dramatu v Německu zřejmě podnítil dramatiky jiných zemí, aby tento žánr přijali, a tak byly dramatizovány četné soudobé události, mezi jiným různé aspekty vietnamské války. Počátkem sedmdesátých let však zájem o "divadlo faktu" opadl, především v Německu.
Jiní autoři se dále zabývali starším problémem kolektivní viny.
Jeden z nejvýznamnějších je Martin Walser (1927-). Ve hrách jako Dub a angora (Eiche und Angora, 1962) a Smrtihlav (Der schwarze Schwan, 1964) staví proti sobě mladší generaci, až přecitlivělou ve vztahu k nacistické éře, a starší generaci, která žije pokojným životem, třebaže se s nacismem zapletla. Většina Walserových následujících her, jako je Pokojová bitva (Die Zimmerschlacht; Übungsstück für ein Ehepaar, 1967) a Dětská hra (Kinderspiele, 1971), pojednávala o intimnějších tématech. Ale ve Svinohře - Scénách ze šestnáctého století (Das Sauspiel - Szenen aus dem 16. Jahrhundert, 1975) a ve hře V ruce Goethově (In Goethes Hand, 1982) použil Walser historických událostí k reflexi politických obav a pocitu nejistoty mezi současnými dělníky i intelektuály.
I Tankred Dorst (1925-) patřil mezi ty německé dramatiky, kteří se zabývali politickými náměty, třebaže jeho rané hry jsou ve stylu absurdního divadla. Reprezentativní je hra Svobodu pro Klementa (Freiheit für

Clemens, v níž si vězeň postupně uvědomuje, že svoboda je vnitřní stav, neodvislý na vnějších okolnostech. Pozdější Dorstovy hry jsou přímočařejší. V Tollerovi (1968) použil materiálu o expresionistickém dramatikovi, na němž zkoumá vztah umělce a politické akce; v Době ledové (Eiszeit,
1973) pak analyzoval obhajobu norského autora Knuta Hamsuna, nositele Nobelovy ceny, před obviněním ze spolupráce s nacismem.
Poté Dorst zveřejnil záměr napsat sérii her o německém měšťanstvu od let dvacátých do současnosti. Jedna z nich, Na Čimborasu (Auf dem Chimborazo, 1975), se odehrává na kopci poblíž hranic s východním Německem, než vzplanou signální ohně pro přátele na druhé straně hranice; postavy tu vzpomínají a vzájemně si porozumí. Do této série patří také Vila (Die Villa, 1980).
Dramatem Merlin aneb Pustá zem (Merlin oder Das wüste Land, 1981) začal Dorst sérii dramat zpracovávajících pohádkové a mytické látky.

Divadlo a drama ve Spojených státech v letech 1940-1968

Nejvýznamnějšími postavami amerického divadla po druhé světové válce patrně byli režisér Elia Kazan a výtvarník Jo Mielziner.
Společnou prací na takových hrách, jako byla Williamsova Tramvaj do stanice Touha (A Streetcar Named Desire, 1947) a Millerova Smrt obchodního cestujícího (Death of a Salesman, 1949), založili inscenační způsob, který převládal zhruba až do počátku šedesátých let. Pod Mielzinerovým vlivem se z jevištní výpravy vyloučily nepodstatné prvky a vznikl "zdivadelněný realismus". Na druhé straně se herectví stále více přibližovalo k psychologické pravdě, zakotvené ve vnitřních motivacích postav; tak se postupy Group Theatre dále rozvíjely v Actors Studio. Actors Studio založili roku 1947 Robert Lewis, Elia Kazan a Cheryl Crawfordová, aby umožnili vybraným hercům aplikovat a rozvíjet Stanislavského "systém"; akcentovali přitom zejména záměr a jednání. Roku 1948
však Lewis odstoupil a vůdčí osobností se stal Lee Strasberg, který přesunul důraz na emocionální paměť a na průzkum hercovy psýchy jako klíči k herecké pravdě. Marlon Brando (1924-) vstoupil svou charakteristikou negramotného Stanleye Kowalského z Tramvaje do stanice Touha do širokého povědomí jako ztělesněný ideál Actors Studia. Publikum uchvátila novost dramatického herectví, vyznačujícího se krajně neformální mluvou, špinavým oblečením a neurvalým chováním. Tak se zpopularizoval image Studia, které údajně zajímá pouze vnitřní pravda a které ignoruje techniku výstavby dramatické postavy a jednání. Roku 1956 Studio založilo další program, tentokrát zaměřený k výchově dramatických autorů, a roku 1960 otevřelo dílnu pro režiséry. V šedesátých letech se však zájem obrátil k nerealistickému a dobovému dramatu a pro ně se postupy Studia zdály omezené; tehdy začal jeho vliv slábnout, přesto však zůstalo silným faktorem.
Poválečné divadlo vážně ohrožoval rychlý rozvoj televize. Roku
1948 bylo v provozu pouze 48 stanic, ale roku 1958 jich už bylo
512 a televizních přijímačů 50 milionů. Nové médium nabídlo bezplatnou zábavu přesně v době, kdy produkční náklady v divadle rychle rostly. V letech 1944-1960 se ceny vstupenek zdvojnásobily a pořizovací náklady inscenace rostly ještě rychlejším tempem. Za této situace hledali broadwayští producenti texty pro široké publikum, a vyhýbali se takovým hrám a takovému inscenačnímu stylu, které by mohly diváky urazit či zmást. Úpadek broadwayského divadla, který započal už před válkou, přesto pokračoval. Nejnižšího bodu dosáhl v sezoně 1949-1950, kdy bylo na Broadwayi uvedeno pouze 59 nových inscenací, ale pak se zvolna vyšplhal na 70, tedy k číslu, které už nebylo možné výrazně překročit vzhledem k poměrně malému počtu dostupných divadelních budov (asi třiceti v letech padesátých).
Koncem čtyřicátých let vedla redukce amerického divadelnictví na malý počet broadwayských inscenací k několika pokusům o jeho zpestření. Jedním z nejdůležitějších výsledků bylo off-broadwayské hnutí. Provoz v zastrčených divadélkách či v improvizovaných sálech mohl inscenační náklady podstatně snížit a díla, která by široké publikum nepřijalo, se mohla hrát pro menší skupiny. Off-broadwayské hnutí je vlastně třeba sledovat až k malým divadlům z doby první světové války. Ve třicátých letech hnutí malých divadel citelně ochablo, ale za druhé světové války začalo opět ožívat. Roku 1943 získalo město New York Mecca Temple na 55. ulici a upravilo je na City Center, kde se v krátkých sériích a za rozumné vstupné hrála opera, muzikál, balet i činohra. Pod vedením Jeana Dalrympla (1910-) se v rámci City Center zformovaly - na záviděníhodné úrovni - soubory baletu a opery, jež pak bylo možné roku 1966 přestěhovat do Lincoln

Center. Jiný průkopnický pokus podnikly Eva Le Galiennová, Margaret Websterová a Cheryl Crawfordová, když v letech 1946-1947
provozovaly American Repertory Company (po vzoru starší Civic Repertory Company Le Galiennové), která uvedla šest inscenací v jedné sezoně, než musela svou činnost ukončit.
Typičtější off-broadwayské skupiny však začínaly pod vedením poměrně neznámých režisérů. Rok 1952, kdy divadlo Circle in the Square uvedlo za velkých chvalozpěvů kritiky Williamsovu hru Léto a dým (Summer and Smoke), která na Broadwayi propadla, přinesl velký zvrat z hlediska významu těchto divadel: Off-Broadway začala být záhy pokládána za funkční alternativu broadwayského komercialismu. V polovině padesátých let bylo off-broadwayských souborů přes devadesát, a byly to ony, ne ty broadwayské, které v New Yorku prvně uvedly díla takových autorů jako Ionesco či Genet.
Z off-broadwayských skupin byly v padesátých letech zvláště významné dvě: Circle in the Square a Phoenix Theatre. Circle in the Square založil roku 1951 José Quintero (1924-) a Theodore Mann (1924-). V tomto někdejším nightclubu byl vztah herec-divák variabilní, i když diváci nejčastěji seděli kolem tří stran čtverhranné hrací plochy. Tady na sebe upozornili herci jako Geraldine Pageová, Jason Robards ml., George C. Scott a Coleen Dewhurstová. Po triumfálním úspěchu inscenace O'Neillovy hry Ledař přichází (The Iceman Cometh) roku 1956 byl Quintero požádán, aby na Broadwayi režíroval Cestu dlouhého dne do noci (Long Day's Journey Into Night). Díky takovým návaznostem se stalo Circle in the Square jedním z nejváženějších off-broadwayských divadel.
Phoenix Theatre založili roku 1953 Norris Houghton (1909-) a Edward T. Hambleton (1911-) v zastrčeném, ale dobře vybaveném konvenčním divadle. Uvádělo pestrou dramaturgii autorů jako Aristofanés, Shakespeare, Turgeněv, Ibsen, Shaw, Pirandello, Ionesco a Montherlant; pro každou hru hledalo jiného režiséra a v obsazení se často vykytovala známá herecké jména. Koncem let padesátých si Phoenix vytvořil stálý herecký soubor, který pod vedením Stuarta Vaughana uváděl každou sezonu sérii několika inscenací. Tento program vydržel až do počátku šedesátých let, kdy se Houghton a Humbleton spojili s Asociací produkčních umělců a nadále uváděli především jejich inscenace.
Off-broadwayské divadlo padesátých let většinou jen málo experimentovalo, až na to, že často volilo arénové či novoalžbětinské jeviště. Nejvíc bylo zaujato dramaturgií, to jest úsilím uvádět drama vyšší úrovně než ta, která pěstovala Broadway. Jeho cíle byly především umělecké. Ty sledoval i režisér Alan Schneider (1917-1984), který do Spojených států uvedl Becketta (počínaje Čekáním na Godota roku 1956) a po zbytek svého života inscenoval Albeeho a jiné významné autory.
I v šedesátých letech byla off-Broadway oživením newyorského divadla. Z četných off-broadwayských skupin mělo patrně největší vliv Living Theatre, které roku 1946 založila Judith Malina (1926-) a Julian Beck (1925-1985). Divadlo, které se původně zajímalo o básnické drama a nerealistické inscenační techniky, bylo v padesátých letech ovlivněno Artaudem i Brechtem. Velký obrat v jeho práci přinesla roku 1959 inscenace hry Jacka Gelbera Spojka (The Connection), v níž jako by bylo obecenstvu dopřáno sledovat natáčení dokumentárního filmu o narkomanech. Inscenace, působící jako naturalistický obraz ze života, získala řadu cen v New Yorku a nakonec i na Théatre des Nations v Paříži. Další významnou inscenací byl Garňák (The Brig, 1963) Kennethe Browna, rekonstruující mechanický a nesmyslný denní režim ve vězení námořní pěchoty. Roku 1964 soubor přišel pro daňový dluh o svoje divadlo a odešel do zahraničí. Koncem šedesátých let bylo Living Theatre jedním z nejdiskutovanějších divadel světa.
Na přelomu padesátých a šedesátých let začínaly na off-Broadway doléhat stejné ekonomické tlaky jako na Broadway, proto se už nepouštěla do takových dobrodružství jako dřív. Její ústup byl provázen vzestupem off-off-Broadwaye, která se obvykle datuje od roku 1958, kdy José Cino začal své Café Cino používat jako umělecké středisko. Roku 1961 byly už inscenace pravidelnou součástí jeho nabídky, a jeho nápadu se chopili další. Většina účinkujících vystupovala zdarma a rozpočet býval nepatrný, a přitom se v off-off-broadwayském okruhu do poloviny šedesátých let uplatnilo zhruba čtyři sta her od dvou set autorů.
Nejvýznamnější off-off-broadwayskou producentkou šedesátých let byla Ellen Stewartová (1921-), která začala uvádět hry v suterénní místnosti roku 1961. Odtud ji vykázali hasiči, a tak založila LaMama Experimental Theatre Club jako soukromou organizaci, jež nepodléhala četným předpisům upravujícím veřejná představení. V sezoně 1969-1970 vyprodukovala více inscenací než celá Broadway za tuto sezonu. Roku 1969 získala LaMama vlastní budovu se dvěma divadly a roku 1974 k ní připojila sousední dům a tím zečtyřnásobila své prostory.
Od roku 1964 vyvážela Stewartová inscenace i do zahraničí, kde si její bezstarostné experimenty získaly tak příznivou pozornost, že dostala nabídky založit pobočky v cizině; organizace LaMama tak proslula po celém světě. Stewartová prohlásila LaMama za divadlo dramatického autora, jehož smyslem je pěstovat nové talenty. Její tolerance vůči novinkám byla tak vysoká, že řada her, které uváděla, byla diletantská, zároveň se tu však mnoho talentovaných autorů dočkalo pozornosti, která by jim byla jinde odepřena.

LaMama je živou ilustrací dvou základních off-off-broawayských rysů let šedesátých - neúnavné sháňky po novinkách a absenci kritérií, kterými je poměřovat.
Mezi důležité off-off-broadwyské skupiny let šedesátých patřily i další: Judson Poets' Theatre, které založil roku 1961 Al Carmines, mělo zvláštní význam svým zaměřením na komorní muzikály, z nichž mnohé psali Carmines a Maria Irene Fornesová.
American Place Theatre (1964), jehož zakladatel Wynn Handman chtěl oživit americké divadlo tím, že vyzve k dramatické tvorbě významné spisovatele; toto divadlo později sídlilo v jednom z mrakodrapů v centru Manhattanu, v němž bylo z daňových důvodů zřízeno divadlo. Významnou skupinou bylo také Theatre Genesis, které roku 1964 založil Ralph Cook v kostele svatého Marka na Bowery.
Jiný pokus oživit newyorské divadlo vedl k založení Lincolnova střediska performančních umění (s budovami vybavenými pro operu, balet, koncerty a činohru). Ještě před dokončením Střediska byl roku 1963 utvořen repertoárový divadelní soubor v čele s Eliou Kazanem a Robertem Whiteheadem. Vkládaly se do něj velké naděje, protože Kazan tenkrát platil za nejlepšího amerického režiséra, a měl slíbeny nové hry Arthura Millera (Po pádu a Případ ve Vichy) a S. N. Behrmana (Ale pro koho, Charlie?). Výsledky však přinesly takové rozčarování, že Kazan i Whitehead po jediné sezoně rezignovali. Nahradili je Herbert Blau a Jules Irving, kteří měli mimořádný úspěch v Actors' Workshop v San Francisku. Roku 1965 se soubor přestěhoval do nového, čerstvě dostavěného domu (Vivian Beaumont Theatre, postavené podle návrhu Eera Saarinena a Jo Mielzinera) v Lincoln Centre. Blau a Irving měli však také problémy a roku 1967 Blau odstoupil. Irving dál zvolna budoval soubor, ale umělecké a finanční potíže se nahromadily tak, že roku 1973 rezignoval i on, a úspěšné řešení se hledá i nadále.
New York měl po určitou dobu ještě jedno repertoárové divadlo, Association of Producing Artists (APA). APA založil roku 1960
Ellis Rabb a roku 1964 se spojila s Phoenix Theatre, které jí sloužilo jako produkční organizace. APA slavila u kritiky velké úspěchy, ale kvůli finančním problémům se musela roku 1970
rozpustit. Její repertoár byl eklektický a zahrnoval díla Shawova, Čechovova, Pirandellova, Shakespearova, Ionescova a dalších autorů. Divadlu se občas vytýkalo, že je příliš konzervativní, protože uvádí jen díla už vyzkoušená, nějaký čas však nabízelo nejreprezentativnější výběr dramatických textů ve Spojených státech. Po válce došlo také k několika pokusům o decentralizaci divadla.
Jednou z vedoucích sil v tomto ohledu byla American National Theatre and Academy (ANTA), ustavená kongresem Spojených států roku 1935, aby obnovila divadlo mimo New York a vybudovala akademii k výchově jeho personálu. Pro nedostatek prostředků se však mnoho nedosáhlo, i když se ANTA stala základním americkým střediskem sběru a výměny divadelních informací. Po válce dala první důležitý impuls k zakládání regionálních divadel Margo Jonesová (1913-1955), která úspěšně zřídila arénové divadlo v Dallasu roku 1947. Mezi další průkopnické skupiny patří Alley Theatre, které v Houstonu založila roku 1947 Nina Vanceová; Arena Stage, kterou otevřeli roku 1949 ve Washingtonu Edward Mangum a Zelda Fichandlerová, a Actors' Workshop, které zahájilo činnost v San Francisku roku 1952 pod vedením Julese Irvinga a Herberta Blaua. Byly to zprvu většinou poloprofesionální skupiny, které si postupně utvářely svoje publikum.
V šedesátých letech došlo k největší expanzi amerického divadla mimo New York od devatenáctého století. První významný impuls přišel roku 1959, kdy Fordova nadace poskytla podstatné dotace řadě malých souborů, jimž se podařilo uchytit se ve městech v nejrůznějších oblastech Spojených států. Tato finanční injekce pomohla takovým souborům jako Alley Theatre, Arena Stage či Actors' Workshop dosáhnout plné profesionality a relativní stability. Tendenci k ustavení stálých místních souborů dále posílil Tyrone Guthrie, když oznámil svůj úmysl založit divadlo v Minneapolis. Příznivá publicita po otevření tohoto divadla (1963) podnítila další města, aby si našla podobné soubory. Roku
1966 se regionální divadla už tak rozmohla (dosáhla zhruba počtu pětatřiceti), že poprvé ve dvacátém století bylo mimo New York zaměstnáno více herců než v newyorských divadlech. Tyto soubory se podobaly evropským subvencovaným divadlům v tom, že uváděly klasický repertoár i úspěšné moderní hry, aniž by příliš riskovaly s novinkami. Ke spolupráci a komunikaci mezi těmito neziskovými divadly vznikla roku 1961 Theatre Communication Group.
Divadelní nabídku zpestřily i letní festivaly. V kanadském Stratfordu, v provincii Ontario, se roku 1953 poprvé uskutečnil Shakespearovský festival. Tyrone Guthrie, první umělecký ředitel tohoto festivalu, použil otevřeného alžbětinského jeviště; úspěch festivalu i tohoto prostorového řešení ovlivnil divadlo po celé Severní Americe. Americký shakespearovský festival byl institucionalizován ve Stratfordu, ve státě Connecticut, roku
1955 a až do konce sedmdesátých let nabízel každoročně patnáct týdnů divadelní sezony. (Zrušen byl roku 1982.) Newyorský shakespearovský festival založil roku 1956 Joseph Papp; od roku

1957 se hrálo zdarma v newyorském Central Parku, v němž bylo roku
1962 otevřeno exteriérové Delacorte Theatre (jehož majitelem je město New York) s kapacitou 2.263 diváků. Další shakespearovské festivaly se každoročně konaly v Ashlandu (stát Oregon), v San Diegu a jinde. Postupně se zvětšoval i počet letních divadel, většinou situovaných v rekreačních oblastech. Kromě toho počátkem šedesátých let nabízelo přibližně 1.500 samostatných fakult a univerzit divadelní školení i divadelní inscenace.
Nějaký čas po válce se zdálo, že Spojené státy oplývají dramatickými autory. O'Neillův návrat na repertoár po úspěšné inscenaci hry Ledař přichází roku 1956 značně posílil prestiž americké dramatiky. Cesta dlouhého dne do noci (napsaná 1939-41 a poprvé uvedená roku 1956) byla jedním z nejsugestivnějších dramat let padesátých, a poté byla s nadšeným ohlasem u kritiky uvedena další O'Neillova díla. V dramatické tvorbě pokračoval Maxwell Anderson, i když jeho dramatické síly ubývalo. Z jeho poválečných her byly obzvlášť oblíbené historické hry Jana Lotrinská (Joan of Lorraine, 1946) a Tisíc dnů s Anne (Anne of the Thousand Days,
1948). Clifford Odets sebral trochu svých někdejších sil v Děvčeti z venkova (The Country Girl, 1950) a v Kvetoucí broskvi (The Flowering Peach, 1954); William Saroyan se vrátil k divadlu svými Jeskynními lidmi (The Cave Dwellers, 1957); Lillian Hellmanová Podzimní zahradou (The Autumn Garden, 1951) a Odloženými sny (Toys in the Attic, 1960); S. N. Behrman hrami Studený a teplý vítr (The Cold Wind and the Warm, 1959) a Ale pro koho, Charlie? (But for Whom, Charlie, 1962) a Thornton Wilder svou Dohazovačkou (The Matchmaker, 1954).
Předními dobovými autory byli Williams a Miller. Tennessee Williams (1914-1983) dosáhl prvního úspěchu roku 1945 svým Skleněným zvěřincem (The Glass Menagerie) a záhy jej upevnil Tramvají do stanice Touha (A Streetcar Named Desire, 1947), Kočkou na rozpálené plechové střeše (Cat on a Hot Tin Roof,
1954), Sladké ptáče mládí (Sweet Bird of Youth, 1959) a Nocí s leguánem (Night of the Iguana, 1961). Ale už koncem padesátých let byl Williams obviňován, že se opakuje, takže se jeho postavení v očích kritiky snižovalo, ačkoli psal až do své smrti.
Mezi jeho pozdější díla patří Vlak s mlékem tady už nestaví (The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore, 1962), Fraškovitá tragédie (Slapstick Tragedy, 1966), Tohle je [zábava] (This is [an Entertainment], 1976) a Vieux Carré (1978).
Williamsova síla je v jeho schopnosti vytvořit zajímavé postavy a vystavit je kritickým situacím, či situacím násilí, kdy se snaží obnovit minulost, anebo vytvořit uspokojivější budoucnost, než je vulgární a materialistická přítomnost. S postupem dramatického děje jsou protagonisté obvykle nuceni vzdát se svých iluzí, často jsou fyzicky či morálně potupeni necitelnými nebo zlými postavami. Williamsovy senzační situace bývají často rozostřeny jeho starostlivostí, aby krása a láska v materialistickém životě přežily. K dosažení takového účinu Williams vynalézavě používá všemožných divadelních prostředků a někdy je zcela zřetelně manipuluje, aby zaměřil pozornost na vnitřní pravdu postav a situací. Žádný jiný americký dramatik si v letech 1945-1960
nezískal tak široké publikum.
Arthur Miller (1916-) dosáhl svého prvního úspěchu dramatem Všichni moji synové (All My Sons, 1947), ibsenovskou hrou o výrobci leteckých strojů, jemuž byl milejší zisk než bezpečnost válečných pilotů. Millerova pověst se nyní především zakládá na jeho Smrti obchodního cestujícího (Death of a Salesman, 1949), na Zkoušce ohněm (The Crucible, 1953) a na Pohledu z mostu (A View from the Bridge, 1955). Z jeho pozdějších her, mezi něž patří Po pádu (After the Fall, 1964), Případ ve Vichy (Incident at Vichy, 1964), Stvoření světa a jiné věci (The Creation of the World and Other Business, 1973), Strop v arcibiskupském paláci (The Archbishop's Ceiling, 1977) a Sjezd hory Morgan (The Ride Down Mount Morgan, 1991), byla jen Cena (The Price, 1968) vskutku úspěšná. Ve většině jeho her se opakují stejné myšlenky. Jeho postavy bloudí, protože podlehly příliš omezeným (často materialistickým) hodnotám, a naleznou klid v nějakém smysluplnějším pochopení sebe samých a své společenské role.
Miller je často nazýván "sociálním" autorem, avšak jeho zájem byl vždycky morální, poněvadž v jeho hrách může sice společnost podporovat falešné hodnoty, ale nakonec je odpovědností jednotlivce, aby oddělil pravé hodnoty od falešných. Miller očividně soudí, že člověk si může ve společnosti uchovat vlastní integritu. Z celého jeho díla se obvykle nejvýše hodnotí Smrt obchodního cestujícího, snad proto, že tak úspěšně dramatizuje vnitřní konflikt amerického vědomí mezi touhou po hmotném úspěchu a po dobrodružství a štěstí.
Jen málo dalších nových dramatiků splnilo, co slibovalo. William Inge (1913-1973) získal početné příznivce takovými hrami jako Sábinko, vrať se (Come Back, Little Sheba, 1950), Jako by den nechtěl odejít (Picnic, (1953), Zastávka v Kansasu (Bus Stop,
1955) a Tma nahoře na schodech (The Dark at the Top of the Stairs, 1957), dnes však jeho dílo působí

dojmem naivnější verze díla Williamsova. Mezi další populární autory této doby patří Robert Anderson (1917-) hrami Čaj a sympatie (Tea nad Sympathy,
1953) a Víš přece, že neslyším, když teče voda (You Know I Can't Hear You When the Water's Running, 1966) a Paddy Chayefsky (1923-1981) se svými dramaty Desátý (The Tenth Man, 1959) a Gideon (1961).
Produkční náklady v šedesátých letech dál rostly, takže broadwayské vstupné bylo čím dál tím vyšší. Potřeba přilákat velké publikum vedla newyorské producenty k tomu, že svou nabídku omezili především na muzikály, komedie a hry, které už jinde prokázaly svou popularitu. Postupně se Broadway zřekla zkušebních předpremiér mimo New York a čím dále častěji dovážela inscenace z amerických regionálních divadel nebo z Londýna. Zůstala střediskem amerického komerčního divadla, ale ztratila význam producenta nové dramatiky.
Nejúspěšnějším broadwayským dramatikem po roce 1960 byl Neil Simon (1927-). Po poněkud rozpačitém startu se hrou Udělejte si reklamu (Come Blow Your Horn, 1961) vyprodukoval sérii hitů jako Bosé nohy v parku (Barefoot in the Park, 1963), Podivný pár (The Odd Couple, 1965), Poslední nažhavený milenec (The Last of the Red Hot Lovers, 1970), Vstupte! (The Sunshine Boys, 1972), Druhá kapitola (Chapter Two, 1979), Biloxi Blues (1984), Směr Broadway (Broadway Bound, 1986), Ztracen v Yonkersu (Lost in Yonkers, 1991) a Legrace na 23. poschodí (Laughter on the 23rd Floor,
1993), které spojuje bláznivý humor a výstřední postavy s náznaky bolesti a zoufalství pod komickým povrchem.
Nejprestižnějším americkým dramatikem šedesátých let byl Edward Albee (1928-), jehož první čtyři hry, vesměs krátké, byly uvedeny mimo Broadway v letech 1960-1961. Tato raná dílka, zvláště Pískoviště (The Sandbox, 1959) a Americký sen (The American Dream, 1960), se zdála spojovat Albeeho s absurdisty, ale ve hře Kdo se bojí Virginie Woolfové? (Who's Afraid of Virginia Woolf,
1962), svém prvním celovečerním díle a prvním broadwayském úspěchu, prokázal Albee výzkumem mučivých psychologických vztahů svou blízkost Williamsovi a Strindbergovi. Ve hře Kdo se bojí Virginie Woolfové? v průběhu celonoční pitky z postav postupně odprýskává fasáda a odhalují se jako lidé, kteří svým bližním dělají ze života peklo, protože nejsou s to přijmout je s jejich slabostmi. Většina dalších Albeeho děl se zabývá otázkou hodnot.
Podivné podobenství Malička Alice (Tiny Alice, 1964) napovídá, že lidé se smiřují se svým údělem tím, že si vytvářejí neověřitelné systémy, které jim mají osvětlit, proč se tolik trápí životem; v Křehké rovnováze (A Delicate Balance, 1966) vystupuje několik postav snažících se uniknout úzkostem a Pobřeží (Seascape, 1974) naznačuje, že lidé ztratili vitalitu a že budoucnost patří jiným tvorům (zde dvěma obojživelníkům, kteří vylezou z vody na břeh), pokud objeví lásku a ohleduplnost. Albee ve svých složitých hrách stále stupňoval abstraktnost, a to natolik, až se v jeho pozdních kusech, jako je Dáma z Dubuque (The Lady from Dubuque, 1979), Manželská hra (The Marriage Play, 1986) a Tři vysoké ženy (Three Tall Women, 1991) vztah příběhu a smyslu často zatemnil. Kritika dlouho snižovala Albeeho význam, ale jeho pověst značně stoupla, když se newyorská Signature Company po celou sezonu věnovala Albeeho hrám a když roku 1994 dostal za svoje Tři vysoké ženy Pulitzerovu cenu.
Počátkem šedesátých let býval k Albeemu často přiřazován Arthur Kopit (1938-). Poprvé na sebe upozornil roku 1960 hrou Ach táto, tatínku, máma tě pověsila v přístěnku, a mně je smutno (Oh, Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad), parodickým dílem připomínajícím bizarnější kreace Tennessee Williamse, avšak užívající absurdistických konvencí. V ní se paní Rosepettlová, jejíž domácnost zahrnuje piraně, mucholapky obecné i vycpané tělo zesnulého manžela, snaží uchránit svého syna před drsnou realitou života, dovede ho však pouze k tomu, aby se vymanil z její nadvlády. Poté Kopit uspěl až roku 1968 svými Indiány (Indians), v nichž použil Buffalo Bill's Wild West Show jako rámce, aby naznačil, že zločin spáchaný na Indiánech se časem proměnil v pouhou zábavu, která nám dovoluje ignorovat realitu. Jsou to variace na dnes už známé téma zbloudilého amerického snu. Konec světa (End of The World, 1984) se zabývá přízrakem nukleární války.
Období 1940-1968 bylo jakýmsi zlatým věkem hudební komedie. Její vzor vytyčily muzikály Richarda Rodgerse a Oscara Hammersteina Oklahoma (1943), Carousel (1945), South Pacific (1949) a Král a já (The King and I, 1951). Po nich následovali, s četnými variantami, Alan Jay Lerner a Frederick Loewe se svým muzikály Brigadoon (1947), My Fair Lady (1956) a Camelot (1960); Frank Loesser s Guys and Dolls (1950) a Most Happy Fella (1956);
Leonard Bernstein s Candidem (1956) a West Side Story (1957);
Jules Styne s Funny Girl (1964); Jerry Bock s Šumařem na střeše (Fiddler on the Roof, 1964); Jerry Herman s Hello, Dolly! (1964) a Mame (1966) a John Kander s Kabaretem (Cabaret, 1966) a Zorbou (1968). Všecko to byly muzikály s velkým obsazením, proměnlivou dekorací, mohutnými (často atletickými) tanečními sekvencemi, melodickými písněmi a snadno pochopitelnou zápletkou.

Anglické divadlo a drama v letech 1940-1968

Anglické divadlo po příchodu války roku 1939 prakticky zastavilo činnost. V době, kdy vrcholily německé nálety, zůstalo v Londýně otevřeno pouze jediné divadlo. Old Vic se uchýlilo do provincie, Donald Wolfit (1902-1968) organizoval pořady o polední pauze a pár dalších jednotlivců se pokoušelo udržet divadlo při životě, ale z větší části se anglický divadelní život téměř úplně přerušil.
Tvář poválečného anglického komerčního divadla byla bezvýrazná.
Předním dramatikem byl Terence Rattigan (1911-1977), který začal psát hry v letech třicátých, kdy také poprvé dosáhl úspěchu hrou Francouzsky snadno a rychle (French Without Tears, 1936), a po válce se věnoval závažnějším tématům ve hrách Případ Winslow (The Winslow Boy, 1946), Profesor odchází (The Browning Version,
1948), Zvláštní stoly (Separate Tables, 1955) a Ross (1960).
Třebaže Rattigan vytvářel sugestivní situace a zajímavé postavy, "salonním" rázem svých her pokračoval ve známé tradici.
Komerční divadlo padesátých let přijalo na čas pod svá křídla i básnické drama, díky nadšenému ohlasu produkcí E. Martina Browna v Mercury Theatre. Inscenací Příliš hojného fénixe (A Phoenix Too Frequent, 1946) obrátil Browne pozornost ke Christopheru Fryovi (1907-), což vedlo Johna Gielguda k uvedení další hry Dáma není k pálení (The Lady's Not for Burning, 1949), která založila Fryovu pověst a obnovila zájem o básnické drama. Fry pokračoval hrami Pozorování Venuše (Venus Observed, 1949), I v temnotě je světla dost (The Dark is Light Enough, 1954), Sluneční nádvoří (A Yard of Sun, 1970) a několika adaptacemi. Také T. S. Eliot se vrátil k dramatické tvorbě Koktejlovým večírkem (The Cocktail Party, 1949), který dosáhl značného úspěchu po uvedení na edinburském festivalu. Později napsal Prokuristu (The Confidential Clerk, 1953) a Zasloužilého státníka (The Elder Statesman, 1958). Všecky tyto hry byly modernizované adaptace řeckých dramat. V polovině padesátých let však zájem o básnické drama poklesl, protože i přes básnický dialog už zevšednělo.
Nejváženějším britským poválečným souborem byl Old Vic, který časnější válečná léta strávil v provincii a do Londýna se vrátil roku 1944. Nejprve hrál v New Theatre, protože jeho budova byla zčásti zničena bombardováním. Vedení v té době přešlo z Tyrona Guthrieho na Laurence Oliviera, Ralpha Richardsona a Johna Burrella; ti tu uvedli sérii skvělých inscenací (mimo jiné Oidipa, Richarda III., Lásku za lásku a Peera Gynta), které z Old Vic udělaly jedno z nejobdivovanějších divadel na světě. Roku
1946 si Old Vic zřídilo také vlastní školu pod vedením Michela Saint-Denise (jemuž asistovali George Devine a Glen Byam Shaw), která využívala zásad odvozených především z Copeaua. S touto školou byl těsně spjat soubor Young Vic, vedený Georgem Devinem, který hrál především pro mladé publikum. Po roce 1946 mělo divadlo Old Vic také pobočku v Bristolu.
Bohužel však po roce 1948, když Olivier a Richardson věnovali stále více času svým externím závazkům, začal Old Vic upadat.
Roku 1949 přešlo vedení na Hugha Hunta (1911-), který řídil bristolský Old Vic od jeho založení. Návrat souboru do opraveného Old Vic Theatre roku 1950 způsobil značné konflikty se školou a se souborem Young Vic, takže obojí bylo roku 1952 zrušeno.
V letech 1953-1958 stál v čele Old Vic Michael Benthall (1919-1974). Soubor byl pořád ještě dobrý a dosti mladý (jeho protagonisty byli John Neville, Barbara Jeffordová a Paul Rogers). Avšak dny jeho slávy už minuly, třebaže roku 1960 načas ožily v bujaré, robustní inscenaci Romea a Julie režiséra Franca Zeffirelliho. Roku 1963 byl Old Vic rozpuštěn a jeho budova se stala prvním domovem britského Národního divadla.
Zatímco divadlo Old Vic upadalo, rostla prestiž Stratfordské festivalové společnosti, zejména díky několika reformám, které provedl Barry Jackson, jenž stál v čele divadla v letech
1946-1948. Za Jacksonova vedení se společnost stala samostatnou produkční organizací s vlastním technickým servisem zajišťujícím scénu i kostýmy; připojily se skladovací prostory a přestavělo se jeviště. Jackson rovněž získal kontrolu nad celým festivalem, takže mohl jeho aktivity koordinovat, a oživil soubor angažováním vitálních mladých režisérů a herců, jako byli Peter Brook (1925-) a Paul Scofield (1922-). V letech 1948-1956 stál v čele divadla Anthony Quayle (1913-1989), od roku 1953 společně s Glenem Byamem Shawem. Často tu vystupovali vynikající herci jako Gielgud, Olivier, Redgrave a Peggy Ashcroftová a roku 1951 byl roční počet inscenací snížen, aby se mohly pečlivěji nastudovat. Stratfordská představení

navštěvovali poprvé v historii pravidelně londýnští kritikové a v jejich recenzích Stratford předstihl Old Vic. I nová interpretace začala v padesátých letech platit spíše za normu než za úchylku.
Také jiné festivaly - jako v Edinburku, Chichesteru, Malvernu, Glyndebournu, Canterbury a v Aldeburghu - značně oživily anglické divadla padesátých let. Přesto kolem roku 1956 mnoha pozorovatelům připadalo, že anglické divadlo žije z minulé slávy.
A pak, zcela nečekaně, došlo k "renesanci". Změnu lze připsat dvěma produkčním organizacím, English Stage Company a Theatre Workshop, jakož i dramatikům, s nimiž pracovaly.
Uměleckým ředitelem English Stage Company, založené roku 1956, byl George Devine (1910-1966), který začínal roku 1932 jako herec, v letech 1936-1939 učil v Saint-Denisově London Theatre Studio a po válce řídil soubor Young Vic. English Stage Company hrála v Royal Court Theatre, v někdejším sídle souboru Granvilla Barkera, a hodlala se soustředit na nové anglické hry a zahraniční dramatiku, v Anglii dosud neuvedenou. Devine ovšem neobjevil žádný šuplík neuvedených her, a proto uveřejnil v časopise The Stage oznámení, které přimělo Johna Osborna (1929-1994), aby mu poslal Ohlédni se v hněvu (Look Back in Anger). Inscenace Osbornovy hry roku 1956 se obvykle považuje za obrat v poválečném britském divadle. Osbornův rozchod s minulostí není patrný na jeho dramatické technice (Ohlédni se v hněvu je přímočaře realistická hra), ale v jeho útoku na třídní rozdíly a na samolibou lhostejnost všech tříd. Jeho protagonista Jimmy Porter zřejmě nemá žádné pozitivní řešení pro svůj dlouhý seznam spáchaných mravních, společenských a politických zrad. Tón hry je sice v podstatě negativistický, avšak vystihuje dobové buřičské rozpoložení tak věrně, že Jimmy nakonec ztělesnil celou generaci "mladých rozhněvaných mužů".
Protagonistou následující Osbornovy hry Komik (The Entertainer,
1957) je mravně rozložený music-hallový herec (jehož původně hrál Laurence Olivier). Symbolem progresivního úpadku životní síly a hodnot jsou tu tři generace bavičů z rodu Ricových. Ve střídání realistických scén a music-hallových čísel byl zřejmě Osborne ovlivněn Brechtem. Velký ohlas, který měl u kritiky Olivierův výkon v roli Archieho Rice, přispěl k omlazení jeho herecké dráhy a k vytvoření mostu mezi starým a novým divadlem. Po Olivierovi vystupovali přední herci v novém dramatu čím dále tím častěji.
Osbornovo dílo po roce 1960 bylo kvalitativně velmi rozkolísané.
Mezi jeho úspěšné hry patří Luther (1961), psychologická studie náboženského reformátora, a Důkazy se zamítají (Inadmissible Evidence, 1965), jímavá evokace zmarněného života navenek úspěšného právníka středních let. Ale Osborne napsal také řadu neúspěšných děl, jako byl Vlastenec podle mne (A Patriot for Me,
1965), Hotel Amsterdam (1968), Západně od Suezu (West of Suez,
1971), Podívejte, jak chátrá (Watch It Come Down, 1976) a Déja vu (1992). Třebaže kritika s oblibou prohlašuje, že nedostál svým příslibům, zůstává Osborne jedním z nejvýznamnějších poválečných dramatiků.
Vedle Osborna byl patrně druhým nejvýznamnějším dramatikem divadla Royal Court těchto let John Arden (1930-), autor her Žijte jako prasata (Live Like Pigs, 1958), Tanec seržanta Musgrava (Sergeant Musgrave's Dance, 1959), Šťastný přístav (The Happy Haven, 1960), Armstrongovo poslední Dobrou noc (Armstrong's Last Goodnight, 1964) a řady dalších. Ardenovo dílo bylo na jedné straně vysoce hodnoceno, na druhé straně prohlašováno za zmatené.
Protože psal o současných problémech, ale očividně nikomu nestranil, obecenstvo obtížně chápalo, oč mu vlastně jde.
Prakticky všechny jeho hry však sledovaly stejná témata a konflikt mezi řádem a anarchií, mezi konformitou a svobodou, mezi těmi, kdo chtějí nastolit nějaké modely či principy, a těmi, kteří takovým snahám odporují. Po roce 1967 psal Arden většinu svých her ve spolupráci se svou manželkou Margarettou D'Arcy, která trvala na čitelném poselství mířícím ke společenské změně.
Ardenovo dílo proto nabývalo na polemičnosti, jako například ve hře Ostrov mocných (Island of the Mighty, 1972), která prostřednictvím legendy o králi Artušovi komentuje anglické politické a sociální problémy.
Theatre Workshop založila roku 1945 skupina mladých lidí, nespokojených s komerčním divadlem jak z uměleckých, tak ze společenských důvodů. V jeho čele záhy stanula Joan Littlewoodová (1914-). Soubor neměl žádné finanční zdroje, proto kočoval po Anglii a po kontinentě, až se roku 1953 usadil v londýnské předměstské dělnické čtvrti Stratford East. Nejvýznamnější období divadla bylo v letech 1955 (kdy získalo mezinárodní uznání na světovém festivalu Divadlo národů v Paříži) až 1961, kdy z něho Littlewoodová odešla.
S Theatre Workshop jsou zvláště spjati dva autoři, Behan a Delaneyová. První hra Brendana Behana (1923-1965), Ten jistý (The Quare Fellow), měla premiéru v malém dublinském divadle roku 1954
a Theatre Workshop ji uvedlo roku 1956. Tato směsice komického a vážného předvádí průřez vězeňským životem vpředvečer popravy.

Podobně je hra Rukojmí (The Hostage, 1958) založena na různých postojích vůči smrti, která hrozí jak agentovi Irské republikánské armády, tak britskému vojákovi, jenž má být popraven na oplátku. Hru oživují zábavné odbočky - písně, tance, stručné charakteristiky postav. Chuť medu (A Taste of Honey, 1958) Shelagh Delaneyové (1939-) je příběh mladé dívky a její nepočestné matky, zasazený do detailně odpozorovaného prostředí.
Výtku, že na hrách Behanových i Delaneyové se silně podepsala Joan Littlewoodová, aspoň zčásti potvrzuje skutečnost, že ani Behanovi, ani Delaneyové se nepovedlo prosadit žádné významné drama mimo Workshop.
Theatre Workshop se proslavilo také svým inscenačním stylem, jehož snad nejlepším vtělením je Taková krásná válka! (Oh, What a Lovely War!, 1963), sžíravá satira na první světovou válku. Svými více než sto padesáti režiemi v Theatre Workshop zformovala Littlewoodová jeho inscenační způsob. Vydatně čerpala z brechtovských a music-hallových konvencí, ale také ze Stanislavského, zvláště tím, jak zdůrazňovala "průběžné jednání" i improvizaci. Jejím konečným cílem bylo vytvořit divadlo, do kterého by pracující chodili stejně pravidelně jako do zábavních parků a do kina. Využívala konvencí vypůjčených z populárních zábavních forem a snažila se tak, aby se ve vědomí diváků uchytilo nějaké trvalé poselství či významný obsah.
Několik úspěšných inscenací Theatre Workshop se přestěhovalo do komerčních divadel, a tato praxe soubor tak oslabovala, že Littlewoodová nakonec vedení divadla zanechala. Občas se pak vracela k režiím jednotlivých inscenací, ale už nebyla tím nesporným motorem celého divadla jako od roku 1955 do počátku let šedesátých.
Významní noví dramatici nebyli vždy spjati s English Stage Company nebo s Theatre Workshop. Nejdůležitější z nich je Arnold Wesker (1932-), patrně sociálně nejuvědomělejší anglický dramatik druhé poloviny padesátých let. Z jeho díla je nejznámější trilogie - Slepičí polévka s krupkami (Chicken Soup with Barley, 1958), Kořeny (Roots, 1959) a Mluvím o Jeruzalému (I'm Talking About Jerusalem, 1960) - která sleduje pokles pocitu smysluplnosti v socialistickém hnutí a snaží se ukázat, že dělníci se spokojili málem, protože zvolili špatný způsob léčby neduhů. V Kuchyni (The Kitchen, 1958) zkoumá Wesker životní podmínky pracujících v mikrokosmu kuchyně velké restaurace a v Pomfritech ke všemu (Chips with Everything, 1962) demonstruje na prostředí letecké základny, že ve vojenské službě jsou muži využíváni a zároveň systematicky zbavování všeho, co je na kultuře, zábavě i životních podmínkách nejlepší.
Roku 1962 stanul Wesker v čele dělnického uměleckého hnutí Centrum 42 (pojmenovaného podle usnesení odborové konfederace číslo 42, které proklamovalo popularizaci umění mezi dělnictvem).
Prostřednictvím Centra 42 hodlal Wesker pořádat festivaly po celé zemi a zásobovat je vysoce hodnotnými inscenacemi a koncerty. Po krátkém vzepětí roku 1962 však hnutí odeznívalo, v letech 1966-1970 se téměř zcela omezilo na Roundhouse, adaptované železniční depo v severním Londýně, a roku 1971 se Centrum 42 rozpadlo. Po roce 1962 psal Wesker méně, a hry jako Čtyři roční doby (The Four Seasons, 1966), Přátelé (The Friends, 1970) či Milostné dopisy na modrém papíře (Love Letters on Blue Paper, 1978) neměly valný úspěch - snad proto, že se tolik lišily od Weskerových prvních děl, která založila jeho pověst.
V padesátých letech začínal také jiný oblíbený dramatik, Peter Shaffer (1926-). Shaffer psal velmi rozmanité hry, od realistického Cvičení pro pět prstů (Five Finger Exercise, 1958) po takové absurdní komedie, jako bylo Soukromé ouško (The Private Ear, 1962), Veřejné očko (The Public Eye, 1962) a Černá komedie (Black Comedy, 1965). Nejvíce chvály se dostalo jeho hře Královský hon na slunce (The Royal Hunt of the Sun, 1964), kde Shaffer vylíčil příběh o dobytí Peru Španěly jako "pokus definovat pojem Boha"; dramatu Equus (1973), psychologické studii chlapce, který oslepil několik koní, a jeho ošetřujícího psychiatra; a Amadeovi (1979), který předvádí destrukci naivního a neobratného génia Mozarta jeho žárlivým, průměrným, avšak uhlazeným sokem Salierim.
K dramatikům, kteří měli příznivý ohlas, patřil Graham Greene (1904-1991) svými hrami zkoumajícími mravní a náboženské problémy, jako je Obývací pokoj (The Living Room, 1953), Hrnčířská dílna (The Potting Shed, 1957) a Úslužný milenec (The Complaisant Lover, 1959), a Robert Bolt (1924-), autor Rozkvetlých višní (The Flowering Cherry, 1957), quasi-čechovovské studie sebeklamu a ztroskotání, Člověka pro každé počasí (A Man for All Seasons, 1960), o životě a mučednické smrti Tomáše Mora, a Ať žije královna! (Vivat, Vivat Regina, 1970), příběhu Alžběty I. a Marie Skotské.
Největšího mezinárodního věhlasu však dosáhl Harold Pinter (1930-), který začal svou divadelní dráhu jako herec a jako spisovatel se uvedl roku 1957 hrou Pokoj (The Room). Od té doby psal pravidelně pro divadlo, televizi a film. Mezi jeho jevištní díla patří Mechanický číšník (The Dumb Waiter, 1957), Narozeniny (The

Birthday Party, 1960), Návrat domů (The Homecoming, 1965), Staré časy (Old Times, 1970), Země nikoho (No Man's Land, 1975), Zrada (The Betrayal, 1978), Tak trochu Aljaška (A Kind of Alaska, 1982) a Měsíční svit (Moonlight, 1993). Téměř všechna Pinterova dramata - ačkoli jsou dost rozmanitá - mají několik rysů společných: všední situace, postupně nabývající na záhadnosti či hrozbě; nevysvětlené, neodhalené či mnohoznačné motivace jednání nebo informace o prostředí, a autentický, zdánlivě přirozený, avšak pečlivě konstruovaný dialog. Ticho je u Pintera integrální součástí jazyka, jímž vybavuje postavy jako lstivým nástrojem zastírajícím jejich psychologickou nahotu. "Zamlčený podtext" je často stejně důležitý jako dialog. V Pinterových hrách se všechno může zprvu jevit jako zábavné či jako příjemně mnohoznačné, postupně se však tento tón mění v úzkost, jímavost či strach, tak jak se postavy konfrontují s nějakou krizovou situací a snaží se bránit nějakému neznámému, často nedefinovanému nebezpečí zvenčí či uvnitř pokoje, v němž se děj odehrává. Jako dramatik patří Pinter někam mezi Becketta a Čechova. Podobně jako Beckett i Pinter postavy izoluje a nechává je v nepoznatelném vesmíru zápolit se svými úzkostmi; podobně jako Čechov vytváří realistickou tkáň prostředí a dialogu, v němž povrchové jednání a řeči jsou pouhými úhybnými manévry anebo maskují hlubší konflikty a nejistoty.

Mnohé z toho, co poválečné anglické divadlo dosáhlo, umožnily změny v dotační politice. Až do druhé světové války nedostávalo umění od státu žádnou přímou podporu. V roce 1940 však Council for the Encouragement of Music and the Arts (Rada pro podporu hudby a umění, CEMA) dostala 50.000 liber na podporu umění za války. Roku 1945 se CEMA přetvořila v Arts Council, nezávislou organizaci financovanou ze státních zdrojů. Ta nikdy neměla příliš mnoho peněz (v šedesátých letech disponovala na podporu činoherního divadla zhruba pouhým milionem dolarů), užívala jich však k podpoře organizací, které se zdály schopné zaujmout vedoucí postavení. Roku 1948 parlament také zmocnil orgány místní správy, aby část svých příjmů věnovaly podpoře umění. Některé municipality proto začaly subvencovat stálé místní soubory, jichž pak bylo v letech šedesátých ve Velké Británii přes padesát; většinou hrály smíšený repertoár klasiky i současných her. Mezi nejlepší patřila divadla v Bristolu, Birminghamu, Manchesteru, Nottinghamu, Coventry a Glasgow.

V šedesátých letech byly vedle English Stage Company v anglickém divadelní životě zvláště významné dvě společnosti: Royal Shakespeare Company a National Theatre. Roku 1961 dostalo Stratford Memorial Theatre nový statut a nový název: Royal Shakespeare Company (RSC). Za nový statut vděčilo nejvíc Peteru Hallovi (1930-), který začal režírovat roku 1955, ve Stratfordu pracoval od roku 1957 a ředitelem divadla byl jmenován roku 1960.

Sotva se Hall chopil funkce, začal řešit jeden ze základních problémů divadla: neschopnost vytvořit a udržet pohromadě soubor - protože stratfordská sezona trvala každoročně pouhých šest měsíců. Hall to napravil tím, že si pronajal londýnské Aldwych Theatre a společnost transformoval v organizaci s celoročním provozem. Soubor pak pracoval jednak ve Stratfordu, jednak v Londýně. Hall rovněž rozšířil repertoár, takže zahrnul i neshakespearovskou dramatiku, aby herci procházeli rozmanitější zkušeností.

Roku 1962 se už činnost divadla rozšířila natolik, že do jeho vedení byl povolán ještě Peter Brook a Michel St. Denis. RSC rozvinula také experimentální projekt: v letech 1963-1964 vytvořil Peter Brook ve spolupráci s Charlesem Marowitzem sérii programů pod společným titulem "Divadlo krutosti". Z této sezony vzešla i Brookova inscenace Weissova Marata/Sada, která patřila k těm, jež nejvíce ovlivnily divadlo celého desítiletí a také nejvíc obrátila pozornost k Artaudovým teoriím. V polovině šedesátých let byla RSC nejavantgardnější londýnskou společností, proslulou svými novátorskými technikami i širokým repertoárem, jenž zahrnoval hry Hochhuthovy, Pinterovy a četných kontinentálních i britských dramatiků z minulosti i současnosti.

Aldwych se také stal domovem mezinárodního festivalu World Theatre Season, během něhož každé jaro v letech 1964-1975 hostovaly v Londýně přední divadelní soubory z celého světa.

Za Hallova vedení se nejcharakterističtější inscenace RSC vyznačovaly zjednodušeným realismem, značně poplatným Brechtovi.

Verše se přednášely se záměrnou ležérností a vizuální styl většinou určoval John Bury (1925-), po roce 1963 Hallův hlavní výtvarník. Bury se vyhýbal dekorativní a ilustrativní scéně; jeho scény byly spíše funkční skeletové stavby a kostýmy a rekvizity působily dojmem opotřebovanosti. Vrcholem Hallova díla byl patrně cyklus Shakespearových historických her, jejž uvedl v letech 1963-1964 pod společným titulem Války růží.

Z režisérů spjatých s RSC měl největší vliv Peter Brook (1925-).

Režírovat začal ještě než mu bylo dvacet, a ve Stratfordu pracoval poprvé roku 1946. V padesátých letech si vybudoval záviděníhodnou pověst inscenacemi, v nichž herci jako Olivier, Paul Scofield a Luntovi vystupovali

ve hrách autorů, jako byl Shakespeare, Fry, Anouilh, Eliot, Dürrenmatt a Genet. Nejvíce se však proslavil řadou inscenací po roce 1960: Král Lear (1962), Marat/Sade (1964), Sen noci svatojanské (1970) a Mahábhárata (1985). Brook nebyl ve svých režiích ani tak novátor jako spíše eklektik, který výpůjčky z různých zdrojů měnil v bytostně vlastní výraz. Například ve Snu noci svatojánské si půjčoval z Mejercholda, z komedie dell'arte, z cirkusu i od radikálních divadelních skupin šedesátých let, výsledek však byl jedinečný a vlastní jen jemu. Touto inscenací Brook usiloval zbavit Shakespearovu hru romantické aury vil a strašidelného lesa a přiblížit ji současnosti. Interpretoval text jako analýzu lásky, a tak použil téhož hereckého páru pro Thesea a Hippolytu i pro Oberona a Titanii a začarované výstupy pojímal jako lekce lásky adresované královským snoubencům. Jeviště bylo uzavřeno ze tří stran bílými, nijak nepřikrášlenými stěnami, jen vzadu porušenými dvěma neviditelnými dveřmi. Les vyznačovaly volně vinuté kovové spirály visící na rybářských prutech. Let se naznačoval pomocí hrazd spouštěných a vytahovaných do různé výše. Většina herců nosila jakési kombinézy, ale byly tu i náznaky kostýmů komedie dell'arte, kostýmů cirkusových a jiných. Navzdory všem těmto výrazným rysům si text podržel plnou básnickou hodnotu. Taková nová a vynalézavá řešení udělala z Brooka jednoho z nejvýraznějších a nejuznávanějších režisérů své doby.
Od šedesátých let měla RSC silného soupeře v britském Národním divadle. Anglie byla jedna z posledních evropských zemí, která si národní divadlo zřídila, a dlouho se k tomuto kroku odhodlávala.
Parlament vyslovil s projektem souhlas koncem let čtyřicátých, ale realizovat se začal až roku 1963, kdy byl rozpuštěn soubor v Old Vic a budova byla přidělena novému souboru. Laurence Olivier byl jmenován ředitelem a Kenneth Tynan dramaturgem. Záhy si Národní divadlo vybudovalo výtečnou pověst vybraně eklektickou volbou her i inscenačních stylů. Pro každou inscenaci se snažilo vytvořit tým, který by byl pro daný text nejvhodnější. Povolávalo tudíž četné anglické a zahraniční režiséry (mimo jiné Brooka, George Devina, Jonathana Millera, Franca Zeffirelliho, Ingmara Bergmana a Victora Garcíu) a scénografy (například Motleyho, Seana Kennyho, Josefa Svobodu a René Allia). Čas od času také pořádalo sezony experimentálních her. Často se říkalo, že National Theatre je divadlo herecké, kdežto RSC divadlo režisérů a English Stage Company divadlo dramatiků.

Italské divadlo a drama v letech 1940-1968

Po druhé světové válce zůstalo postavení italského dramatického autora stejně obtížné jako před sto lety: i nadále zde přežíval konflikt mezi poptávkou po realismu - která vyžadovala užití nějakého regionálního dialektu - a požadavkem univerzality, vyžadující literárnější projev. Dramatikové proto běžně psali s představou konkrétního regionu; občas se některému podařilo získat celonárodní přízeň, jen málo jich však v poválečných letech dosáhlo mezinárodního ohlasu. Ugo Betti (1892-1953) začal psát hry roku 1927, ale proslavil se především svými pozdními díly, Palácem spravedlnosti (Corruzione al Palazzo di Giustizia, 1949), Královnou a povstalci (La Regina e gli insorti, 1949) a Spáleným záhonem (L'Aiuola bruciata, 1951-1952). Všecky Bettiho hry se zabývají krizí svědomí, v jejich centru jsou především lidé, kteří získali vliv pochybnými prostředky. Jeho zaujetí vinou a mocí padlo v poválečném vědomí na úrodnou půdu.
Také další dva dramatici, Fabbri a De Filippo, došli mezinárodního uznání. Diego Fabbri (1911-1980) hlásal církevní učení dramatem tradiční formy, jako je Proces s Kristem (Processo a Gesu, 1955), které ukazuje, jaké potíže způsobila Kristova přítomnost na tomto světě. Eduardo De Filippo (1900-1984) začal psát kolem roku 1930. Jeho hry, situované do Neapole, jsou sice psány neapolským dialektem, přesto však dosáhly univerzality, protože předvádějí postavy zápasící o přežití s chudobou, chorobami i napjatými rodinnými vztahy. Mísí se v nich vážnost, komika i jímavost s pečlivě odpozorovanými detaily prostředí.
Mezi jeho nejlepší díla patří Neapol, město miliónů (Napoli milionaria, 1945), Filumena Marturanová (Filumena Marturano,
1946), Sobota, neděle a pondělí (Sabato, domenica e lunedi, 1959) a Starosta čtvrti Sanita (Il Sindao del rione Sanita, 1960). De Filippo, sám také výborný herec, spolupracoval léta se svým bratrem Peppinem (1903-1980), jedním z nejpopulárnějších italských komiků.
V produkci nadále převládaly kočovné společnosti, ale vzniklo také několik stálých souborů. Nejvýznamnější z nich bylo Piccolo Teatro, které v Miláně roku 1947 založili Giorgio Strehler (1921-1997) a Paolo Grassi (1919-1981). Piccolo Teatro se později stalo prvním italským divadlem subvencovaným státem, fungovalo jako samostatná organizace se stálým souborem dvaceti až třiceti herců a s hereckou školou. Strehler

režíroval asi tři čtvrtiny jeho repertoáru (většinou hry Goldoniho, Brechtovy a Shakespearovy) a k pohostinským režiím zval známé režiséry z ciziny. Vycházel z brechtovské techniky, stejně jako jeho výtvarníci Luciano Damiani (1923-) a Ezio Frigerio (1930-).
Zčásti díky svým zahraničním turné získalo Piccolo Teatro pověst nejen jediného vynikajícího italského divadla, ale jednoho z nejlepších divadel na světě. Stálá divadla byla zřízena i jinde v Itálii. Snad nejlepší z nich bylo Teatro Stabile v Janově, které roku 1952 založil a vedl Luigi Squarzina, a Teatro Stabile založené v Turíně roku 1955, v jehož čele stál Gioanfranco de Bosio (1924-). V šedesátých letech bylo takových stálých místních divadel v Itálii deset.
Většina měst zůstala však závislá na kočovných souborech. Z nich byly zvláště významné tři. Vittorio Gassman (1922-), který se v zahraničí proslavil jako filmová hvězda, kdežto v Itálii byl znám jako velký herec klasického repertoáru, dal čas od času dohromady soubor, s nímž uváděl velká díla minulosti. Compagnia De Lullo-Falk - jejímž režisérem a prvním hercem byl Giorgio De Lullo (1921-1981) a první dámou Rosella Falková (1926-) - byla po roce 1955 z kočovných společností nejlepší. Později jejím postavením otřásla Compagnia Proclemer-Albertazzi, v jejímž čele stáli herci-režiséři Anna Proclemerová (1923-) a Giorgio Albertazzi (1923-), snad nejslavnější italský herecký pár. Tyto soubory, kde většina předních herců byli veteráni Strehlerova divadla, kočovaly po celé Itálii.
Ještě dva italští režiséři dosáhli v poválečných letech mezinárodní slávy. Luchino Visconti (1906-1976) byl jedním z původců neorealismu, jímž se italský film v padesátých letech proslavil, a stejnou stylovou kvalitu vnesl i do svých divadelních inscenací. Nejlepší práci odvedl v opeře, zvláště v sérii inscenací s Marií Callasovou. Franco Zeffirelli (1923-) začínal jako výtvarník u Viscontiho, který jeho dílo patrně nejvíc ovlivnil. Režírovat začal roku 1953, nejprve především v opeře, a kolem roku 1958 už dostával pozvání režírovat v zahraničí. Proslul tím, že vrací klasiku na zem (zvláště dobře byly přijaty jeho inscenace Romea a Julie a Hamleta). Většina jeho inscenací (jejichž byl také výtvarníkem) se vyznačuje neorealistickou výpravou i detailizovaným jevištním jednáním, tedy přístupem, pro nějž byl na jedné straně haněn - že zahlcuje text vizuálními detaily - a na druhé straně chválen, že vnáší pocit konkrétnosti do děl, která jsou pro publikum až příliš často nestravitelná.

Sovětské divadlo a drama v letech 1940-1968

Za války se ruské divadlo zaměřilo především na posilování morálky. Vládní šrouby značně povolily, a tak se mnozí domnívali, že konec války přinese ještě více svobody. Rok 1946 přinesl místo toho ještě přísnější omezení než léta třicátá a roku 1948 byly divadlům - s výjimkou těch, která se těšila státní přízni - odňaty subvence. Ztráta vládních dotací byla těžká rána, protože
450 z 950 ruských divadel bylo za války zničeno. Roku 1953 jich zbylo jen 250.
Jediným povoleným stylem v umění se stal - po řadě restriktivních opatření - socialistický realismus, přičemž v divadle platila za měřítko metoda Moskevského uměleckého divadla. Politická kontrola se utužila roku 1949, kdy administrativní ředitelé, ustavení z vůle strany, získali svrchovanou vládu nad svými divadly. Většina západních her byla stažena z repertoáru a od nové dramatiky se očekávalo, že bude propagátorem vládní politiky.
Řada her, jako Moskevská povaha (Moskovskij charaktěr, 1948) Anatolije Sofronova (1911-), ukazovala převýchovu lidí, kteří stáli v cestě dosažení stranických cílů, zatímco Cizí stín (Čužaja těň, 1949) Konstantina Simonova (1915-1979) a Valčík z Missouri (Missurijskij vals, 1950) Nikolaje Pogodina (1900-1962) jsou typické ukázky četných protiamerických her. Jiná poválečná dramata, jako Nezapomenutelný rok 1919 (Nězabyvajemyj
1919-j, 1949) Vsevoloda Višněvského a Prolog (1953) Alexandra Štejna (1906-), glorifikovala historickou roli Stalina.
Po Stalinově smrti došlo k četným změnám. Období svobody a zákazů se pak sice střídala, celkově však došlo k uvolnění, zvláště po Chruščevově kritice Stalina roku 1956. Cenzura ve smyslu závazného rozhodnutí se uplatňovala méně, na divadla však byl stále vyvíjen tlak, zejména prostřednictvím uměleckých rad. Realismus zůstal dominantní stylem a didaktičnost dominantním cílem, ani jedno ani druhé se však neprosazovalo systematicky a obojí bylo čím dál tím nepopulárnější. Nové hry častěji pojednávaly o soukromých problémech, jako například Petrarkův sonet (Sonět Petrarki, 1957) Nikolaje Pogodina, v němž muž středního věku má poměr s mladou dívkou, a téma očisty z nespravedlivého obvinění, jako v Děvčeti z

fabriky (Fabričnaja děvčonka, 1957) Alexandra Volodina (1919), se stalo běžným.
Oblíbeným námětem se stal také generační konflikt - například v Nerovném boji (Něravnyj boj, 1960) Viktora Rozova (1913-).
Počátkem šedesátých let už protiamerické hry téměř zmizely z repertoáru a bylo povoleno mnoho ruských her, do té doby zakázaných. Ubylo i tendence přizpůsobovat klasiky propagandistickým cílům.
Jedním z projevů uvolnění bylo uvedení celé řady zahraničních her. V roce 1960 začal například do repertoáru pronikat Brecht a záhy nato se občas hrály i hry Millerovy, Osbornovy, Williamsovy a jiných. Absurdních dramat bylo však uvedeno jen málo, protože se považovala za příliš "formalistická".
Moskevské umělecké divadlo ztratilo následkem těchto změn své dosavadní postavení, třebaže zůstalo nejpreferovanějším souborem, pokud šlo o dotace, gáže a jiné projevy státní přízně. Ale publikum šedesátých let pohlíželo na MCHAT jako na jakési muzeum, a zatímco jeho pověst upadala, rostl význam jiných divadel.
Některé změny lze přičíst tomu, že se upustilo od pevných platových tříd, kategorií a zákazů měnit angažmá, které omezovaly herce od let třicátých. Jiné proměny lze vysvětlit změnami vkusu.
Ze starších divadel se pod vedením Rubena Simonova stalo nejpopulárnějším Vachtangovovo divadlo, poněvadž Vachtangovova metoda byla nejpřijatelnější alternativou socialistického realismu. Divadlo satiry, vedené Valentinem Plučkem, také stouplo ve vážnosti po ohromném úspěchu inscenací Majakovského Horké lázně (Baňa) a Štěnice (Klop) roku 1953 a 1955, ve stylu, který nebyl příliš vzdálen Mejercholdovi. V Divadle Majakovského (někdejším Divadle revoluce) se Nikolaj Ochlopkov vrátil ke svým předválečným experimentům se vztahem herce a diváka. Roku 1956
znovu inscenoval Pogodinovy Aristokraty, kde publikum obklopilo hrací plochu jako v jeho předválečné inscenaci. Nejslavnější Ochlopkovovou poválečnou inscenací je patrně Hamlet (1954), v němž jeviště dělené do jakýchsi cel vytvářelo obraz světa jako vězení, z něhož by Hamlet rád unikl. Dva další režiséři, Jurij Zavadskij v Divadle Mossovětu a Alexej Popov v Ústředním divadle sovětské armády, také spojovali poválečné divadlo s předválečným.
V Leningradě zaujímalo Puškinovo divadlo předválečnou pozici, srovnatelnou s postavením MCHATu v Moskvě, a v padesátých letech jeho vážnost také podobně utrpěla. Nejobdivovanější leningradskou scénou bylo Divadlo Gorkého, od roku 1956 pod vedením Georgije Tovstonogova (1915-1989), proslulého tím, jak dokázal klasice vtisknout aktuální význam. Tovstonogov používal realistických kusů dekorací, ale často se obešel bez stěn, stropů a podobných detailů a využíval takových technik, jako je pohyb pódia kupředu pro efekty "detailního záběru". V leningradském Divadle komedie udržoval vysokou úroveň jako režisér i jako výtvarník Nikolaj Akimov (1901-1968), ale o jeho oficiálním postavení nejspíš vypovídalo divadlo, ve kterém pracoval - sál nad obchodem s potravinami.
Nejnovátorštějším divadlem těchto poválečných let byl Sovremennik, založený roku 1957, první nový soubor, který byl v Rusku povolen od let třicátých. Pod vedením Olega Jefremova (1927-) získal Sovremennik nejvíce svých členů i postupů z MCHATu a z jeho školy. Nové divadlo se zásadně lišilo svým repertoárem, jehož těžiště bylo v dramatice odrážející podle mínění divadla současný život (Brecht, Osborne, Šatrov, Rozov), i v tom, že se používalo jednoduché scény namísto složité výpravy typické pro MCHAT. Ve druhé polovině šedesátých let se ruské divadlo zbavilo omezení a norem, které mu byly vnuceny v éře stalinismu. Stále však pociťovalo tlak, aby se přizpůsobilo stranickým potřebám, a stát nadále připomínal svou existenci, kdykoli došlo k větším vybočením z povolených mezí, než byl ochoten strpět.

Divadlo a drama v Československu v letech 1940-1968

Po druhé světové válce se východní Evropa octla pod sovětskou nadvládou. Divadlo těchto zemí bylo vystaveno omezením a tlakům podobným těm, které vládly v Sovětském svazu. Po rozchodu se stalinismem roku 1956 se omezující nařízení podstatně uvolnila, takže došlo k rozkvětu experimentální tvorby, zvláště v Československu.
Největší mezinárodní vklad Československa je na poli jevištní technologie a návrhu a je především spjat se jménem Josefa Svobody (1920-). Jeho umělecká kariéra začala sice už před rokem
1945, ale svou velkou všestrannost mohl Svoboda prokázat až ve druhé polovině padesátých let, kdy socialistický realismus už nebyl určujícím stylem. Značná část jeho díla pokračovala multimediálními experimenty, s nimiž ve třicátých letech začal E. F. Burian (1904-1959) a Miroslav Kouřil (1911-1984).

Čerpala též z činnosti pražského Scénografického ústavu, který roku 1957
založil a vedl Miroslav Kouřil a jehož pracovníci a dílny prováděli experimentální činnost.
Ve Svobodově kariéře nastal obrat roku 1958, kdy začal spolupracovat s režisérem Alfrédem Radokem (1914-1976) na Laterně Magice a s Emilem Radokem na polyekranu; v obojím se používalo pláten, na něž se promítaly diapozitivy či film. Laterna magika také integrovala do performance živé herce. Obě tyto formy byly předvedeny na Světové výstavě v Bruselu roku 1958 a měly obrovský ohlas. Roku 1959 začal Svoboda ve své práci využívat četné technické vynálezy. Soustavně experimentoval s prostředky, jimiž by se dosáhlo pružně přizpůsobivého jeviště, které by se měnilo scénu od scény podle potřeby dramatického jednání. Kromě promítacích pláten a projekce užíval také pódií a schodišť schopných vertikálního, horizontálního a laterálního pohybu i rychlých změn prostorových vztahů a rozměru hracího prostoru.
Zkoušel rovněž možnosti scénického použití takových materiálů, jako jsou zrcadla, plastik a různé druhy síťoviny, a většinou jich používal jako povrchů, na které mohl promítat obrazy (nebo v některých případech akci viděnou shora, zezadu či z boku).
Navrhoval výpravy téměř v každém stylu a po roce 1960 se stal jedním z nejznámějších i nejvlivnějších světových jevištních výtvarníků. Právě Svobodovo dílo přitáhlo pozornost k vysoké úrovni českého divadla jako celku.
V šedesátých letech bylo v Československu asi 56 scén, nejznámější však (kromě pražského Národního divadla) byla skupina malých pražských divadel, vznikajících spontánně od konce padesátých let, a později v rámci takzvaného Státního divadelního studia. Z malých pražských scén vynikaly zvláště tři. Divadlo za branou, které roku 1965 založil Otomar Krejča (1921-), sdílelo sál o 435 místech s Laternou magikou a Svoboda byl hlavním výtvarníkem obou scén. Divadlo za branou proslulo imaginativním inscenačním způsobem a promyšlenou interpretací české i zahraniční dramatiky. Činoherní klub, založený roku 1965 a vedený Jaroslavem Vostrým (1931-), hrál v divadle o kapacitě 220 míst.
Jeho primární důraz byl na ansámblovém herectví (patrně nejlepším v Československu) a na širokém repertoáru ze světového dramatu.
Divadlo Na zábradlí, založené roku 1958, jehož činoherní soubor v letech 1962-1968 vedl Jan Grossman (1925-1993), mělo kapacitu
200 míst. Bylo hlavním domovem absurdního divadla v Československu a jeho stálým dramatikem byl Václav Havel (1936-), obvykle pokládaný za nejvýznamnějšího československého dramatika. Jeho sžíravě satirický obraz byrokracie v Zahradní slavnosti (1963), ve Vyrozumění (1965) a dalších hrách došel pozornosti i obdivu na celém světě. Později, když byl několik let vězněn a jeho hry nesměly být v Československu dvacet let inscenovány, napsal například Largo desolato (1984) a Pokoušení (1985).
Po invazi vojenských jednotek varšavského paktu, které měly zmařit proces liberalizace v Československu v roce 1968, byla životaschopnost českého divadla vážně narušena. Řada divadelních režisérů přišla o místo, bylo zakázáno tisknout či provozovat řadu her. Václav Havel byl poté několikrát vězněn pro svůj pokračující odpor proti porušování lidských práv ze strany režimu. Taková represivní opatření pokračovala až do roku 1989, kdy nejenže byla během několika týdnů zrušena, ale Havel byl zvolen československým prezidentem.

Mezinárodní vývoj

Od konce druhé světové války se usilovalo o mezinárodní spolupráci ve všech oblastech života. Po Spojených národech vznikly další organizace, jejichž cílem bylo podporovat mezinárodní dorozumění. Mezinárodní divadelní ústav (ITI) byl založen roku 1948 pod patronací Organizace spojených národů pro vzdělání, vědu a kulturu (UNESCO), která mu poskytovala každoroční subvenci. Od roku 1950 do roku 1968 publikoval ITI World Theatre, periodikum určené k výměně informací. ITI také pořádal četná mezinárodní setkání a po roce 1954 sponzoroval každoroční divadelní festival, Théatre des Nations. I další organizace podporovaly výměnu idejí: Patří mezi ně Mezinárodní asociace divadelních architektů, scénografů a techniků (OISTAT), Mezinárodní asociace divadelních kritiků (AICT) a Mezinárodní federace pro divadelní výzkum (FIRT).
Mezinárodní spolupráce také podpořila rozvoj divadla po celém světě. Nová divadla byla zřizována v takových částech světa, kde dříve vůbec žádné neexistovalo. V geografickém smyslu se divadlo po roce 1945 rozšířilo více než kdykoli dříve.
V šedesátých letech se tedy divadlo zcela zotavilo z destrukce válečných let. Většinou se však pohybovalo v

dávno vyjetých kolejích, s několika důležitými výjimkami, zvláště ve Francii a v Anglii. V průběhu šedesátých let však postupně narostla nová napětí a zformovaly se nové postoje, takže v roce 1968 vstoupilo divadlo do období nesmírné vitality i ohromných polemik.

Pohled do divadelních dějin

Při studiu dějin divadla si musíme být vědomi "ideologického klimatu" doby. Jde o období širokého konsensu, nebo ostrých střetů? Je-li tomu tak, co je předmětem sporu? Co je předmětem obhajoby, nebo nač se útočí? Co se pokládá za samozřejmost, takže to je mimo pochybnosti a diskuse? Co je privilegované, a co je marginalizované? Jaká je hierarchie sil: církev/stát, postavení/třída, muž/žena, příroda/kultura, jedinec/společnost atd.? Sotva skončila druhá světová válka, nastala krize víry, kterou lze aspoň zčásti vysvětlit nacistickými vyhlazovacími tábory a hrozbou zničení světa atomovými zbraněmi; ta živila zájem o existencialismus a absurdismus. Tuto krizi víry snad nejzřetelněji definoval Albert Camus:

Svět, který dokážeme vysvětlit, byť falešnými důvody, je důvěrně známý svět. Naopak ve vesmíru náhle zbaveném iluzí a světla se člověk cítí jako cizinec. Toto vyhnanství je neodvolatelné, protože je zbaveno vzpomínek na ztracenou vlast nebo naděje na zaslíbenou zemi. Tato roztržka mezi člověkem a jeho životem, mezi hercem a jeho dekoracemi, to je ten pravý pocit absurdity. ...
Prohlásil jsem, že svět je absurdní, a postupoval jsem příliš rychle. Tento svět jako takový není rozumný, to je vše, co lze říci. Ale absurdní je konfrontace tohoto iracionálna a oné zoufalé touhy po jasnosti, jejíž volání nalézá odezvu hluboko v člověku. ...
Absurdno se rodí z tohoto rozporu mezi lidským voláním a nerozumným mlčením světa.

Albert Camus, Mýtus o Sisyfovi. Z francouzského originálu Le Mythe de Sisyphe přeložila Dagmar Steinová. Praha, Svoboda 1995,
17, 36, 44.

Byl to Martin Esslin, kdo roku 1961 vymyslel nálepku "absurdní divadlo" pro hry, které se zdály vycházet z pozice zastávané Camusem:

Známkou [absurdního divadla] je pocit, že výchozí neotřesitelné premisy předchozích věků byly smeteny, že byly zváženy a shledány lehkými, že byly zdiskreditovány jako levné a tak trochu dětinské iluze. ...
Tento pocit metafyzické úzkosti z absurdity lidské situace je, zhruba řečeno, tématem her Beckettových, Adamovových, Ionescových, Genetových a jiných spisovatelů uvedených v této knize. Není to však jen téma, co definuje to, co se tu nazývá absurdním divadlem ... [toto divadlo se také] snaží vyjádřit svůj pocit nesmyslnosti lidské situace a neadekvátnost racionálního přístupu tím, že nepokrytě zavrhuje racionální prostředky a diskursivní myšlení. ... [Usiluje] o jednotu svých výchozích premis a formy, kterou je vyjadřuje.

Martin Esslin, The Theatre of the Absurd, London, revised and updated edition (Woodstock, N. Y.: The Overlook Press, 1973),
4-6.

Eugene Ionesco byl nejen jedním z nejúspěšnějších dramatiků absurdního divadla, ale také jedním z jeho největších polemiků, který se často přel s režiséry svých her a s kritiky. (Četné jeho komentáře jsou

shromážděny v jeho Poznámkách a protipoznámkách.) Tady jsou některé jeho reakce vyvolané americkou inscenací Nosorožce z roku 1961:

Někteří kritici mi zazlívají, že odsuzuji zlo, aniž říkám, co je dobro /.../je přece tak snadné osvojit si myšlenkový systém, který je více méně automatický. /.../ Nedokonalé řešení, které si člověk našel sám, je nekonečně cennější než hotová ideologie, která člověku brání v myšlení./.../ Jeden velký newyorský kritik si stěžuje, že jsem sice zničil jeden konformismus, ale že jsem ho ničím nenahradil, a tak jsem jeho i publikum nechal ve vzduchoprázdnu. A právě to jsem chtěl udělat. Svobodný člověk se má ze vzduchoprázdna dostat sám, vlastním úsilím, a ne úsilím jiných.

Notes et contre-notes. Éditions Gallimard, Paris 1966.
S. 286-288. V padesátých letech se nespokojenost nevyjadřovala jen prostřednictvím absurdního dramatu. V Anglii měli největší vliv "rozhněvaní mladí muži", vyjadřující se relativně tradiční dramatickou formou. Dnes se obvykle má za to, že v Osbornově hře Ohlédni se v hněvu se okamžitě rozpoznal mezník anglického dramatu, ve skutečnosti však většina recenzentů měla ke hře vážné výhrady. Zde je pár výňatků z jedné z nejnegativnějších recenzí:

Řekněme si to otevřeně: bude-li se uvádět více her, jako je Ohlédni se v hněvu, zákonitě půjde "autorské divadlo" v Royal Court ke dnu. Ohlížím se v hněvu za špatně koncipovaným a špatně stráveným večerem. ... Hlavní postavy jsou sebelítostivé, neotesané, lacině vulgární. ...

J. C. Trewin v The Birmingham Post, 8. května 1956.

Naštěstí byli jiní vnímavější:

Samozřejmě že Ohlédni se v hněvu není dokonalá hra. Je však velice vzrušující, překypuje životem a vitalitou a ten život, o kterém pojednává, je život, jakým se žije právě v tuto chvíli - což není v anglickém divadle běžné. ... Nenechte si tuto hru ujít. Pokud jste mladí, osloví vás. Pokud jste starší, poví vám, co mladí cítí. ...

T. C. Worsley v The New Statesman.

V letech 1945-1960 ztělesňovala dominantní inscenační styl ve Spojených státech dvojice Elia Kazan (jako režisér) a Jo Mielziner (jako scénograf). V recenzi Kočky na rozpálené plechové střeše (1955) Tennessee Williamse názorně líčí jejich práci Eric Bentley:

Výpravu Jo Mielzinera tvoří čtverhranné zešikmené pódium, jedním svým rohem, nikoli celou stranou, vybíhající do publika. Nahoře je roh stropu, mířící dozadu. Na pódiu je minimum nábytku pro kombinaci ložnice a obývacího pokoje. Prostor a schody kolem pokoje sugerují exteriér. Celé jeviště je pohrouženo do stálých proměn světla a stínu. ...
Takový je svět Elii Kazana, jak ho známe z jeho práce na hrách nejen tohoto autora. Obecné schéma není jen to z Tramvaje, ale také z Obchodního cestujícího - exteriér, který je zároveň pohledem do interiéru. Ale co je důležitější, pohled na zevnějšek člověka, který je zároveň pohledem do jeho nitra, na domov jeho těla a do země jeho vzpomínek a snů. Divadelní historik patrně tento svět nazve kombinací naturalismu a expresionismu. ...

Je to jeden z výrazných výtvorů amerického divadla. ... Pomocí prostředků nového amerického divadla (školy Lee Strasberga a Harolda Clurmana) dosahuje kýženého cíle staršího divadla (skutečné inscenační noblesy) v době, kdy staré divadlo ... už toho není schopno dosáhnout. ...
Nemyslím, že příčina je ve formálnosti samotné. Účinnost této noblesy vyvěrá ... z interakce mezi formálností výpravy, svícení a aranžmá, a opačnou kvalitou ... individuálních výkonů. Vnější fyzické znaky inscenace patří ... do starého divadla, ale herectví je niterné, "na způsob Stanislavského". V rámci formální výpravy, ve fixovaných pozicích, v nichž jsou nuceni stát, herci svoje role žijí s tou bdělou, soustředěnou, nepřerušenou nervózní intenzitou, kterou se panu Kazanovi vždycky daří vytvořit ...

The New Republic, 4. dubna 1955.

V šedesátých letech se všecky technologické prostředky planetárního věku upravovaly pro divadelní potřebu, mizely hranice mezi uměleckými žánry a vzkvétaly multimediální události všeho druhu. Josef Svoboda je patrně nejznámější osobnost z těch, kdo se snažili pomocí technologických prostředků rozšířit výrazové možnosti divadla. Zde je několik citátů z jeho komentáře k inscenaci opery Luigiho Nona Intolleranza (uvedené v Bostonu roku 1965):

Namísto filmu jsem použil televizní techniky, a to tak, že jsem promítal televizní obraz na četná plátna rozmístěná na jevišti.
... Mohli jsme přenášet jednání, které probíhalo paralelně v přilehlých zkušebnách, dokonce ve zkušebnách vzdálených až pět kilometrů od divadla. Všechny tyto zkušebny byly vzájemně propojeny audiovizuálními monitory, takže herci mohli pozorovat dirigenta ve vztahu k nim, herci ve zkušebně mohli vidět, co se děje na jevišti a ... herci na jevišti viděli, co se hraje ve zkušebnách. A tak byl dirigent absolutním pánem rytmu celého představení. ...

Jarka Burian, The Scenography of Josef Svoboda, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1971, 103.
17

Divadlo a drama po roce 1968

Kolem roku 1968 se téměř ve všech zemích projevovala stále silněji krizová situace. Ve Spojených státech byla jejím ohniskem především vietnamská válka. Nenásilnou taktiku protestních demonstrací, kterou vyznávali obhájci občanských práv, vystřídala konfrontace, často končící násilím. Takové formy protestu byly projevem zásadního zpochybnění dlouho platných konvencí chování, tradičních hodnot i schopnosti společenských institucí účinně se vypořádat s nově formulovanými potřebami. Jednotlivci i zájmové skupiny začali povyšovat svoje ideály nad existující zákony, prosazovat povinnost žít podle vlastních měřítek a dožadovat se změny či likvidace všeho, co odporovalo jejich názoru. Výsledkem byla fragmentarizace společnosti, která nebyla schopna dohodnout se ani na společných cílích, ani na prostředcích, jakými je dosáhnout. Taková situace byla zvláště patrná ve Spojených státech, existovala však téměř všude.
Divadlo nemohlo zůstat stranou krizí této doby, ale zmítalo se v zápase těch umělců, jimž šlo o uchování tradice, s těmi, kdo prosazovali inovaci a změnu. Tento konflikt vyprovokoval řadu sporů o povaze a funkci divadla. Starou koncepci divadla jako místa nezaujaté kontemplace (nazírání jakési vyšší krásy a řádu) zpochybnili ti, kteří chtěli divadla využít k provokaci myšlení a jednání o naléhavých sociálních a politických otázkách. Tento svár byl v některých zemích patrnější než v jiných.
Prosperita šedesátých let poskytla divadlu značnou ekonomickou stabilitu, takže bylo snadné získat finanční podporu jak pro tradiční, tak pro experimentální práci. Nové a staré koexistovalo, někdy v nesnadném spojení, častěji v radikální opozici. Kolem roku 1980 se však opět prosadil jak politický, tak ekonomický konzervativismus a nevázanost předchozích let vzala za své. V devadesátých letech pak znovu zavládla nejistota, zvláště po rozpadu sovětské říše a v důsledku celosvětového růstu ekonomických problémů a etnických konfliktů.

Italské divadlo a drama po roce 1968

Po roce 1968 zůstal nejuznávanějším italským režisérem Giorgio Strehler. Když Piccolo Teatro nezískalo novou budovu, o niž usilovalo, a nebylo prohlášeno - jak se zdálo, že bude - národním divadlem, Strehler roku 1968 odstoupil z ředitelské funkce.
Divadlo pak řídil Paolo Grassi (zatímco Strehler tu občas jako režisér hostoval) až do roku 1972, kdy byl jmenován do čela opery La Scala. Strehler zatím založil Gruppo Teatro e Azione, první profesionální divadelní družstvo v Itálii. Všechny inscenace jeho souboru byly úspěšné, zejména však vynikala Brechtova Svatá Johanka z jatek (uvedená roku 1970). Roku 1972 se Strehler znova ujal řízení Piccolo Teatro a podržel si je až do své smrti roku
1997. Po roce 1968 také pohostinsky režíroval ve významných divadlech ve Francii, Německu, Rakousku, Švýcarsku a jinde.
Roku 1983 se Strehler stal rovněž ředitelem Théatre de l'Europe, které založil s podporou francouzské vlády jako podnik, na němž se měla podílet přední divadla z celé Evropy. Základním domovem Théatre de l'Europe byl pařížský Odéon, členy paralelně vzniklé Unie evropských divadel se stala přední divadla Barcelony, Berlína, Budapešti, Düsseldorfu, Stockholmu, Milána a Paříže.
Strehler zahájil Théatre de l'Europe svou inscenací Shakespearovy Bouře (1983; poté byla předvedena na olympijském uměleckém festivalu v Los Angeles roku 1984 a jinde). Strehler pojednal Bouři jako hru o divadle, s Prosperem jako s režisérem-mágem, jenž vyvolává postavy a události. Nakonec Prospero sestoupí do hlediště, zlomí svou hůl a scéna se zhroutí; žádá diváky o propuštění, jako on propouští je ze světa iluze, aby se mohli vrátit do světa skutečnosti s představami, jichž nabyli v divadle. Strehlerova Bouře patřila k nejceněnějším inscenacím své doby. K Théatre de l'Europe přispěl Strehler ještě dalšími inscenacemi, například Lessinga, Corneille, Strindberga. Roku
1989 postoupil řízení Théatre de l'Europe Lluisu Pasqualovi, řediteli madridského Teatro Maria Guerrero. Sám pokračoval ve své práci v Miláně a zejména se věnoval dlouhodobému projektu založenému na Goethově Faustovi (ve spolupráci s Josefem Svobodou) pod názvem Fragmenty z Fausta; první část byla uvedena roku 1989, další následovala 1991. Strehler sám označoval tyto inscenace jako "kontaminace": některé scény ze hry byly plně inscenovány a jiné čteny herci stojícími za řečnickými pulty; režisér sám hrál titulní roli. Obě tyto inscenace měly velký ohlas. V sezoně 1992/93 se Strehler, stejně jako téměř všechny italské profesionální divadelní soubory, věnoval zejména inscenacím na počest dvoustého výročí Goldoniho smrti a roku 1995
uvedl vysoce oceňovanou inscenaci Pirandellových Obrů z hor.
Strehlerovi se také podařilo získat pro svůj soubor nové prostory. Teatro Studio s kapacitou 423 sedadel bylo otevřeno roku 1986. Se stavbou velkého divadla se začalo roku 1979 a po osmnácti letech nebylo stále ještě dokončeno, třebaže se už utratilo 66 miliónů dolarů. Strehler vytvořil do své smrti roku
1997 přes 250 inscenací.
Mezi novátorské režiséry dále patří Fo, Ronconi a Bene. Dario Fo (1926-) začal psát a hrát ve druhé polovině čtyřicátých let, nejprve v rozhlase a poté v divadle. Se svou ženou Frankou Rame (1929-) později založil společnost, která uváděla aktuální satirické hry, z nichž většinu napsal Fo, zároveň první herec souboru. Po mohutných politických otřesech roku 1968 zaujal Fo radikálnější pozici a snažil se získat dělnické publikum divadelními agitkami, satirami na kapitalismus, italskou komunistickou stranu, italský stát, církev a jiné nepřátele toho komunismu, jehož byl zastáncem. Jeho satira byla tak rozmáchlá, že pozuražel všechna politická uskupení. Přesto se koncem sedmdesátých let stal tak populárním, že byl vyzván, aby některé svoje hry předvedl v italské státní televizi. Také v mezinárodním měřítku rostl zájem o Foa jako autora i herce. Mezi nejoblíbenější hry Daria Fo patří Mysteria Buffa (Mistero Buffo,
1969), mísící prvky ze středověkého náboženského dramatu, pantomimy a současného života (a hojně využívající jazyka grammelot, který Fo sám vynalezl a který se stává srozumitelným expresivním použitím pantomimy), a Jeden za všechny, všichni za jednoho! Ale kdo je tu vlastně šéf? (Tutti uniti, tutti insieme! Ma scusa, quello non e il padrone?, 1971), hra založená na italských politických událostech z let 1911-1923, kdy se dostal k moci Mussolini. V Anglii a Americe byla zvláště populární hra Platit se nebude! (Non si paga, non si paga, 1974), v níž se ženy v domácnosti bouří proti ekonomickému vykořisťování, a Náhodná smrt anarchisty (Morte accidentale di un anarchico, 1970) o pokusu zpochybnit policejní verzi o příčinách smrti politického rebela ve vazbě. Fo také společně s Frankou Rame napsal několik feministických her pod společným názvem Ženské role (Parti femminili, 1989). Mezi nejnovější Foovy hry patří např. Johan Padan k objevu Ameriky (Johan Padan a la descoverta de le Americhe, 1991), a Kozatý čert (Il diavolo con le zinne,

1997).
Všechny Foovy inscenace jsou sžíravě satirické, plné divadelní imaginace a používají prostředků takřka ze všech forem lidové zábavy. Fo je jedním z mála italských dramatiků, který si získal mezinárodní publikum. Roku 1997 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu.
Luca Ronconi (1933-) byl nejprve hercem a režírovat začal roku
1963. Vypracoval si výrazný vysoce divadelní styl v inscenacích anglických renesančních dramat, ale významného mezinárodního úspěchu dosáhl až roku 1968 inscenací Zuřivý Roland (Orlando Furioso), poprvé předvedenou na festivalu ve Spoletu a později v Bělehradě, Miláně, Paříži, New Yorku i jinde. Text upravil Edoardo Sanguineti ze stejnojmenné epické básně Ludovica Ariosta ze 16. století - rozsáhlého díla o rytířských dobrodružstvích, v nichž vystupují mytická stvoření, začarované hrady, čarodějníci a jiné fantastické bytosti. Jednotlivé epizody se nehrály v přísné časové následnosti, ale dvě či více se jich odehrávalo v různých částech divadelního prostoru zároveň, poněvadž Ronconi soudil, že tak dosáhne téhož efektu neuspořádanosti a fantastiky, jaký vzniká četbou básně. Na padesát vozů pojíždělo ve velkém otevřeném prostoru, ve kterém i obecenstvo přecházelo a vybíralo si, co chce sledovat.
Následující Ronconiho inscenace jsou méně známé, některé však byly neméně imaginativní. Pro festival ve Spoletu roku 1982
Ronconi upravil Ibsenovy Přízraky; uvedl je v chrámově kryptě, kterou proměnil v jakýsi skleník, uzavírající jak hrací, tak hledištní prostor. Čtyřhodinová inscenace, expresionistická a pomalá, zacházela s postavami, vesměs oblečenými v černém a šedém, doslova jako s přízraky. Mezi novější projekty Ronconiho patří inscenace Klingerovy Bouře a vzdoru z roku 1995 a vlastní adaptace Ibsenova Peera Gynta z roku 1996, v níž vybral z Ibsena několik scén, aby ukázal Peerův vztah k ženám.
Mezi přední avantgardní postavy italského divadla po roce 1968
patří i herec, režisér a dramatik Carmelo Bene (1937-). Proslavil se zvláště svými dekonstrukcemi slavných her (např. Hamleta, Romea a Julie a Edwarda II.), které měly obnažit témata, jež pokládal za nejvýznamnější. Othella (1979) zredukoval na osm postav, všechny oblékl do bílého a shromáždil u hlavy obrovské postele, aby v této hře prozkoumal žárlivost a model mužské nadřazenosti.
Od sedmdesátých let zavrhla řada italských souborů dramatické texty a přiklonila se k elektronickým médiím, surrealistickým vizuálním obrazům, k pantomimě a hudbě. Mezi nejpopulárnější soubory tohoto typu patřily La Gaia Scienza, Falso Movimento, Krypton a Trademark.
Na dramatiky měla Itálie méně štěstí než na režiséry. Prakticky žádný italský dramatik kromě Foa se v zahraničí neprosadil, třebaže v Itálii jich působila řada. Patří k nim např. Franco Brusati, Giuseppe Patroni-Griffi, Luigi Squarzina a Umberto Marino.

Sovětské a ruské divadlo po roce 1968

Politické tání, které začalo v SSSR po roce 1956, bylo vždycky jen částečné; teprve ve druhé polovině osmdesátých vedla Gorbačovova politika glasnosti k pronikavým změnám. Dílčí uvolnění v šedesátých letech vedlo k obnovení zájmu o Mejercholda a Tairova; projevil se uspořádáním výstav o jejich tvorbě a vydáváním Mejercholdových sebraných spisů. Roku 1974 se připomnělo sté výročí Mejercholdova narození inscenacemi, články, konferencemi i příležitostnými poštovními známkami. Tak se Mejercholdovi opět dostalo oficiální přízně, třebaže mnohé z jeho metod stále platily v socialistickém státě za nepřijatelné. Obnovený zájem o Mejercholda byl také příznakem obecného poklesu vážnosti socialistického realismu, třebaže platil téměř až do konce osmdesátých let nadále za oficiální styl. Rostl také zájem o Vachtangovovy metody, snad proto, že platily za přijatelnou alternativu socialistického realismu.
Sovremennik neztratil význam ani po roce 1971, kdy jeho zakladatel Oleg Jefremov stanul v čele Moskevského uměleckého divadla a jeho nástupcem v Sovremenniku se stal Oleg Tabakov.
Roku 1974 dostalo divadlo novou divadelní budovu (adaptované kino se zkušebnami a dílnami) a přitom si ponechalo staré prostory, aby mohlo svou činnost rozšířit. Později se Tabakov stal ředitelem školy MCHATu, které byl roku 1987 přiznán oficiální statut profesionální divadelní společnosti a která později vystupovala na mnoha zahraničních festivalech. Také divadlo Sovremennik pod vedením Galiny Volčekové hostovalo v mnoha zemích, v letech 1996 a 1998 i ve Spojených státech.
Nejdiskutovanější a nejexperimentálnější scénou bylo Moskevské divadlo dramatu a komedie (obvykle nazývané Divadlo na Tagance podle své předměstské lokality), které od roku 1964 vedl Jurij Ljubimov

(1917-). Vyznačovalo se dynamickým pohybem, hojně využívalo tance, pantomimy, masek, loutek i projekce, a upravovalo texty či adaptovalo romány z kritické perspektivy. Pro svou tendenci uvádět díla z pomezí povoleného a pro své "formalistické" inscenační techniky (ovlivněné Mejercholdem, Vachtangovem a Brechtem) byla Taganka stále na očích a stále předmětem sporů, zvláště si ji oblíbilo mladé publikum. Mezi její inscenace patřil Brechtův Dobrý člověk ze Sečuanu (1964), Molierův Tartuffe (1968), Shakespearův Hamlet (1971), A jitra jsou zde tichá Borise Vasiljeva (1971), Mistr a Markéta Michaila Bulgakova (1977), Revizorská pohádka (Revizskaja skazka, 1978) podle Gogola, Čechovovy Tři sestry (1981). Provázela ji střídavě nepřízeň i přízeň úřadů. Roku 1970 byla na sjezdu Všesvazové divadelní společnosti jako jediná terčem kritiky. Řada jejích inscenací byla cenzurována nebo zakázána. Roku 1977 byl nicméně divadlu povolen zájezd do zahraničí a Ljubimov směl poté občas režírovat v západní Evropě. Za svého pobytu na západě Ljubimov ostře odmítl sovětské odsudky své práce, a proto byl roku 1984, když pracoval v zahraničí, zbaven jak své funkce, tak sovětského občanství. Pracoval pak porůznu v Evropě a ve Spojených státech; vytvořil řadu vysoce ceněných inscenací, zejména dramatizace Dostojevského Zločinu a trestu a Běsů, tu druhou pro Théatre de l'Europe roku 1985. Když Gorbačov vyhlásil svou politiku glasnosti, bylo Lujubimovovi sovětské občanství vráceno, mohl se volně pohybovat mezi Ruskem a zahraničím. Mezi nejúspěšnější Ljubimovovy inscenace po návratu patří Boris Godunov (inscenace nastudovaná 1982 nebyla schválena, byla obnovena a uvedena až
1988), Erdmanův Sebevrah (1990) a Médea (1995).
Nástupcem Ljubimova na Tagance v 80. letech se stal jiný ruský nepohodlný režisér, Anatolij Efros (1925-1987); řada jeho inscenací v jiných divadlech byla stažena z repertoáru nebo cenzurována. Po Efrosově smrti byl do čela Taganky jmenován Nikolaj Gubenko (1941-). O změně postavení tohoto souboru snad nejvíce vypovídá, že Gubenko byl roku 1989 jmenován sovětským ministrem kultury, jako první profesionální umělec, který tuto funkci od let dvacátých zastával. Gubenko se zavázal, že vláda nebude už nikdy umělecké tvorbě určovat meze ani vytyčovat směrnice, později však svou vládní funkci ztratil, vrátil se k herectví a v Divadle na Tagance, které se po rozpadu Sovětského svazu zmítalo ve vnitřních sporech, stanul v čele jedné ze soupeřících stran. V roce 1993 se Divadlo na Tagance rozdělilo na Starou scénu pod vedením Ljubimova a Novou scénu pod vedením Gubenka.
K novátorským režisérům patří Vasiljev, Sturua a Dodin. Anatolij Vasiljev (1942-) začal režírovat v šedesátých letech a mezinárodní ohlas získal ve druhé polovině osmdesátých let, kdy se jeho inscenace hry Viktora Slavkina Serso a Pirandellovy hry Šest postav hledá autora hrály na různých mezinárodních festivalech. Inscenace Sersa, pojednávající o shledání starých přátel v osamělém venkovském domě, vznikla na základě série improvizačních technik, upomínajících na Grotowského. Zrcadlovým odrazem pirandellovského mísení života a umění v Šesti postavách bylo u Vasiljeva prolínání publika a herců a časté střídání rolí na straně herců. Jeremjášův nářek (Plač Jeremiji, 1996), založený na biblickém starozákonním textu, používal patnáctičlenného profesionálního sboru, jehož formace se neustále měnily. Robert Sturua pracoval v Tbilisi v Divadle Rustaveliho a proslavil se v letech osmdesátých zvláště svými inscenacemi Shakespearova Richarda III. a Krále Leara, obou politicky interpretovaných.
V Richardu III. všude Richarda sledoval Richmond, pozoroval ho a dělal si poznámky, aby se tak připravil převzít roli vladaře.
V Králi Learovi se děj odehrával v policejním státě, který se kolem postav doslova rozpadal. V shakespearovských inscenacích pokračoval Sturua roku 1996 nastudováním Macbetha, v němž se předvádělo, jak láska ustupuje před touhou po moci. Lev Dodin (1944-), od roku 1983 hlavní režisér Malého divadla v Leningradě, se proslavil dvoudílnou dramatizací románu Fjodora Abramova Bratři a sestry (Braťja i sestry, 1985) ze života obyvatel malé vesničky po druhé světové válce, s níž divadlo později hostovalo v řadě evropských zemí i ve Spojených státech. Mezi další Dodinovy inscenace patří Hvězdy na jitřním nebi (Zvězdy na utrenněm nebe, 1987), hry Alexandra Galina o prostitutkách a jiných "živlech", soustředěných kolem moskevské olympiády roku
1980, Gaudeamus (1991), hra o šikanování branců, a Klaustrofobie (1994), směsice písní, tance a dialogů mladých lidí, propadlých v novém Rusku alkoholismu, násilí, sexu a zoufalství. Mezi současnými režiséry patří k nejúspěšnějším Pjotr Fomenko, Valerij Fokin, Sergej Arcybašev, Jurij Pogrebničko a Vladimir Mirzojev.
Moskevské umělecké divadlo se po roce 1968 nadále těšilo největší oficiální přízni a jeho členové měli nejvyšší platy ze všech divadel Sovětského svazu. Roku 1973 byl už jeho repertoár tak široký a soubor tak velký, že byla pro jeho potřeby postavena nová komfortní divadelní budova. Roku 1987 vedla organizační složitost (vystupňovaná provozem ve dvou zvláštních divadlech situovaných v různých částech Moskvy) k rozdělení souboru do dvou částí, z nichž jednu vedl Oleg Jefremov a druhou Taťjana Doroninová. Jejich vzájemná rivalita pak značně poškodila pověst souboru.

I dramatika měla po roce 1968 svoje tučná a hubená léta. I když nastalo do jisté míry uvolnění, cena za překročení mezí mohla být vysoká, jako v případě Vasilije Aksjonova (1932-), který dosáhl značného úspěchu takovými hrami jako Vždycky na prodej (Vsegda v prodaže, 1965), zobrazující konformní společnost a komentující populární kulturu pomocí písní, tance, masek a filmu. Roku 1980 Aksjonov emigroval do Spojených států, kde se aktivně podílel na diskusích o emigrantském údělu. Jiní spisovatelé - jako Čingiz Ajtmatov (1928-) ve Výstupu na Fudžijamu (Voschoždenije na Fudsijamu, spolu s Kaltajem Muchamedžanovem, 1973) a Grigorij Baklanov (1923-) ve hře Připoutejte se (Pristegnite remni, 1975) - se sice zabývali problémem, jak si zachovat tvář pod autoritářským tlakem ke konformitě, ale před kritikou sovětského systému se zastavili. Většina autorů psala nadále tradiční dramata. Mezi nejúspěšnější patřil Alexandr Vampilov (1937-1972), jehož hra Loni v létě v Čulimsku (Prošlym letom v Čulimske, 1972) předvádí galerii postav ze sibiřské vesnice v příběhu, soustředěném kolem dívky, jež se zamiluje do návštěvníka z města, který ji odmítne a zanechá ji zklamanou; Michail Roščin (1933-), jehož neobyčejně populární hra Valentin a Valentina (1971) pojednává o mladých milencích a generačním konfliktu, a Alexej Arbuzov (1908-1986), jeden z nejoblíbenějších a nejplodnějších ruských dramatiků, který začal psát hry už v letech třicátých, ale obzvlášť úspěšný byl po roce 1968 takovými hrami jako Starodávná komedie (Staromodnaja komedija, 1976, uvedená na Broadwayi roku 1978), o lásce klíčící mezi dvěma staršími lidmi, a Vzpomínka (Vospominanije, 1981), o rozporu mezi věrností rodině a mimomanželských pokušeních.
K nejoblíbenějším ruským dramatikům patřili Radzinskij a Petruševskaja. Edvard Radzinskij (1936-) měl první velký úspěch se hrou Sto čtyři strany o lásce (104 stranic pro ljubov, 1964), kterou poprvé nastudoval Anatolij Efros a která se poté hrála ve více než sto dvaceti divadlech, dočkala se adaptace na balet i zfilmování; toto dílo prorazilo cestu dramatice o privátním životě. Jeho pozdější hry, zvláště trilogie Rozhovory se Sokratem (Besedy s Sokratom, 1971), Lunin (1977) a Divadlo za časů Nerona a Seneky (Těatr vremen Nerona i Seneki, 1981), používají historických námětů, aby navodily myšlenky o utlačovatelské moci a její neschopnosti zotročit lidského ducha. Ludmila Petruševskaja (1938-) se proslavila svými krátkými realistickými hrami bez vnějšího děje, plnými suchého humoru.
K nejpopulárnějším patřilo Cinzano (1973) a Narozeniny Smirnovové (Deň roždenija Smirnovoj, 1973) - dvojice vzájemně spjatých her, z nichž jedna je o mužích a druhá o ženách; jedna skupina postav tu diskutuje o životě, zatímco druhá skupina současně, avšak na jiném místě, popíjí cinzano, koupené za peníze, kterými se měl zaplatit pohřeb. Mezi další dramatiky patří Marija Arbotova, Sergej Kokovkin, Alexander Galin a Olga Muchina.
V letech 1968-1990 se ruské divadlo těšilo popularitě, jaká měla stěží jinde obdobu. Zhruba třicet moskevských divadel bylo obvykle každý večer zaplněno a oficiální sovětské statistiky v druhé polovině osmdesátých let dokládaly, že návštěvnost byla vysoká v celém (dvěstěosmdesátitimiliónovém) Sovětském svazu, který měl více než šest set profesionálních divadel, z nichž asi šedesát bylo pro děti a mládež. Zhroucení komunismu, rozpad Sovětského svazu a zrušení cenzury kolem roku 1990 vedly k nadějím v rozkvět umění, ale mnoho z těchto nadějí zmařily ekonomické problémy. Když státní subvence, na nichž většina divadel závisela, klesly o nějaké tři čtvrtiny a zbytek ještě podstatně zkrátila inflace, většina souborů už jen zápasila o přežití; a zvýšení cen vstupného přineslo jen to, že řada diváků si už návštěvu divadla nemohla dovolit. Mnoho divadelních umělců emigrovalo a mnoho proslulých souborů se vydalo na zahraniční turné, ve snaze vydělat si tvrdou měnu. Vznikl také velký počet festivalů. Patrně nejvýznamnější je moskevský čechovovský festival, založený roku 1992, jehož se roku
1996 zúčastnilo 42 inscenací z domova i zahraničí a který roku
1998 probíhal ve znamení stého výročí založení Moskevského uměleckého divadla.
Divadlu se otevřely i nové možnosti. Mnohé soubory uzavřely dohodu o vývozu inscenací či organizování tvůrčích dílen pro zájemce o ruské divadlo se zahraničními divadelními institucemi.
Vcelku lze říci, že ruské divadlo devadesátých let zkoušelo různé možnosti přechodu od státem řízeného systému k systému tržního hospodářství.

Divadlo v Polsku a v Československu po roce 1968

Polsko se stejně jako celý zbytek východní Evropy dostalo po druhé světové válce pod sovětskou nadvládu; bylo však první zemí, v níž po roce 1956 došlo k uvolnění. Ale roku 1968, kdy polská účast na vpádu do Československa vyvolala doma protesty, se dohled opět utužil.

Omezení se sice postupně uvolňovala, roku 1982 však vláda z obav před hnutím Solidarita zavedla stanné právo. Roku 1989 - když demokratická reforma vytlačila komunismus - padly všecky zákazy a omezení. Míra vládní kontroly se tedy po roce 1945 silně proměňovala.
Několik let po roce 1956 byl dominantním dramatickým stylem absurdismus, avšak satiričtějšího i didaktičtějšího ražení než ve Francii. Tuto vlnu zahájilo uvádění her Stanislawa Ignacy Witkiewicze (1885-1939), dříve opomíjeného surrealistického spisovatele meziválečného období, jehož díla jako Vodní slípka (Kurka wodna), Matka a Blázen a jeptiška (Wariat i zakonnica) byla po roce 1965 stále více uváděna po celém světě. Kromě Witkiewicze připravovaly zájem o absurdní divadlo také inscenace Beckettových her. Záhy se objevila řada nových dramatiků, z nichž nejvýznamnější byli Rózewicz a Mrozek. Tadeusz Rózewicz (1921-) byl už slavný básník, když roku 1960 začal psát hry. Jeho Kartotéka (1960) a Odešel z domu (Wyszedl z domu, 1964) přispěly k vytvoření modelu, jejž četní autoři následovali a jehož společným tématem bylo hledání ztraceného řádu, jakkoli byla předem odmítnuta představa absolutních hodnot. Rózewicz se k tomuto tématu vracel ve hrách jako Sousoší Laokoóna (Grupa Laokoona, 1974), Bílé manželství (Biale malzenstvo, 1975) a Past (Pulapka, 1982).
Ačkoli v Polsku byl Rózewicz patrně nejuznávanějším dramatikem, v zahraničí ho zastínil Slawomir Mrozek (1932-), jehož hry se do značné míry opíraly o karikaturu. Například Policajti (Policja, 1958), jedna z četných Mrozkových aktovek, předvádí, jak tajná policie byla tak úspěšná, že jí hrozí zrušení, a proto nařídí jednomu ze svých mužů, aby se stal nepřátelským agentem, a tím ji zachránil. Mrozek také psal celovečerní hry, z nichž nejznámější je Tango (1964), jedna z nejoblíbenějších evropských novinek druhé poloviny šedesátých let. Tango je parabola o rozpadu hodnot, který se už natolik rozšířil, že vskutku účinná je už jen brutální síla, a tak se vládci rekrutují z těch, kteří jsou ochotni nelítostně a bez ohledu na nějaké humanistické principy vykonávat moc. Mrozek v tomto duchu pokračoval ve Šťastné události (Szczeslive wydarzenie, 1971), v níž zobrazil mladého levicového anarchistu v podobě velkého dítěte, které tyranizuje svoje rodiče, až nakonec vyhodí jejich dům do povětří a bezmocné skončí v jeho troskách; Emigranti (Emigranci, 1974), hra o dvou postavách, ukazuje dělníka a levicového intelektuála, jejichž vzájemná závislost dává jejich životu v exilu smysl. K pozdějším Mrozkovým hrám patří Velvyslanec (Ambasador, 1981) a Láska na Krymu (Milosc na Krymie, 1994), satirické dějiny Ruska dvacátého století. Hra využívá čechovovských postav a situací, ale její první akt se odehrává roku 1910 za carského Ruska, druhý akt roku 1928 v Rusku komunistickém a třetí v devadesátých letech, v tržním Rusku. Mrozek, který z Polska odešel roku 1963, se vrátil po letech francouzského a mexického exilu.
Mezi novějšími dramatiky patří k nejznámějším Janusz Glowacki (1938-). Začal psát ve druhé polovině sedmdesátých let a v osmdesátých letech byl pro své sympatie se Solidaritou terčem sílících útoků, až nakonec uprchl do Spojených států. Z jeho raných her je nejznámější Hra na Popelku (Kopciuch, 1979), pojednávající o dívčí inscenaci Popelky a její hlavní představitelce, která raději zvolí sebevraždu, než by se podrobila represivním poměrům. Nejznámější z pozdějších her, které Glowacki napsal po svém příchodu do Spojených států, je Hon na šváby (Polowanie na karaluchy, 1990), v němž se polský emigrantský pár snaží přizpůsobit novému prostředí a novým problémům, a Antigona v New Yorku (Antygona w Nowym Yorku, 1993), v níž emigranti pohřbí mrtvolu v newyorském Tompkins Square Park.
Za mezinárodní pověst však Polsko vděčí spíše svým novátorským režisérům než dramatikům. Daleko nejznámější je Jerzy Grotowski (1933-1999), který začal pracovat v Opole roku 1959, než se roku 1965 přestěhoval do Wroclawi. Do té doby byl v zahraničí málo znám, ale jeho sláva se začala šířit jako lavina, když začal jeho soubor, Divadlo-laboratoř, hostovat v různých zemích a Grotowski sám pracoval s jinými soubory a hojně přednášel. Jeho dílo také zpopularizovala sbírka esejů od něho i o něm K chudému divadlu (Towards a Poor Theatre, 1968).
Paradoxně se Grotowského zájmy začaly měnit ve chvíli, kdy došel mezinárodního uznání; první fáze jeho díla tedy skončila kolem roku 1970. V této první fázi vycházel Grotowski z premisy, že divadlo si příliš vypůjčovalo z jiných médií, zvláště z filmu a televize, a tak se zpronevěřilo vlastní podstatě, kterou se snažil obnovit tím, že vyloučil vše až na dva základní prvky: herce a publikum. Svůj přístup nazval "chudým divadlem" (na rozdíl od technicky "bohatého" divadla), poněvadž se vyhýbal veškeré mašinérii a minimalizoval všechnu podívanou, kterou nevytvořil herec. Jeho herci se nesměli uchylovat k líčení ani ke kostýmovému převleku, aby vyznačili změnu role nebo proměnu postavy, a muzicírovat museli sami. Grotowski nepoužíval výpravy v tradičním smyslu, jen něco málo funkčních rekvizit se mohlo přeskupovat nebo různým způsobem používat podle požadavků děje; a před kukátkovým jevištěm dával přednost velké místnosti, která se mohla pro každou inscenaci jinak upravit. Tak byli herci opět odkázáni na svoje vlastní zdroje.
Ohniskem Grotowského zájmu byla v tomto období herecká výchova.

Nápady čerpal z mnoha zdrojů - ze Stanislavského, Mejercholda, Vachtangova, Delsarta, Dullina, z jógy apod. Jeho systém vyžadoval, aby herec nad sebou získal absolutní fyzickou, hlasovou i psychickou kontrolu a dokázal se v průběhu představení transformovat tak, jak to inscenace vyžaduje. Grotowského herci museli být ochotni plně se odevzdat a bylo-li to zapotřebí, i psychicky se vydat na pospas. Podle Grotowského měli herci budit v divácích pocit úžasu tím, že překonají jejich představy o svých schopnostech.
V této rané fázi pohlížel Grotowski na divadlo jako na světský rituál, k němuž se diváci připouštějí jako svědci. Věřil, že publikum je další podstatnou složkou představení a že se musí dostat do pozice, kdy nevědomky hraje svou roli. (Soudil, že pokusy angažovat publikum do děje přímo jen vyvedou diváka z míry.) A tak se u každé inscenace rozhodoval, jaká má být psychologická reakce publika, a poté řešil prostor tak, aby vytvářel patřičnou psychickou distanci.
V přípravě inscenace hledal Grotowski v textu archetypické vzorce, které mají pro dnešní publikum univerzální význam.
Značnou část textu obvykle vypustil a zbytek přeskupil. Konečným cílem bylo dosáhnout, aby se herci a diváci vzájemně konfrontovali v jakési analogii náboženského zážitku. V tomto období patřily k jeho nejoceňovanějším inscenacím Akropolis (kterou uvedl poprvé roku 1962), Vytrvalý princ (poprvé roku 1965) a Apocalypsis cum figuris (poprvé 1968), které všechny realizoval opakovaně.
Kolem roku 1970 dospěl Grotowski k názoru, že jeho soubor dovršil hledání technického mistrovství a rozhodl se, že už nebude pracovat na žádných nových inscenacích. Uvědomil si, že jeho herci sice odstranili zábrany, které jim stály v cestě jako aktérům, avšak přehradu mezi sebou a publikem že nezrušili. Rozhodl se proto eliminovat "ideu divadla", ve smyslu herce hrajícího pro publikum, a hledat cestu jak začlenit diváky do "setkání, ne konfrontace; do komunity, v níž můžeme být totálně sami sebou". Snažil se tedy vyvinout prostředky jak v účastnících opět obnovit elementární sepětí s vlastním tělem, s přirozeným světem a se sebou navzájem.
Tento nový přístup se poprvé výrazně projevil v létě 1975, kdy se asi pět set lidí z celého světa zúčastnilo "univerzitního výzkumu" zorganizovaného Grotowským ve Wroclawi pod záštitou Théatre des Nations, které se toho roku konalo ve Varšavě. V této skupině byli studenti, učitelé, žurnalisté i několik slavných režisérů - mezi jinými Peter Brook, Jean-Louis Barrault, Luca Ronconi a Joseph Chaikin. Některé menší skupinky strávily v rámci těchto aktivit čtyřiadvacet hodin v lese a po ten čas zakoušely ritualizované mýty a archetypické zážitky jako oheň, vzduch, zemi, vodu, pojídání, tanec, hru, setbu a koupel. Očekávalo se, že tímto procesem účastníci znovu objeví kořeny divadla v podobě čistého ritualizovaného zážitku a zároveň se doberou vlastní pravé identity.
Po roce 1975 studoval Grotowski různé rituální performance v Japonsku, v Indii, na Haiti, v Mexiku, v Africe a jinde a těchto zkušeností využíval k prohloubení své práce. Tuto novou fázi nazval "divadlem pramenů". Roku 1983 se Grotowski stal vedoucím institutu v Irvine, na Kalifornské univerzitě, a systematičtěji se tam věnoval výzkumu započatému "divadlem pramenů", ale s obnoveným důrazem na fyzickou, vokální, psychologickou a performanční disciplinu. (Roku 1984 Polské divadlo-laboratoř zaniklo.) Roku 1985 vzniklo centrum na podporu jeho práce v italské Pontadeře, kde pak Grotowski trávil většinu svého času.
Grotowského práce prošla po roce 1960 několika fázemi, nejzajímavější však zůstává ta, kterou vykonal před rokem
1970. Roku 1997 se Grotowski stal profesorem na College de France v Paříži, jako první divadelní režisér a teoretik, který byl tak poctěn.
Vedle Grotowského byl nejznámějším polským režisérem Tadeusz Kantor (1915-1990), původně malíř a scénograf. Svoje divadlo Cricot 2 založil roku 1956 a od toho roku vracel na jeviště Witkiewiczovy hry a podnítil zájem o absurdní drama. Mimo Polsko byl před rokem 1970 málo znám, poté se však často objevoval na významných divadelních festivalech po celém světě. Jednou z nejznámějších Kantorových inscenací byla Mrtvá třída (Umarla klasa, 1975), situovaná do učebny, kde se postavy, starší lidé podobní mrtvolám, konfrontují se svými mladšími já, reprezentovanými figurinami; roli učitele hrál sám Kantor, zůstával na jevišti po celou dobu a řídil herce, hudbu a celkové tempo. Wielopole, Wielopole (1980) evokuje utrpení Poláků, postižených masovými vraždami i osobními ztrátami, za první světové války, mezi mlýnskými kameny církve a armády. V Nikdy se sem už nevrátím (Nikdy tu juz nie powróce, 1988) je ústřední postavou sám Kantor, shrnující svou kariéru s fragmenty z četných svých inscenací a narážkami na ně.
Andrzej Wajda (1926-), jeden z předních polských filmových režisérů, si získal mezinárodní pověst i jako režisér divadelní.
V Polsku pracoval zejména v krakovském Starém divadle a ve varšavském Současném divadle. Jeho Hamlet (1982), uvedený v době, kdy generál Jaruzelski zaváděl v Polsku vojenskou vládu, končil uniformovaným Fortinbrasem přejímajícím moc. Není divu, že záhy musel zmizet z repertoáru, Wajda jej však režíroval znovu v Římě roku 1983. Roku 1989 byly dvě Wajdovy inscenace, Dybuk a Hamlet IV., uvedeny ve

Spojených státech na Pepsico Summerfare Festival.
Tento Hamlet se odehrával v zákulisí a soustředil se na herce připravujícího se hrát roli dánského prince, a na rozdíl mezi veřejnými akty a zákulisními machinacemi.
Triumf Solidarity roku 1989 vedl k větší společenské svobodě, avšak zhoršil polskou ekonomickou situaci. Ve snaze vyrovnat se s těmito problémy přestala vláda subvencovat divadla, s výjimkou osmi, takže mnoho z nich zápasilo o přežití. Tento zápas trvá po celá devadesátá léta. V Československu zasadila sovětská invaze z roku 1968 divadlu těžkou ránu. Od roku 1969 byla fakticky obnovena cenzura, Grossman a Havel museli odejít ze svých míst v Divadle Na zábradlí, Havlovy hry byly zakázány a Činoherní klub musel do značné míry změnit profil. Roku 1971 byl Krejča zbaven řízení Divadla za branou a roku 1972 bylo Divadlo za branou zrušeno; roku 1976 směl pak odejít do zahraničí, pracoval v západním Německu, Francii, Belgii, Itálii aj. Roku 1979 byl Havel zatčen a vězněn až do března 1983. Řada dramatiků a jiných divadelních umělců opustila zemi. Josef Svoboda - snad pro svou velkou pověst v zahraničí - mohl v práci pokračovat bez valných omezení.
V sedmdesátých letech se pozornost od pražských divadel přesunula na divadelnictví v Bratislavě (hlavní město Slovenska), které si v mnoha ohledech s pražským nezadalo, avšak mimo Československo bylo málo známé. Znamenitou uměleckou práci odváděla také řada regionálních divadel, zčásti proto, že unikala bedlivé pozornosti.
Ohromný úspěch demokratické reformy roku 1989 přinesl do Československa revoluční změny. Havel, krátce předtím opět vězněný, se stal presidentem republiky. Cenzura byla zrušena, ale také byly kráceny subvence a poklesla návštěvnost. Mnoho divadel muselo snížit počet zaměstnanců o třicet až čtyřicet procent.
Divadla se předháněla v inscenování her Václava Havla a jiných disidentů. Malá divadla, činná před rokem 1968, ožila a jejich někdejší režiséři a šéfové, jako Otomar Krejča a Jan Grossman, se vrátili na svá místa. Po Grossmanově smrti roku 1993 se jeho nástupcem v Divadle Na zábradlí stal Petr Lébl (1965-), který se díky svým postmoderním inscenacím, jako byly Genetovy Služky (1993) a Čechovův Racek (1994) stal jedním z nejvýraznějších i nejkontroverznějších českých režisérů.
Pocit politické nerovnosti dvou zemí vedl k rozpadu Československa do dvou nových států, České republiky (jejímž prezidentem byl zvolen Václav Havel) a Slovenska. Jako většina východoevropských zemí se i tam snaží divadlo vyrovnat se s ekonomickou a uměleckou krizí, která je důsledkem návratu ke kapitalismu. Česká republika je v tomto ohledu úspěšnější než Slovensko.
Značnou mezinárodní pozornost upoutal společný česko-americký projekt Sladký Theresienstadt (1996) Arnošta Goldflama. Text je založen na deníku židovského vězně v Terezíně, který byl přestupní stanicí k vyhlazovacím táborům, a na dokumentárním filmu, který pořídili nacisté, aby ukázali, že jde o normální a příjemné místo. Kontrovezní ohlas inscenace ukázal odlišné postoje k zobrazovaným událostem i kulturní rozdíly mezi americkými a českými umělci.

Německé divadlo a drama po roce 1968

V polovině šedesátých let němečtí dramatici zřejmě cítili únavu z tématu válečné viny, a od poválečného apolitického postoje se přikláněli k levicové analýze sociálních problémů. Velká část nového dramatu měla nějaký vztah k tradici lidové hry: výběrem postav ze všedního života, použitím dialektu a hovorové řeči (v protikladu ke spisovné němčině, která dlouho na německém jevišti panovala) a zájmem o neonaturalistické situace. Ovlivnil je též Ödön von Horváth (1901-1938), jehož hry jako Povídky z vídeňského lesa (Geschichten aus dem Wiener Wald, 1930) a Kazimír a Karolína (Kasimir und Karoline, 1931), zobrazující teror a represi skrývající se pod malicherností a banalitou, byly v Německu od třicátých let zakázány, ale v šedesátých letech obnoveny s velkým ohlasem.
Patrně nejúspěšnějším spisovatelem v této tradici je Franz Xaver Kroetz (1946-), jenž ve svých nejcharakterističtějších hrách používá jazyka a vzorců chování z rodného Bavorska, aby zobrazil zhrubnutí proletariátu. Nejlepšími příklady jeho díla jsou Stallerhof (1972) a jeho pokračování Strašidelná jízda (Geisterbahn, (1972), rozvíjející vztah dvou nešťastníků - staršího čeledína a mentálně retardované dospívající dcery majitele statku. Řada detailů je naturalistická, děj posunuje znásilnění, pokus o potrat a vražda dítěte, avšak důraz je spíš na společenských podmínkách, na nichž je děj založen, než na senzačních událostech. V dalších hrách, jako je Horní Rakousy (Oberösterreich, 1973), Hnízdo (Das Nest, (1975) a

Člověk Meier (Mensch Meier, 1978) se Kroetz snažil stále usilovněji objasnit dělnickému publiku ráz společnosti a jeho místo v ní. Jeho Strach a naděje v německé republice (Furcht und Hoffnung in der Bundesrepublik Deutschland, 1983) a Lid jsem já (Ich bin das Volk, 1994) se zabývají německou mládeží, její nervozitou a neonacistickými sklony. Doufal, že probouzením uvědomění svoje diváky přiměje, aby svou situaci změnili. Kroetz je jedním z nejkontroverznějších i nejznámějších německých dramatiků.
Dosti blízko ke Kroetzově dílu má Martin Sperr (1944-), zvláště ve své trilogii pojednávající postupně o životě na vesnici, v malém městě a ve velkoměstě: Lovecké výjevy z Dolních Bavor (Jagdszenen aus Niederbayern, 1966), Landshutské povídky (Landshuter Erzählungen, 1967) a Mnichovská svoboda (Münchner Freiheit, 1971). Celá tato Bavorská trilogie (Bayrische Trilogie) zobrazuje lidi jako zkorumpované a kruté sobce. Po několikaleté nemoci se Sperr k divadlu vrátil roku 1977 zábavnou hrou ve stylu pouličních kupletů Spitzeder, o historické postavě šejdíře z devatenáctého století.
Botho Strauss (1944-) začínal jako divadelní kritik. Roku 1971se stal dramaturgem u Petera Steina, nejuctívanějšího z německých režisérů, a zároveň nastoupil dráhu dramatika. První úspěch zaznamenal svou Trilogií shledání (Trilogie des Wiedersehens,
1976), v níž se tázal po vztahu života a umění. Ve hře Velcí a malí (Groá und Klein, 1978), patrně jeho nejznámějším díle, se postavy izolované v uzavřených kójích neúspěšně pokoušejí o vzájemný kontakt, ačkoli samo toto hledání je zjevný sebeklam.
Z jeho pozdějších her patří k nejlepším Návštěvník (Besucher,
1988), v němž divadelní zkouška je metaforou hraní rolí, a jenž hlásá, že žijeme v takovém světě jako návštěvníci divadla, odmítajíce se podílet na problémech, které se nám předkládají.
Ithaka (1996), založená na Homérově Odyseji, je současný příběh, v němž se nastoluje téma pomsty a obnovy řádu. Strauss je jedním z nejuváděnějších žijících německých dramatiků. Rakouský spisovatel Thomas Bernhard (1931-1989) debutoval na divadle roku
1970 Slavností pro Borise (Ein Fest für Boris). Mezi jeho další hry patří Minetti (1976) a U cíle (Am Ziel, 1981). Jeho dramata využívají klišé, mechanického chování, ironie a parodie jako prostředku komentáře lidského chování. Bernhardova všepronikající mizantropie často vedla k protestům proti jeho hrám, jako u jeho předposledního díla Náměstí hrdinů (Heldenplatz, 1988), v němž obvinil Rakousko z přetrvávajícího antisemitismu i z postupného rozkladu, za aliance politických stran a katolické církve.
Navzdory opakujícímu se tématu bezmocnosti lidského snažení zůstává nejen německé publikum jeho hrami fascinováno.
Peter Handke (1942-) se ubíral jiným směrem než většina jeho současníků: zajímá ho především jazyk jako ideologie a manipulátor chování. Dramatickou dráhu nastoupil roku 1966 sadou krátkých "mluvených her", v nichž pominul děj, postavy i prostředí. V jedné z nich, ve Spílání publiku (Publikumsbeschimpfung, 1966) se čtyři nejmenovaní a nediferencovaní mluvčí různě a konfliktně vyjadřují o divadelním publiku a o povaze divadelní iluze. Patrně nejznámějším Handkovým dílem je Kaspar (1968), v němž mladý muž vychovaný v úplné izolaci, a tudíž neznalý řeči, postupně propadne konformismu a schizofreniii, když je donucen přijmout jazykový kód. V těchto a jiných hrách, jako je Svěřenec chce být poručníkem (Das Mündel will Vormund sein, 1969), Jízda přes Bodamské jezero (Der Ritt über den Bodensee, 1971), Nerozumní vymírají (Die Unvernünftigen sterben aus, 1974), Hra o tázání (Das Spiel vom Fragen, 1982), Nad vesnicemi (Ueber die Dörfer, 1982) a Hodina, ve které jsme o sobě nic nevěděli (Die Stunde da wir nichts voneinander wuáten, 1992), je předmětem Handkeho zájmu způsob, jakým se lidé konformují.
Jediný východoněmecký dramatik, který dosáhl mezinárodní proslulosti, byl Heiner Müller (1929-1995), který se jako dramatik uvedl roku 1956 Mrvou (Der Lohndrücker), hrou o výrobních normách ve stylu socialistického realismu. Později, jako ve Filoktétovi (Philoktet, 1966), se obrátil k historickým námětům, aby z jejich perspektivy nazřel současnost. Počínaje druhou polovinou sedmdesátých let nabývaly jeho hry nepřímého a narážkového rázu, jako například Hamlet-stroj (Die Hamletmaschine, 1977), krátké dílko, jehož většina nemá vyznačené postavy ani dialog, a které používá Hamleta jako referenčního rámce ke kritice pozice intelektuála v současném světě. Později napsal ve stylu Hamleta-stroje dramatickou trilogii, založenou na mýtu o Médéji, a řadu podobných krátkých her, mezi nimi Popis obrazu (Bildbeschreibung, 1985), jejž označil za "explozi paměti". Ve všech těchto dílech se zabývá rozpory a prohrami naší doby a osvětluje je poukazy na naši kulturní minulost. Nějaký čas byl sice ve východním Německu pro svůj pesimismus zavrhován, avšak v osmdesátých letech, když na západě sbíral významné ceny, dostalo se mu uznání jako jednomu z předních dramatiků.
V devadesátých letech patřily Müllerovy hry k nejhranějším v Německu. Müller se také věnoval režii v Berlíně, Bayreuthu a jinde, a než zemřel, byl ředitelem Berliner Ensemble.
V Německu se objevila i řada dramatiček, třebaže jen málo z nich si získalo větší pozornost. Mezi ně patří Gerlind Reinshagenová (1926-), jejíž Nedělňátka (Sonntagskinder, 1976), zabývající se osudem mladého

děvčete za nacismu, byla první hrou německé ženy, která došla širokého ohlasu; Friederike Rothová (1948-), jejíž Klavírní hry (Klavierspiele, 1980) zkoumají hry mezi mužem a ženou, a Kerstin Spechtová (1956-), jejíž Rozpálený mužíček (Das glühend Männle, 1990), ovlivněný pohádkovou tradicí, se odehrává na hranici mezi východem a západem a ztělesňuje nejistoty, které tato lokalita symbolizuje. Snad nejvýznamnější z dramatických autorek je Elfriede Jelineková (1946-), jejíž Nemoc, aneb Moderní ženy (Krankheit oder Moderne Frauen, 1987) proti sobě staví krev, kterou muži prolili v bitvě, a krev, kterou prolévají ženy jako součást své přirozenosti. Mezi pozdější hry Jelinekové patří např. Totenauberg (1992), Stecken, Stab und Stangl (1996) a Hra o sportu (Ein Sportstück, 1998). Ženský festival, který se koná každé dva roky v Hamburku, soustřeďuje herečky a jiné divadelní umělkyně z celého světa.

Popularita her Bertolta Brechta rostla i po roce 1968; v sedmdesátých letech dokonce v Německu počet jejich inscenací přesáhl počet inscenací shakespearovských. Brechtovo dílo a teorie hrály také významnou roli v levicové tendenci, která v německém divadelnictví dominovala až do let osmdesátých. Sám brechtovský soubor se však musel potýkat s četnými problémy. Když roku 1971 zemřela Helene Weigelová, mnozí soudili, že Berliner Ensemble se už proměnil v muzeum. Nově jmenovaná ředitelka Ruth Berghausová (1927-1996) se však snažila soubor oživit silně experimentálními inscenacemi, jako bylo Wedekindovo Procitnutí jara a Strindbergova Slečna Julie. Její snahy narazily na značný odpor a mnoho kritiků je odsoudilo jako "sebezhlíživý formalismus". Roku 1977 ji nahradil Manfred Wekwerth (1929-), někdejší blízký Brechtův spolupracovník. Za Wekwertha Berliner Ensemble do značné míry ožil, ale po sjednocení Německa přišla jeho úloha znovu na přetřes, jako v případě mnoha jiných divadel.

Roku 1992 bylo ustaveno pětičlenné vedení: Peter Palitzsch, Peter Zadek, Matthias Langhoff, Fritz Marquardt a Heiner Müller. Roku 1993 bylo divadlo privatizováno, ačkoli nadále dostávalo nějakých šestnáct miliónů dolarů subvence. Brechtovi dědicové, kteří byli zbaveni mocenských pozic, nedali divadlu svolení uvádět Brechtovy hry. Tak Berliner Ensemble ztratil svoje základní zaměření a bylo na skupině ředitelů, kteří měli zjevně málo společného, aby hledali novou uměleckou vizi; toto vedení záhy ztroskotalo. Roku 1994 z něho zbyl jediný Heiner Müller. Po jeho smrti zůstává budoucnost divadla nejistá.

Festivalové divadlo v Bayreuthu prošlo v sedmdesátých letech také významnými změnami. Roku 1973, když byla zřízena Nadace Richarda Wagnera, se Wagnerovi dědici vzdali značné části kontroly nad festivalem i nad archivními materiály. Tato nadace byla založena proto, aby festival udržovala, ne řídila: řízením byl pověřen člen Wagnerovy rodiny, "nenajde-li se lépe kvalifikovaný uchazeč". Roku 1976 se slavilo sté výročí festivalu s velkou parádou, ale i se spory nad novátorskou inscenací Prstenu francouzského režiséra Patrice Chéreaua, jenž tento cyklus interpretoval jako komentář na téma průmyslové revoluce a kapitalismu. Nakonec tento cyklus vypadal jako konzervativní vedle inscenací Harryho Kupfera z roku 1988, v nichž se bohové podobali gangsterům v tíživém snovém technologickém světě, jehož konec se blíží. S přibývajícím věkem Wolfganga Wagnera (roku 1997 mu bylo 78 let) se vyhrocovala otázka nástupnictví a řevnivost mezi Wagnerovými potomky a dalšími možnými kandidáty.

Jiný festival, západoberlínské Theatertreffen, se koná od roku 1963 a zaměřuje se na současný stav německy mluvícího divadla.

Každý rok je na festival pozváno asi deset německých, rakouských a švýcarských inscenací, které platí za nejvýznamnější, nejexperimentálnější či nejprovokativnější. Tento výběr, často kontroverzní, dává dobrý přehled o divadelních tendencích německy mluvícího divadla.

Významné jsou i další festivaly. Roku 1991 Hansgünther Heyme výrazně omladil Ruhrský festival. Salcburský festival zreformoval a zmodernizoval roku 1992 jeho nový ředitel Gerard Mortier. Od roku 1992 se koná Bonnské bienále, evropský festival zaměřený na současnou hru; zahájilo inscenacemi z třinácti evropských zemí. I v následujících ročnících zůstává přehlídkou nové evropské dramatiky.

Po roce 1968 bylo západoněmecké divadelnictví poznamenáno četnými spory. Diskuse se stejně jako v jiných zemích točily kolem otázky, nakolik se má repertoár vztahovat k aktuální společenské a politické situaci. Někteří kritici namítali, že typická divadelní sezona se spíše zabývá uchováním minulosti než reflexí přítomnosti. Pokusy některých režisérů o radikalizaci repertoáru vedly k frakcím a k rozkolu. Režiséři Peter Stein a Hansgünther Heyme hráli v těchto sporech klíčovou roli: inscenovali německou klasiku tak, aby demonstrovali své politické a sociální postoje a jejím prostřednictvím komentovali společenskou i divadelní realitu dneška. Rostoucí rozbroje a spory vedly v sedmdesátých letech k poklesu návštěvnosti, takže některá divadla pocítila finanční problémy, ačkoli subvence kryly asi osmdesát procent provozních nákladů. Tak se začalo v západním Německu pochybovat, zda je zapotřebí tolika subvencovaných divadel. Ještě charakterističtější však bylo, že divadla si zkoušela vyměňovat inscenace, půjčovat dekorace a kostýmy a slaďovat reklamní kampaně.

Tlaky druhé poloviny šedesátých let vedly také ke vzniku nezávislých scén, družstev (sdružujících několik malých souborů) a "poledních" divadel. Zjevně také podněcovaly zájem o divadlo pro děti. Dříve uváděla většina divadel jednu hru pro děti ročně (obvykle o Vánocích a nejčastěji založenou na nějaké pohádce). V sedmdesátých letech však vznikly soubory specializované na děti a mládež. Nejznámější z nich je západoberlínský Grips. Podobně jako řada jiných souborů dal Grips před pohádkami přednost látkám vztahujícím se bezprostředně k dětským zážitkům. Tento přístup, o němž se obvykle hovoří jako o "emancipačním divadle", měl publikum osvobodit od "falešné ideologie" a tradičních represí.
Několik divadel se specializovalo výlučně na dospívající mládež.
Roku 1976 bylo ustaveno Středisko divadel pro děti a mládež na pomoc souborům v řešení jejich společných problémů a zájmů. Konal se také každoroční festival divadel pro mládež.
Jiný významný spor propukl kolem řídící praxe. Patrně největším zdrojem nespokojenosti byla téměř neomezená rozhodovací pravomoc divadelních intendantů, jmenovaných úřady. Nespokojenost vyvrcholila roku 1969, kdy v některých divadlech herci přerušili představení a diskutovali o sociálních otázkách, vyplývajících z jejich postavení v divadle. Tyto krize se řešily různým způsobem. Kolín jmenoval triumvirát režisérů, každého se skupinou herců; Wuppertal šestičlenné direktorium podřízené inspektorovi; Frankfurt a Kiel se pokusily o participační vedení, na němž se podíleli všichni členové souboru, a v západním Berlíně byla zřízena komuna, jejíž nejvýraznější postavou byl Peter Stein.
Větší část souborů však nadále pracovala podle starého systému, i když většinu konzervativních intendantů nahradili méně konzervativní režiséři. Četná nová organizační opatření se záhy ukázala příliš těžkopádná, takže se měnila nebo se od nich upustilo.
K nejvynalézavějším a nejvlivnějším režisérům po roce 1968
patřili Heyme, Palitzsch a Zadek. Hansgünther Heyme (1935-), někdejší Piscatorův asistent, byl roku 1968 jmenován šéfem kolínského souboru. Jeho inscenace Schillerova Valdštejna z roku
1969 značně ovlivnila divadlo tohoto období. Heyme zredukoval Schillerovu trilogii na jedinou hru a upravil text tak, aby vypovídal o ideologických proudech, které Schiller přešel mlčením. Mnohé stránky této inscenace rovněž odrážely velké trauma šedesátých let - vietnamskou válku. V této i v následujících inscenacích Heyme zdůraznil, jak je individuální jednání podřízeno převažujícím sociálním a politickým ideologiím.
Heyme a Stein nejvíce ovlivnili německý inscenační způsob let sedmdesátých. Později Heyme stanul v čele divadel v Essenu a Brémách a stal se ředitelem Ruhrského festivalu. Z jeho novějších inscenací patří k nejpamátnějším Král Kongo (King Kongo, 1991) Gastona Salvatora, hry odehrávající se roku 1884, kdy si evropští panovníci dělili Afriku. Peter Palitzsch (1918-), kdysi Brechtův hlavní dramaturg, emigroval do západního Německa roku 1961, když byla postavena berlínská zeď. Jeho neobyčejně inspirativní inscenace Brechtových her podnítily řadu mladých režisérů k experimentům s brechtovskou technikou a k jejímu rozvíjení na hrách jiných autorů, jako byl Shakespeare, Walser, Dorst a Hochhuth. Především Palitzschovým vlivem ovládla brechtovská inscenační technika německé divadlo sedmdesátých let. Peter Zadek (1926-) se sice v Německu narodil, vyrostl však v Anglii, kde pracoval až do roku 1958. Režíroval řadu anglických her a často se o něm říká, že do německého divadla vnesl anglický vliv. Vedl divadla v Brémách (1964-1967), Bochumi (1972-1975) a po období, kdy zůstal na volné noze, v Hamburku. Roku 1993 se společně s Palitzschem stal jedním z pěti ředitelů Berliner Ensemble, ale už roku 1994 rezignoval. Zadek do svých inscenací často vnášel music-hallové a revuální prvky a jeho experimentální (často zdánlivě perverzní) interpretace z něho udělaly postavu stále zpochybňovanou i obdivovanou.
V období po roce 1968 byl vůbec nejuznávanějším režisérem Peter Stein (1937-); z jeho prvních dvanácti inscenací bylo osm uvedeno na berlínském Theatertreffen. Steinova inscenace Goethova Tassa v Brémách roku 1969 platila za historický mezník. Goethovo drama, uctívanou klasiku, odedávna inscenovanou s láskyplnou úctou, Stein radikálně proměnil, aby vynikla ideologie tvořící spodní proud této hry. Nakonec se inscenace proměnila v kritiku Goethovy neschopnosti připustit si realitu vlastní situace, jakož i současných umělců, kteří se tím, že přijímají státní subvence a veřejnou podporu, ocitají v témže podřízeném postavení jako Tasso u svého vznešeného renesančního patrona. Když Stein a několik jeho herců trvali na tom, že budou o přestávce předčítat publiku politická prohlášení, byli propuštěni. Utvořili pak divadelní kolektiv a nakonec se usadili v západoberlínské Schaubühne. Tento kolektiv, do něhož patřilo několik nejtalentovanějších herců z celého západního Německa - jako Bruno Ganz, Edith Cleverová, Jutta Lampeová a Michael König - byl záhy pokládán za nejlepší národní soubor. Jeho inscenace Ibsenova Peera Gynta (1971), Gorkého Letních hostů (1974), Shakespearovy komedie Jak se vám líbí (1976) a Aischylovy Oresteje (1980) patřily kdysi k nejoceňovanějším. V sedmdesátých letech v německé režii převažoval Steinův interpretační přístup. Celý soubor se účastnil vyčerpávajícího výzkumu historického a ideologického kontextu dramat a jejich autorů. Texty se adaptovaly, aby vynikly ideologické vztahy zatemněné jejich formou a

vyvstaly rozpory a determinanty, které je utvářely. Jinými slovy, inscenace se stala zároveň provedením textu i kritikou jeho ideologických mezí, jakož i poukazem na jeho aktuální naléhavost. Inscenace také stále víc pojímaly divadlo spíš jako místo akce než jako nějakou fiktivní lokalitu, a jeviště jako místo, v němž realita je předmětem analýzy, a ne prostého předvedení. Steinovo divadlo tedy bylo - stejně jako četná jiná německá divadla sedmdesátých a osmdesátých let - bytostně dialektické.
Roku 1981 dokončil západní Berlín pro Steinův soubor na Lehniner Platz nové divadlo v hodnotě třiceti miliónů dolarů. Nové divadlo se rozešlo s kukátkovým prostorem, jenž v poválečné německé divadelní architektuře dominoval: byl to dlouhý otevřený prostor, který mohl být pohybem dvou otočných kovových stěn rozdělen do tří zvláštních performančních prostorů. Jeho 76 podlažních sekcí bylo možno zvednout, snížit nebo naklonit, aby vytvořily téměř jakoukoli sestavu, sloužící ke scénování nebo k sezení.
V osmdesátých letech ustoupilo německé divadlo ze svých levicových pozic a ideologické kritiky; řada režisérů, Steina nevyjímaje, se vrátila k "textu věrným" inscenacím. Steinova inscenace Čechovových Tří sester z roku 1984, překvapivě realistická a puntičkářsky věrná textu, se stala nejúspěšnější inscenací divadla. Roku 1985 Stein odstoupil z funkce ředitele Schaubühne, i když se tam k režii pravidelně vracel. Začal inscenovat opery a obzvláštní chvály se mu dostalo za jeho práci ve Velšské národní opeře. Režíroval také v Itálii a ve Francii a v letech 1992-1997 byl uměleckým ředitelem salcburského festivalu. Ředitelem Schaubühne byl roku 1988 jmenován Jürgen Grosch, východní Němec, který emigroval na západ, a v roce 1992
ho vystřídala Andrea Brethová, jedna z mála německých režisérek, které stály v čele divadelního souboru.
V osmdesátých letech se jako přední režisér prosadil Jürgen Flimm, jenž inscenuje staré hry tak, aby komentovaly dnešní lidskou situaci. Například jeho Strýček Váňa se nesnažil evokovat Rusko, ale soustředil se na čas jako na ničitele nadějí a iluzí.
Tuto interpretaci konkretizovala výprava Ericha Wondera s malou škvírou v zadní stěně, která se zvolna, ale neustále - rychlostí tři centimetry za minutu - rozestupovala a odhalovala výhled z neutrálního pokoje, v němž se děj odehrával. Podobně Flimmova inscenace Platonova naznačovala, že nemůžeme začít nový život, když si nevíme rady s tím, který vedeme. Thalia Theater v Hamburku se pod jeho vedením stalo jedním z nejprogresivnějších divadel v Německu, které se proslavilo zejména řadou inscenací Roberta Wilsona. Jiným významným režisérem je Frank Castorf, umělecký ředitel berlínské Volksbühne, jehož poněkud neurvalé zacházení s texty a neobvyklé obsazování vedlo k inscenačním výsledkům, zvláště oblíbeným u mladého publika. Leander Haussmann (1960-) se narodil a před sjednocením pracoval ve východním Německu. Roku 1993 se dokonce dvě jeho inscenace staly součástí berlínského Theatertreffen a roku 1995 se stal intendantem divadla v Bochumi. Jeho silně politické přístupy a adaptace textů vzbudily vzrušené a rozmanité reakce kritiky. Frank Baumbauer (1956-) byl intendantem divadla v Mnichově a v Basileji; roku
1993 stal intendantem hamburského Schauspielhausu, z něhož udělal jedno z nejobdivovanějších německých divadel. K režiím sem přizval Leandera Haussmanna, Christopha Marthalera a další přední německé režiséry; mimo jiné uvedl v německého premiéře Anděly v Americe Tony Kushnera a zavedl řadu opatření, která oživila soubor. Mezi další významné režiséry působící v německé jazykové oblasti patří Klaus Michael Grüber, Karen Beierová, Dieter Dorn a Luc Bondy.
Jednou z nejproslulejších německých umělkyň je Pina Bauschová (1940-), která od roku 1973 stojí v čele Tanečního divadla ve Wuppertalu. Sama školením tanečnice, transformovala svůj taneční soubor tak, že překonal hranice mezi tanečním a činoherním či hudebním divadlem kombinací pohybu, řeči, zpěvu, podívané a jiných prvků do nelineárních a neliterárních performancí, vyjadřujících úzkosti, obsese, konflikty i naděje, od všedního a komického až k epickému a děsivému. Od osmdesátých let patří její soubor k nejuctívanějším ve světě a je vzorem těch, kteří chtějí zbořit hranice mezi uměleckými druhy a vytvořit netradiční divadlo.
Pád berlínské zdi a sjednocení východního a západního Německa přineslo nové problémy, poněvadž cena sjednocení byla vysoká.
Například východní a západní Berlín měly kulturní instituce zdvojené, a jak je uchovat, sloučit či zrušit byl velký problém.
Nicméně v polovině devadesátých let bylo stále ještě jen v Berlíně umění subvencováno částkou 600 miliónů dolarů.
Federální podpora umění je sice malá, zato šestnáct německých států disponuje vlastními rozpočty na umění a k nim se dále přidávají rozpočty municipální. Třebaže se dotace snížily a některá divadla zůstala na holičkách, německé subvence umění stále patří k nejvyšším na světě. V Německu je zhruba 152 nesoukromých divadel.

Francouzské divadlo po roce 1968

Studentské a dělnické bouře v květnu 1968 Francii prakticky ochromily a přiměly prezidenta de Gaulla roku 1969 odstoupit.
Tyto události také vedly k přehodnocení úlohy divadla ve francouzském životě a vyústily v řadu změn. Počátkem sedmdesátých let vláda reorganizovala divadelní systém. Barrault, který byl po květnových bouřích 1968 nucen odstoupit z funkce ředitele Théatre de France, odešel i se souborem z Odéonu, jenž byl připojen ke Comédie-Francaise, která jej používala především jako scény pro nová a avantgardní díla a pro hostující divadla. (Roku 1983 se stal domovem Théatre de l'Europe.) Pravidla, jimiž se řídila Comédie-Francaise, byla roku 1975 upravena, takže se počet sociétaires zvýšil na třicet čtyři, délka smlouvy se snížila z dvaceti na deset let a herci měli volnost účinkovat i jinde.
Všechny tyto změny měly učinit Comédie přitažlivější pro významné herce. Její budova prošla také rozsáhlou rekonstrukcí k oslavám třístého výročí divadla roku 1980 (a znovu roku 1994).
Jako součást reorganizace národního divadelního systému vláda poprvé nazvala některá divadla mimo centrum Paříže národními. Na tuto úroveň bylo povýšeno Théatre national de Strasbourg (někdejší divadelní centrum), Théatre de l'Est Parisien (situované v dělnickém předměstí Paříže); Planchonův soubor ve Villeurbanne převzal titul Théatre national populaire, ale odmítl s "národními" divadly spjatý statut divadla subvencovaného státem, jehož program podléhá schválení státu. (Pařížské divadlo toho jména bylo přejmenováno na Théatre national de Chaillot.) Program decentralizace ještě po určitou dobu pokračoval. Roku
1975 existovalo zhruba patnáct maisons de la culture, osmnáct centres dramatiques a asi tucet jiných regionálních souborů, které se všechny ucházely o subvence. Protože však řada subvencovaných divadel byla roku 1968 nakloněna demonstrantům a svolila, aby jejich budovy sloužily jako debatní fóra, vláda k nim přistupovala s nedůvěrou. Soubory, které podporovaly levici, mívaly v sedmdesátých letech nízké subvence. Inflace též způsobila, že subvence pohltily administrativní výdaje a náklady na údržbu. Některá regionální divadla prakticky přestala vytvářet vlastní inscenace a zůstala odkázána na zájezdové soubory; praxe, kterou Francouzi nazývají "garážováním".
V sedmdesátých letech byla vláda často terčem kritiky za to, že ji zajímala především institucionalizace kultury. Mnoho jejích kritiků také prohlašovalo, že ke krizi roku 1968 došlo proto, že vláda ztratila styk s prostými lidmi; a taková obvinění padala i na adresu divadel. Někteří známí režiséři se pokusili reagovat. Jean-Louis Barrault po svém odchodu z Théatre de France koncipoval a režíroval Rabelaise (1968), tříhodinovou adaptaci materiálu z Rabelaisových spisů, zamýšlenou jako aktuální komentář na okraj represe a revoluce. Inscenace hojně využívala prakticky všech nejmodernějších inscenačních forem a původně byla uváděna v pařížské sportovní hale, hostovala v Londýně, New Yorku a jinde. Roku 1970 se Barrault pokusil tento úspěch zopakovat projektem založeným na životě a díle Alfreda Jarryho, nazvaným Jarry na homoli (Jarry sur la butte), výsledek však zklamal očekávání. Roku 1967 obnovil Barrault na scéně Odéonu festival Théatre des Nations, jejž však roku 1971 přestala francouzská vláda subvencovat. (Festival byl poté obnoven jako putovní; jeho první ročník v této podobě se konal ve Varšavě roku 1975.) Barrault nadále vedl svůj soubor, který po roce 1974 hrál v Théatre D'Orsay a poté v Théatre Rond-Point.
Roger Planchon patřil k těm, jimž reforma francouzského divadla nejvíc ležela na srdci. Dlouho platil za největšího francouzského stoupence Brechta a i jako ředitel Théatre national populaire hledal způsoby, jak svoje inscenace zpřístupnit dělnické třídě.
Napsal řadu her, mimo jiné Černé prase (Le Cochon noir, 1972) a Gilles de Rais (1976); všechny začínají skutečnou historickou událostí násilnické povahy, k níž se pak hledá přiměřené vysvětlení. Jeho inscenace těchto děl mísily brechtovské a artaudovské prostředky do bohatých scénických obrazů, které měly diváky překvapit nečekaným odrazem jejich vlastního světa.
Přesto, že Planchonovy inscenace byly velmi působivé, nikdy se mu nepodařilo získat to početné dělnické publikum, o něž usiloval, takže daný stav prohlásil za nevyhnutelný, dokud se nezmění sama společnost. Roku 1972 si Planchon zvolil za spoluředitele TNP Patrice Chéreaua (1944-). Chéreau, zastánce lidového divadla, vedl divadelní soubor v jednom pařížském předměstí, ovládaném komunisty, a věřil stejně jako Planchon, že se sice nemají dělat umělecké kompromisy vůči dělnickému divákovi, ale že se divadlo má snažit, aby bylo dostupné a srozumitelné masám. V TNP režíroval se značným ohlasem např. Marlowův Pařížský masakr, Marivauxův Spor, Ibsenova Peera Gynta a Dorstova Tollera.
Největší mezinárodní pozornost však vzbudil roku 1976, kdy inscenoval v Bayreuthu Prsten Nibelungův tak,

že jej spojil s poklesem hodnot jako s důsledkem průmyslové revoluce. V letech 1982-1990 řídil Chéreau Théatre des Amandiers v pařížském předměstí Nanterre; roku 1984 vyvolala senzaci jeho inscenace Genetových Paravánů jako reflexe rasového napětí, jež vzniklo ve Francii následkem přílivu afrických dělníků. Chéreau v Amandiers uváděl mimo jiné i premiéry Koltesových her. Téměř ve všech svých významných inscenacích Chéreau spolupracoval s výtvarníkem Richardem Peduzzim. Po odchodu z Nanterre se Chéreau ve Francii a jinde věnuje většinou opeře, k činohře se však často vrací.
Jiným pokusem získat širší publikum bylo vytvářet hry pojednávající o jeho konkrétních zkušenostech. Jedním ze souborů, které se vydaly touto cestou, bylo Théatre populaire de Lorraine (za vedení Jacquese Kraemera), které po roce 1968 zanechalo praxe, jíž se řídilo od roku 1963, to jest repertoáru založeného především na klasice. Po roce 1968 divadlo vytvářelo díla o Lotrinsku, zvláště o železárnách a ocelářském průmyslu, jenž v tomto kraji převládal. Většina vedoucích představitelů regionu se sice cítila dotčena, ale divadlo získalo značnou podporu mezi publikem, o které mu šlo především.
Nejodvážnější pokusy změnit francouzské divadlo pocházely od těch, jimž ležely na srdci spíš problémy kultury než ekonomický zisk. Namísto divadla "establishmentu" - v tradičních budovách, v zaběhaných konvencích a s texty napsanými individuálními autory - propagovali návrat k lidovým formám (jako byla commedia dell'arte, cirkus či vaudeville), anebo kolektivně vytvořené kusy hrané v ulicích, parcích a jiných prostorech, kde by divadlo bylo dostupné každému a kde byly lepší předpoklady k interakci aktérů a publika.
Jednou z nejinvenčnějších skupin tohoto typu byl Grand Magic Circus Jéroma Savaryho (1942-), přesvědčeného, že selhání divadla je výsledkem snah vnutit pracujícím třídám "vysokou" kulturu a že lékem je používat k proměně uměleckých forem "nízké" kultury.
Savaryho soubor si získával přízeň od roku 1970, počínaje Zartanem, příběhem Tarzanova "deprivovaného bratra", charakterizovaného Savarym jako "podivuhodný příběh o kolonialismu od středověku až do současnosti". Mezi další inscenace souboru patří Poslední dny samoty Robinsona Crusoa (Les Derniers jours de solitude de Robinson Crusoe, 1972), Od Mojžíše k Maovi, 5000 let dobrodružství a lásky (De Moise a Mao, 5000 ans d'aventures et d'amour, 1976) a Tisíc a jedna noc (Les Milles et une nuits, 1978). Soubor hrál na plážích, v nemocnicích, v parcích a v jiných podobných prostorách a získal velkou popularitu inscenacemi, které díky častému dialogu s publikem, improvizacím, akrobatickým kouskům, satirickým výpadům a omračujícím efektům všeho druhu měly říz divadla pro děti, cirkusu a karnevalu. Savary se netajil svým odporem proti divadlu Grotowského i Living Theatre (obojí pro něho bylo "spekulativní") a snažil se zapůsobit na všechny typy publika zcela bezprostředně. Koncem sedmdesátých let začal Savary režírovat hotové texty, včetně klasických (a také operu a operetu), používaje přitom mnoha technik, které rozvinul dříve. Roku 1989
došla jeho úspěšná snaha přiblížit divadlo širokému publiku uznání tím, že byl jmenován ředitelem Théatre national de Chaillot.
Nejvýznamnějším divadlem po roce 1968 bylo Théatre du Soleil, které roku 1964 založila jeho vedoucí osobnost Ariane Mnouchkinová (1939-). Divadlo na sebe poprvé upozornilo roku 1967
inscenací Weskerovy Kuchyně. Za bouří roku 1968 uvádělo tuto inscenaci v továrnách, kde se mu od dělníků dostalo nadšeného přijetí. Poté se rozhodlo stát se divadelní komunou, jejíž všichni členové budou dostávat stejnou mzdu. První inscenací tohoto kolektivu byli Klauni (1969), vyjadřující názor, že klaun je nejvýstižnějším reprezentantem umělce ve společnosti. První velký úspěch přinesla roku 1970 hra o počátku francouzské revoluce s titulem 1789, hlásající, že revoluci rozvrátili ti, jimž šlo spíš o majetek než o spravedlnost. Inscenace se odehrávala na pódiích, která obklopovala stojící publikum, s nímž se zacházelo jako s davem; byla vysoce oceňována a měla neobyčejný úspěch. Poprvé bylo 1789 uvedeno v Miláně a poté ve Francii v Cartoucherie (opuštěné továrně na munici) v pařížském předměstí Vincennes, které se pak stalo domovem souboru.
Následoval 1793 (1972), daleko méně úspěšné zpracování pozdější fáze revoluce. Soubor trpěl - přes velký ohlas své práce - nedostatkem finančních prostředků tak, že v letech 1973-1975 byla většina jeho členů odkázána na podporu v nezaměstnanosti.
Zotavovat se začal roku 1975 inscenací Zlatého věku (L'Age d'or), která traktovala různé aspekty materialismu a pokleslých hodnot pohledem barevného dělnického přistěhovalce. Počátkem osmdesátých let Mnouchkinová soubor reorganizovala a uvedla sérii shakespearovských inscenací, zejména Richarda II., oba díly Jindřicha IV. a Večer tříkrálový, v nichž vesměs hojně čerpala z konvencí kabuki a sanskrtského divadla. Inscenace byly roku
1984 uvedeny na olympijskému kulturním festivalu v Los Angeles a z celého jeho programu byly ceněny nejvýše. Roku 1985 aplikoval soubor svoje zkušenosti s kombinací asijských divadelních prostředků a shakespearovského dramatu v inscenaci Strašlivé, avšak nedokončené historie Norodoma Sihanuka, krále

kambodžského (L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge), osmihodinového eposu od Hélene Cixousové, nejznámější francouzské feministické autorky, pojednávajícího o Kambodži let
1955-1979. Po této inscenaci následovala Indiada, aneb Indie jejich snů (L'Indiade ou l'Inde de leurs reves, 1987), o pokusech vytvořit indický stát jako nástupce britské kolonialistické Indie. Nejúspěšnější inscenací divadla byli Átreovci, které tvořila Euripidova Ifigénie v Aulidě a Aischylova trilogie Oresteia. Na těchto inscenacích se pracovalo přes dva roky (1990-1992) a hrály se ve Francii, v Itálii, Německu, v Anglii, Kanadě a ve Spojených státech. Inscenace čerpaly z asijských forem, nejvýrazněji z kathakalí, a vynikaly spojením tance, hudby, podívané a sugestivní dramatičnosti. Roku 1994 uvedlo divadlo Cixousové Věrolomné město aneb Probuzené Erinye (La Ville parjure ou le réveil des Erinyes), obviňující vládu za to, že dovolila požívat pro transfuze krve nakažené virem HIV. Inscenace Tartuffa z roku 1995 přenesla příběh do arabského světa a svatouškovství nahradila islámským fundamentalismem.
V devadesátých letech zůstalo Théatre de Soleil jedním z nejuznávanějších divadel na světě; se svými herci z jedenadvaceti různých zemí bylo též jedno z těch, na něž se nejoprávněněji vztahoval pojem "multikulturní".
Avignonský festival hraje ve francouzském divadle důležitou roli i po roce 1968. Už roku 1966 začal svoje hrací prostory rozmnožovat, takže dnes zahrnuje asi dvanáct prostor "oficiálních" a bezpočet "neoficiálních". Avignon se proto stále více diverzifikoval; uplatňovaly se na něm velké francouzské soubory, menší soubory z různých částí frankofonního světa, významné umělecké osobnosti i četná alternativní divadla i zahraniční soubory. Tak se avignonský festival, nabízející v průběhu jediného měsíce zhruba padesát oficiálních událostí a na 500 "okrajových", stal reprezentativním průřezem divadelní práce ve Francii i jinde. V devadesátých letech se stal pod vedením Bernarda Faivra d'Arciera prvořadou světovou kulturní událostí francouzsky mluvícího divadla.
V osmdesátých letech na sebe upozornili noví významní režiséři.
Patří mezi ně zejména Jean-Pierre Vincent (1942-), který jako ředitel Théatre national de Strasbourg v letech 1975-1983
proměnil toto divadlo v jedno z nejvýznamnějších ve Francii, a to jak svou prací s novými dramatiky, tak novátorskými pracovními metodami. Jakožto obdivovatel Brechta a Petera Steina zavedl Vincent pracovní postupy inspirované praxí velkých německých souborů. Inspiroval také několik mladých dramatiků, mezi jinými Michela Deutsche a Jeana-Paula Wenzela, jejichž dílo se podobalo Kroetzovu svým důrazem na postavy a témata z dělnického prostředí. Uznání se Vincentovi dostalo roku 1983, kdy byl jmenován administrátorem Comédie-Francaise, prvního z francouzských státních divadel. Úloha tohoto souboru jako konzervátora francouzské kultury se však ukázala být s Vincentovými cíli neslučitelná, takže na svou funkci roku 1986
rezignoval. Roku 1990 nahradil Chéreaua ve funkci ředitele Théatre des Amandiers v Nanterre, kde jeho inscenace prosluly vysokou kvalitou i experimentálním rázem.
Jiným významným režisérem byl Antoine Vitez (1930-1990), ředitel Théatre national de Chaillot od roku 1981 do roku 1988, kdy se stal ředitelem Comédie-Francaise. Nejproslulejší byly jeho radikální reinterpretace her Racinových, Molierových, Hugových a Claudelových. Ve svých inscenacích úzce spolupracoval se scénografem Yannisem Kokkosem i se svými herci na rozbití a přetvoření realistických konvencí. Výpravu obvykle tvořilo několik málo prvků, jimiž mohli pohybovat sami herci; a taková scénická prostředí, zmiňovaná v textu, jako jsou plovoucí lodě, na nichž se pohybují dramatické postavy, někdy představovaly modely, které mohli herci vzít do ruky a manipulovat jimi; ostré boční světlo často dělilo jeviště do několika hracích plánů a herci střídali realistické a nerealistické konvence, zdůrazňujíce diskontinuitu. Vitez se nesnažil vnucovat jednotu, ale spíše vést publikum k vědomí komplexnosti, protikladnosti a četnosti interpretačních možností. Po Vitezově smrti ho v Comédie-Francaise vystřídal Jacques Lassalle (1937-), který do divadla uvedl řadu cizích režisérů a položil důraz na nové hry.
Lassalle byl však obviněn, že ohrožuje kulturní roli tohoto stánku, a tak ho roku 1993 nahradil Jean-Pierre Miquel (1940-), který zaujal konzervativnější pozici. Comédie-Francaise provozuje rovněž Théatre de Vieux Colombier (kdysi divvadlo Jacquese Copeaua); ve druhé polovině devadesátých let se v těchto dvou domech uvádělo celkem přes dvacet inscenací ročně. Mezi významné francouzské režiséry dále patří Daniel Mesguich, Jorge Lavelli, Stephane Braunschweig, Stanislas Nordey a Alain Francon.
Patrně nejvýznamnějšími novými dramatiky po roce 1968 jsou Grumberg, Vinaver a Koltes. Jean-Paul Grumberg (1939-), syn židovských přistěhovalců, začal psát pro divadlo v polovině šedesátých let, úspěchu však dosáhl až roku 1971 s Amorphe d'Ottenburg, podobenstvím o nacistech. Jedním z jeho nejznámějších děl je Dreyfus (1974), odehrávající se v židovském ghettu polského města kolem roku 1930, kde ochotníci zkoušejí hru o Dreyfusově aféře, a tak pronikají do problému antisemitismu.

Dreyfus získal cenu jako nejlepší hra sezony 1974-1975. Při návratu z Expa (En r'venant d' l'Expo, 1975) se odehrává v době všeobecné výstavy roku 1900 a poukazuje na banalitu sil, které vedly k první světové válce. Velká část hry se odehrává za doprovodu hudby z café concert. Dílna (Atelier,? 1979), naturalistická hra o přežití, líčí, jak Židé, kteří přežili okupaci, jsou pronásledováni pocitem viny, že oni žijí, zatímco tolik jiných zahynulo. Svobodná zóna (Zone libre, 1989) líčí všední život Židů skrývajících se ve francouzské "svobodné zóně" za druhé světové války.
Michel Vinaver (1926-) sice napsal pár her už v letech padesátých, vynikl však až roku 1973 s Planchonovou inscenací své hry Přes palubu (Par-dessus bord). Tato hra je však mnohem složitější, než by se mohlo z Planchonovy verze zdát. Na první pohled se zabývá tím, jak americké marketingové strategie změnily evropské podnikání, ale četnými diskontinuitními a vzájemně zdánlivě nesouvisejícími dějovými pásmy nakonec naznačuje, že společnost vytvářejí vzájemné souvislosti všeho se vším a že korporativní svět vytlačuje svět mýtu a osobní integrity.
Vinaverovy další hry, jako Na lopatkách (A la renverse, 1980) a Všednost (L'Ordinaire, 1983), nepoužívají interpunkce a téměř žádných scénických poznámek a jsou tak otevřeny nejrůznější interpretaci, poněvadž jak to, co postavy dělají, tak to, co se míní tím, co je řečeno, je mnohoznačné.
Počátky dramatické tvorby Bernharda-Marie Koltese (1948-1989) spadají do přelomu let šedesátých a sedmdesátých. Názvy nejúspěšnějších Koltesových her, jako je V lesích před příchodem noci (La Nuit juste avant les forets, 1977), Boj černocha se psy (Combat de negre et de chiens, 1981), Západní přístav (Quai Ouest, 1985), V samotě bavlníkových polí (Dans la solitude des champs de coton, 1987) a Návrat do pouště (Le Retour au désert,
1988), naznačují, jaký význam má v jeho dramatice jazyk i (často exotické) místo děje. Poslední Koltesova hra Roberto Zucco (1988) měla světovou premiéru už posmrtně v režii Peter Steina roku
1990. Mezi významné dramatiky dále patří Hélene Cixousová, Oliver Py a Xavier Durringer.
Za Jacka Langa, ministra kultury v letech osmdesátých a počátkem let devadesátých, Francie stále podporu umění zvyšovala. Roku
1992 vyhradila na kulturní projekty 2,3 miliardy dolarů a následující vlády se zavázaly věnovat na kulturu jedno procento (asi 3 miliardy dolarů) národního rozpočtu. Na divadlo připadlo zhruba 500 miliónů ročně.

Britské divadlo po roce 1968

K události velkého významu došlo v britském divadle roku 1968, kdy byla zrušena cenzura, která platila od roku 1737. Řada dosud zakázaných her byla ihned provedena, mezi jinými Hair! (zakázané pro nahotu a obscénnost), Osbornova hra Vlastenec podle mne (zakázaná kvůli homosexuálním scénám), Hochhuthovi Vojáci (zakázaní pro údajnou urážku Churchillovy památky) a hry Edwarda Bonda (zakázané pro údajnou nemorálnost).
Změna zákona dala také impuls malým divadlům (srovnatelným s off-off-broadwayskými soubory), jejichž vliv byl až do této doby malý. Počet těchto "okrajových" ("fringe") souborů po roce 1968
rychle rostl. Hrály na univerzitách, v hospodách, na hřištích, ve schůzovních sálech, takřka všude, kde se shromažďovala veřejnost, i v poledne a pozdě v noci, stejně jako v tradičním čase. Jejich velká pružnost (v přístupu, v místu i čase představení, v námětech i v publiku, k němuž se obracela) značně přispěla k rozmanitosti anglického divadla. Mezi těmito "okrajovými" soubory měly největší ohlas Interaction, People Show, Pip Simmons Theatre, Freehold, Portable Theatre, Triple Action, Soho Poly, Joint Stock, King's Head, Bubble Theatre, Monstrous Regiment,
7:84 Theatre Company a Tricycle Theatre. Takové soubory značně oživily anglické divadlo, zvláště svým apelem na takové publikum, které dosud divadlo ignorovalo. Většina jich byla silně kritická k britským společenským a politickým institucím. Mnohé vytvářely vlastní texty nebo úzce spolupracovaly s autory. Obracely se zvláště na mladé publikum a na ty, jimž byly zavedené soubory cizí. V sedmdesátých letech byly už "okrajové" soubory v Británii natolik rozšířené i přijímané, že dostávaly granty od Arts Council i od místní správy.
Souborem, jehož se zrušení cenzury dotklo především negativně, byla English Stage Company (ESC), od roku 1956 největší producent děl nových dramatiků. S rozvojem "okrajových" souborů, uvádějících výlučně nové texty, nebyl už přínos ESC po roce 1968
tak podstatný. Důležitou roli však divadlo hrálo i nadále - už proto, že poskytovalo neznámým autorům

kompletní inscenace na hlavním jevišti, zatímco většina jiných souborů jim nabízela jen náznakové studiové provedení.
Paradoxně se však o zrušení cenzury přičinila právě ESC. Když roku 1965 odešel George Devine, noví ředitelé (William Gaskill, Lindsay Anderson a Anthony Page) si usmyslili uvést Bondovu hru Spaseni a Osbornovo drama Vlastenec podle mne, a když povolení nedostali, proměnili ESC v privátní klub, přístupný pouze členům: postup užívaný už dlouho, kdykoli se chtělo uniknout cenzuře.
Lord komoří však ESC zažaloval a vyhrál. Spor, který následoval, byl tak vášnivý, že parlament se nakonec rozhodl cenzuru zrušit.
Roku 1969 ESC svou činnost rozšířila, když otevřela Divadlo nahoře, věnované krátkým sériím nových her a jejich předčítání v neděli večer.
Roku 1980 přešlo vedení ESC na Maxe Stafforda-Clarka, který se nejrůznějším způsobem snažil úpadek divadla zastavit.
Zorganizoval Festival mladých autorů, věnovaný nejmladší autorské generaci, dohodl výměnu inscenací s newyorským Public Theatre Joea Pappa a uzavřel dohodu s Joint Stock Company (na jejímž základě uváděl hry - například Caryl Churchillové - které v tomto okrajovém divadle vznikly). Aktivita tohoto divadla se přesto v osmdesátých letech postupně snižovala: z původních šestnácti inscenací ročně počátkem osmdesátých let na čtyři roku 1989, kdy muselo být uzavřeno také Divadlo nahoře. Roku 1993 vystřídal Stafforda-Clarka Stephen Daldry, jeden z nejúspěšnějších mladých anglických režisérů, který si předsevzal divadlo oživit. Daldrymu se podařilo získat značné finanční prostředky (z výnosů Anglické národní loterie) na zásadní renovaci Royal Court Theatre, která byla dokončena roku 1999.
Roku 1968 došlo ke změně i v Royal Shakespeare Company (RSC), když Peter Hall, Peter Brook a Michel Saint-Denis jako její ředitelé odstoupili. Jejich nástupcem se stal Trevor Nunn (1940-), mladý režisér s malými manažerskými zkušenostmi. Nunn těsně spolupracoval s výtvarníkem Christopherem Morleyem (do roku
1974) a odvedl soubor od brechtovského neorealismu, jehož stoupencem byl Hall. Morleyho minimalistické scény se často podobaly velkým otevřeným krabicím, soustředily však pozornost na herectví, které bylo mnohem barevnější a stylizovanější než za Halla. Tento přístup byl charakteristický i pro Brookův Sen noci svatojánské z roku 1970, inscenaci, jež se vydala na dlouhé světové turné, provázena nadšeným ohlasem kritiky, a divadlu hodně pomohla vymanit se z finančních potíží. Roku 1974 si RSC otevřela malé divadlo The Other Place ve Stratfordu a roku 1977
podobný prostor, The Warehouse, v Londýně, obě věnované novým hrám či experimentálním produkcím.
Roku 1978 se Nunnovým spoluředitelem stal Terry Hands (1941-), který v divadle už několik let režíroval. V sedmdesátých letech se se značným ohlasem setkala monumentální inscenace Mikuláše Nicklebyho (Nicholas Nickleby, osmihodinová adaptace Dickensova románu), Řekové (The Greeks, adaptace řeckých dramat) a cyklus Shakespearových historických her.
Roku 1982 se RSC přestěhovala do svého dlouho očekávaného londýnského domova v Barbicanu, kde disponuje dvěma hracími prostory. The Pit, variabilní prostor, jenž nahradil The Warehouse, má kapacitu zhruba 200 diváků. Velké divadlo má kapacitu 1.166 diváků. Jeviště je 22 metry široké a 15 metrů hluboké, s portálem o výšce 9 metrů. Provaziště o výšce 31 metrů umožňuje uskladnit dekorace ve dvou patrech, a tak usnadňuje střídavý repertoár. Roku 1986 RSC otevřela nové divadlo arénového typu ve Stratfordu, The Swan, o kapacitě 400 diváků, určené především pro neshakespearovský repertoár z let 1570-1750.
V osmdesátých letech RSC vyprodukovala také několik muzikálů, mezi jinými Les Misérables, které společně s Noblovou mimodivadelní činností vedly ke značné kritice správy divadla.
Nunn roku 1987 rezignoval a Terry Hands se stal jediným ředitelem; z tohoto místa odešel roku 1991 a jeho nástupcem se stal Adrian Noble (1951-), už dlouho jeden z předních režisérů divadla.
Royal Shakespeare Company se svými četnými divadelními prostorami, rozsáhlým a pestrým repertoárem a obrovským rozsahem (zhruba 700 zaměstnanců) se v devadesátých letech stalo jedním z největších a nejpřednějších divadel světa. Za svou pověst vděčilo zejména režisérům (jako jsou John Barton, Clifford Williams, David Jones, Howard Davies, Barry Kyle a Adrian Noble); hercům (mimo jiné Derek Jacobi, Alan Howard, Judi Denchová, Ben Kingsley, Helen Mirrenová, Roger Rees, Norman Rodway, Patrick Stewart a Anthony Sher) a výtvarníkům (zvláště Johnu Napierovi, stálému spolupracovníkovi Nunna, a Farrah, obvykle spolupracující s Handsem).
Ti, kdož stáli v čele RSC před rokem 1968, pokračovali ve své práci jinde. Michel Saint-Denis strávil zbývající léta svého života (zemřel roku 1971) výchovou herců v Juilliardově škole v New Yorku a v Národní divadelní škole v Kanadě, a tak rozvíjel tradici sahající až ke Copeauovi. Peter Brook nastudoval roku
1970 Sen noci svatojánské pro RSC a poté se stal od roku 1971
ředitelem Mezinárodního střediska pro divadelní výzkum. Tato organizace se sídlem v Paříži zaměstnává

herce z celého světa.
Brook se tu pokouší najít prostředky, jimiž by překonal hranice mezi různými jazyky a kulturami. První inscenace Střediska, Orghast, byla uvedena roku 1971 v Iránu, na festivalu v Persepolis, a reakce na ni byly smíšené zčásti proto, že používala zcela vymyšleného jazyka ve snaze transcendovat konkrétní jazyky. Soubor poté jezdil po Africe, spolupracoval s americkým Národním divadlem pro neslyšící, s domorodými kmeny v Austrálii a se soubory z mnoha jiných částí světa ve snaze proniknout do různých komunikačních procesů.
V Paříži uvedl Brookův soubor řadu vlastních děl, jakož i inscenací tak známých her, jako je Višňový sad. Největší ohlas měly adaptace, pořízené ve spolupráci s Jeanem-Claudem Carrierem, zejména Carmen a Mahábhárata. Tragédie Carmen (The Tragedy of Carmen, 1982), zčásti založená na novele Prospera Mériméa a zčásti na Bizetově opeře, zredukovala složitý příběh na jednoduchou podstatu. Byla inscenována v kruhové aréně pokryté pískem s několika málo nezbytnými rekvizitami a v šesti lidech.
Prostota této inscenace ostře kontrastovala s bohatostí Mahábháraty, Carrierovy adaptace indického eposu, na níž společně s Brookem pracoval od roku 1976. Poprvé byla uvedena v opuštěném lomu v rámci avignonského festivalu. Byli do ní obsazeni herci ze šestnácti zemí (mimo jiné Ryszard Cieslak, někdejší přední herec Grotowského souboru) a nabídla devět hodin fascinující výpravné podívané s nádhernými kostýmy, hudbou a tancem. Později se hrála v řadě evropských a amerických měst. Roku 1992, v roce stého výročí Maeterlinckova Péllea a Mélisandy, uvedl Brook přepis Debussyho operní verze této hry. V Pélleových impresích (Impressions de Pelléas) děj, spojující mýtus se skleníkovou vášní, vířil kolem dvou klavírních křídel v poničeném salonu z devatenáctého století. Později Brook s touto vysoce úspěšnou inscenací hostoval v řadě evropských měst. Mezi pozdější Brookovy inscenace patří Muž, který (L'Homme qui, 1994, obnovená premiéra
1997) podle knihy neurologa Olivera Sackse, a Kdo tam (Qui est la, 1995), která je jakousi zkouškovou montáží textů z Hamleta i nejvýznamnějších divadelních vizionářů dvacátého století:
Stanislavského, Mejercholda, Craiga, Brechta, Artauda. Svými rozmanitými inscenacemi Brook pravděpodobně podnítil výzkum interkulturality víc než kterýkoli jiný režisér.
Peter Hall vykonával po odchodu z RSC funkci ředitele Královské opery Covent Garden a roku 1973 byl jmenován nástupcem Laurence Oliviera do čela National Theatre. (Olivierova služba divadlu došla vysokého uznání roku 1970, kdy se stal prvním lordem mezi anglickými herci.) Hall spravoval složitou instituci a režíroval řadu her, a ještě se musel vyrovnat s četnými problémy souvisejícími s novým sídlem souboru. Divadlo mělo být otevřeno roku 1974, bylo však dokončeno až roku 1976, kdy už pořizovací náklady dosáhly výše asi 32 miliónů dolarů. Divadlo má po dokončení tři inscenační prostory: Lyttletonovo kukátkové divadlo o kapacitě 890 sedadel, Olivierovo divadlo o kapacitě 1160 diváků s otevřeným jevištěm a točnou o průměru 12 metrů, dělenou do dvou částí, aby mohla být spuštěna do dílen o 13,5 metrů níže, a Cottesloeovo laboratorní divadlo o kapacitě 400 diváků. Divadlo má více než stovku šaten, několik zkušeben o rozměrech jeviště a četné dílny. Zpoždění a náklady vyvolaly značnou nevoli, zejména ze strany experimentálních divadel, namítajících, že velké sumy vynaložené na Národní divadlo se měly produktivněji rozdělit mezi početné malé soubory, kterých po celé zemi přibývalo. Tato nevraživost ještě vzrostla, když v sezoně 1975-1976 celá čtvrtina rozpočtu Arts Council na činohru připadla Národnímu divadlu, a opozici neumlčela ani prohlášení, že největší procento této částky pohltí provoz a údržba nové budovy. Hall byl vystaven útokům ze všech stran a po roce 1976 mu mnoho energie odčerpala propagace "národní" role jeho divadla. V osmdesátých letech vyjížděly inscenace na turné po Británii průměrně na dvacet týdnů ročně. Přesto zůstalo Národní divadlo pro svůj privilegovaný statut vděčným terčem svých rivalů.
Programovým cílem Národního divadla je uvádět pestrý repertoár klasiky i nových a opomíjených kusů ze světové dramatiky. Jeho repertoár má šíři od Oresteje, Coriolana, Congrevovy komedie Tak to na tom světě chodí, Revizora a Čechovova Platonova po dramatické novinky autorů jako Peter Shaffer, Tom Stoppard a David Hare. Tak složitá instituce je závislá na velkém množství lidí. Z režisérů Národního divadla patří k nejvýznamnějším Peter Wood, Peter Gill, Richard Eyre, Bill Bryden, Michael Bogdanov a David Hare. Členy jeho velkého a stále se měnícího hereckého souboru byli Maggie Smithová, Joan Plowrightová, Irene Worthová, Fiona Shawová, Ian McKellan, Michael Gambon, Anthony Hopkins, Alan Bates, Albert Finney a mnoho dalších. Mezi výtvarníky, v jejichž čele stál John Bury, figurují John Gunter, Hayden Griffen, Alison Chittyová a Deirdre Clancyová. V polovině osmdesátých let byl Hall podobně jako Nunn v RSC vystaven ostré kritice pro svoji mimodivadelní činnost a rovněž rezignoval.
Vedení Národního divadla přešlo roku 1988 na Richarda Eyra (1943-), který měl zkušenosti jak s malým experimentálním, tak s regionálním divadlem, než roku 1981 přišel do Národního. Roku
1988 bylo divadlo na počest svého čtvrtstoletého výročí přejmenováno na Královské národní divadlo. V té době mělo už za sebou přes 300 inscenací a vysloužilo si pověst jednoho z předních světových divadel. Eyre

se snažil udržet tvořivost souboru tím, že poskytoval více prostoru experimentálním inscenacím a angažoval mladé režiséry, mezi nimi Nicholase Hytnera, Deborah Warnerovou, Declana Donellana, Sama Mendese, Katie Mitchellovou, Phyllidu Lloydovou a Stephena Daldryho, kteří v devadesátých letech patří v Anglii k nejúspěšnějším. Roku
1997-1998 procházelo Národní divadlo podobně jako Royal Court rozsáhlou adaptací, financovanou z výtěžku Národní loterie. Roku
1997 také nahradil Richarda Eyra ve funkci ředitele Trevor Nunn.
Peter Hall si po odchodu z Národního divadla založil vlastní společnost, jejímž cílem bylo překlenout propast mezi britským a americkým divadlem. Zaměstnával britské i americké herce a svoje inscenace stěhoval z Londýna do New Yorku. Jeho první dva tituly - Sestup Orfeův Tennessee Williamse s Vanessou Redgravovou a Kupec benátský s Dustinem Hoffmanem - se hrály jak v Londýně, tak v New Yorku, poté však výměna ustala. Roku 1997 se Hallův soubor usadil v Old Vic a sehrál v něm sérii slavných her, jako je Čekání na Godota, Racek, Král Lear a další.
Některé z nejobdivovanějších inscenací devadesátých let vzešly ze spolupráce režisérky Deborah Warnerové a herečky Fiony Shawové.
Mezi ně patří Elektra, Hedda Gablerová i Eliotova báseň Pustá země. Zvláštní pozornost získala jejich inscenace Richarda II. díky pojetí titulní postavy, která se v provedení Shawové vyvíjí od nechopného krále v prvních scénách k (byť pozdní) moudrosti a vznešenosti. Roku 1997 byla v Londýně oficiálně otevřena nová Zeměkoule (Globe Theatre) - rekonstrukce první Zeměkoule z roku
1599. Mezinárodní shakespearovské středisko Zeměkoule založil roku 1970 americký herec Sam Wanamaker (1919-1993), který tomuto projektu věnoval v posledních letech života valnou část své energie. Stavba začala roku 1987 a nakonec se k ní přidruží ještě malé interiérové divadlo stavěné podle plánů Iniga Jonese ze třicátých let sedmnáctého století, jakož i muzeum a jiné prosotory pro veřejnost. Nová Zeměkoule má kapacitu zhruba 1500
diváků (z nichž jedna třetina stojí v "jámě"). Pod uměleckým vedením Marka Rylance začal soubor svou první sezonu Jindřichem IV., Zimní pohádkou, Cudným děvčetem v Cheapside a Dívčinou tragédií.
Mimo Londýn hrály i nadále významnou roli stálé místní společnosti, k nimž se v sedmdesátých letech přiřadila četná malá divadla, mnohá z nich zájezdová. K rozmanitosti přispěly rovněž festivaly, zvláště edinburský, který se roku 1997 konal popadesáté a jenž stále rozšiřuje svou nabídku (nyní představvuje asi 1.300 podívaných na 200 různých místech). Koncem devadesátých let je to největší a nejpestřejší evropský festival.
Zvyšující se náklady a inflace vedly stejně jako jinde k nepřetržité krizi divadla. Subvencovaná divadla často žádají o dodatečnou podporu, aby se vyhnula vážnému deficitu. Po celé Británii vznikly regionální umělecké asociace, aby čelily finanční krizi, na podporu společných podniků a propagaci umění v okruhu své působnosti. Od druhé poloviny sedmdesátých let pomáhají soukromé podniky některým organizacím tím, že poskytují finanční záruku na konkrétní inscenace. Náklady na inscenaci se v letech 1983-1993 ztrojnásobily a ceny vstupenek vzrostly jen v letech 1991-1993 o dvacet čtyři procenta. Obojí však bylo stále nižší než u broadwayských inscenací.
Velká síla britského divadla je i po roce 1968 v jeho dramaticích. Z těch, kteří začali svou kariéru dříve, psali mnozí i nadále, jako John Osborne s Déja vu (1992), Peter Shaffer s Andělikou a laskavcem (Lettice and Lovage, 1987) a Darem Gorgony (A Gift of the Gorgon, 1992) a Harold Pinter se hrou Tak trochu Aljaška (A Kind of Alaska, 1982), Měsíčním svitem (Moonlight,
1993) a ... a v prach se obrátíš (Ashes to Ashes, 1996). Z nových dramatiků vyvolává nejvíce polemik Edward Bond (1935-), který se roku 1965 přes noc proslavil klubovou inscenací hry Spaseni (Saved) v ESC, v níž mladý otec se svými zdivočelými kamarády ukamenuje vlastní dítě v kočárku. Stejně šokující bylo Časně ráno (Early Morning, 1968), surrealistická fraška z viktoriánského života, v níž jsou Florence Nightingalová a královna Viktorie předvedeny v lesbickém vztahu a prakticky všechny postavy holdují kanibalismu. První Bondova hra, která se dočkala veřejného uvedení, Úzká cesta na daleký sever (Narrow Road to the Deep North, 1968), se odehrává v Japonsku a nemá šokující rysy jiných Bondových děl, jakkoli i ona zdůrazňuje lidskou necitelnost. Lear (1971) si bere řadu postav i situací ze Shakespearova dramatu, ale pozměňuje je, aby vyniklo zoufalství nad brutalitou a nelidskostí člověka. Sobectví, necitelnost a násilí převažují i v dalších Bondových dílech, jako je Bingo (1973), Blázen (The Fool, 1975), Žena (The Woman) (1978) a trilogie uvedená pod společným názvem Válečné hry (War Plays, 1985). Mnoho kritiků obviňovalo Bonda ze senzačnosti, dekadence a přílišné fascinace násilím, jeho hry jsou však koneckonců založeny na morálním (dokonce puritánském) odsudku světa, v němž nedostatek lásky a soucitu vede k necitelnosti, která hrůzné bere jako normální.
David Storey (1933-) začal jako romanopisec a k dramatu se obrátil po úspěšném uvedení své hry

Zachování Arnolda Middletona (The Restoration of Arnold Middleton) roku 1967. Mezi jeho další hry patří Podnikatel (The Contractor, 1969), Domov (Home, 1970), Šatna (The Changing Room, 1971) a Stadia (Stages, 1992).
Storeyovy hry jsou stylově vzdáleně podobné hrám Pinterovým a Čechovovým svým jevovým realismem a absencí zřetelného významu, není v nich však ten pocit ohrožení jako ve hrách Pinterových.
Storeyho především zajímají různé druhy odcizení: třídního, mezilidského, od vlastního já, reality od ideálu a podobně. Různé formy odcizení jsou snad nejvíce rozvinuty v Domovu, který se odehrává ve starobinci, kde čtyři hlavní postavy ve zdánlivé náhodných dialozích ironicky pointují odcizení, vyznačené titulem, s jeho četnými významy. Storey své záměry také často zaostřuje detailním fyzickým jednáním. V Podnikateli staví skupina dělníků v prvním jednání svatební stan a v posledním aktu jej bourá; tento proces postupně ukazuje jakýsi průřez postojů a vztahů mezi dělníky a jejich zaměstnavateli. Málo autorů rekonstruovalo tak přesně detaily skutečných životních činností nebo jich užívalo takovým způsobem, aby tolik vypovídaly o moderní společnosti a jejích konvencích.
Tom Stoppard (1937-) vynikl roku 1967 beckettovskou hrou Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi (Rosencrantz and Guildenstern Are Dead), v níž povýšil na hlavní postavy dva pány z Hamleta, kteří sice tuší, že se kolem nich odehrávají významné události, ale jsou zabiti, aniž pochopí cokoli o životě, jehož se stali součástí. Stoppard zkoumal i později velmi divadelním způsobem podstatu skutečnosti v takových hrách, jako je Opravdový inspektor Hound (The Real Inspector Hound, 1968), Skokani (Jumpers, 1972), Travestie (Travesties, 1974), Hapgoodová (Hapgood, 1988), Arkádie (Arcadia, 1993) a Vynález lásky (Invention of Love, 1997). Z nich patrně nejvíc zaujala Arkádie, která mísí dvě časová období (počátek devatenáctého století a konec století dvacátého) a dvě skupiny postav, používající téhož prostředí. Zdánlivě je to hra o současných akademicích pátrajících po skandálních informacích o lordu Byronovi, ale stejně legitimním předmětem jejího zájmu je teorie chaosu.
Peter Nichols (1929-) dosáhl svého prvního jevištního úspěchu hrou Den ve smrti Joe Egga (A Day in the Death of Joe Egg, 1967), jež pojednává o pokusu učitele a jeho ženy vyrovnat se se svým ochrnutým dítětem; manželé je nejprve považují za špatný vtip osudu, ale nakonec působí jako katalyzátor uvolňující jejich potlačené úzkosti a frustrace. Tato směsice humoru, soucitu a nelítostných postřehů pokračuje ve Zdravotní péči (The National Health, 1969), hře o starších pacientech, kteří živoří v nemocnici, v kontrastu s televizními pořady romantizujícími medicínskou praxi. Písně, tance a music-hallové praktiky dominují v Nicholsově Pomněnkové ulici (Forget-Me-Not-Lane, 1971), ve Vojenské přehlídce (Privates on Parade, 1977), ve hře Narozen na zahradě (Born in the Garden, 1979), v Pašijové hře (Passion Play, 1981) a v Máku (Poppy, 1982), používá jich však k osvětlení paradoxů a klamů, které souží a často nenávratně mění životy jeho postav.
David Hare (1947-) začínal v malém Portable Theatre. Mezi jeho hry patří Špína (Slag, 1969), Zuby a úsměvy (Teeth'n' Smiles, 1975), Spousta (Plenty, 1978), Mapa světa (A Map of the World, 1983) a Tajná extáze (Secret Rapture, 1988). Většina těchto her rozvíjí stejná základní témata: jak touha získat a udržet si moc a bohatství podkopává a ničí osobní integritu, společné hodnoty a zájem o obecné blaho. Rané hry se zaměřují spíše na postavy z dělnických vrstev, zatímco pozdější na intelektuály. Z nich je patrně nejlépe známa Spousta (1979). Odehrává se v průběhu dvou desítiletí po druhé světové válce, kdy se rozpadalo britské impérium. Paralelou tohoto rozkladu je osud protagonistky, která pozoruje, jak její představa kolektivního úsilí ve prospěch společného blaha přichází vniveč. V postupujícím zoufalství ničí životy lidí kolem sebe a nakonec upadne v drogové zapomnění. Roku 1990 začal Hare psát trilogii her o společenských institucích:
Nezkrotný démon (Racing Demon, 1990) o anglikánské církvi;
Reptající soudci (Murmuring Judges, 1991), o soudnictví, policii a jiných silách pořádku a zákona, Bez války (The Absence of War, 1993) o vládě. Harovy kultivované a často vtipné hry zobrazují vážně poškozený svět, který zjevně už nejde spravit.
Hare často spolupracoval s Howardem Brentonem (1942-). Jejich nejznámějším společným dílem je Pravda (1985), v níž vydavatelský magnát získá téměř absolutní kontrolu nad veřejnými informacemi.
Brenton napsal také řadu vlastních polemických her, jako je Hra na Churchilla (The Churchill Play, 1974) a Římané v Británii (Romans in Britain, 1980). Zvlášť druhá z těchto her, přirovnávající britskou přítomnost v Irsku k římské okupaci Británie, byla předmětem polemik, zčásti proto, že násilí pojednávala humorným způsobem, ale také proto, že ji uvedlo Národní divadlo.
Caryl Churchillová (1938-) napsala většinu svých her pro Joint Stock Company a pro ESC. Její hry byly - podobně jako Harovy a Brentonovy - hlavně o moci, bezmocnosti a vykořisťování, ale se silnou

feministickou perspektivou. Poprvé došla širokého uznání hrou Sedmé nebe (Cloud 9, 1979), která s velkým humorem (a v obsazení nerespektujícím pohlaví jednotlivých postav) analyzuje stereotypní společenské síly určující mužské a ženské role.
Prvotřídní ženy (Top Girls, 1982) srovnávají slavné ženy minulosti (které vzpomínají na cenu, jakou musely zaplatit, aby se prosadily v mužském světě) a skupinu současných žen (stále lapených v začarovaném kruhu společnosti ovládané muži). Močál (Fen, 1983) pojednává o zemědělských dělnicích ve východní Anglii, které se snaží vyrovnat s nízkými mzdami a nesnesitelným životem. Šílený les (Mad Forest, 1990) se odehrává v Rumunsku před pádem diktatury a po něm; Bláhové srdce (Blue Heart, 1997) jsou dvě komediální aktovky, pohrávající si v postmoderních duchu s dramatickou konstrukcí a dramatickým dialogem a komentující s lehkým posměchem tradici sociální hry na jedné a absurdního dramatu na druhé straně.
Alan Ayckbourn (1939-) je jedním z nepopulárnějších i nejplodnějších anglických dramatiků (roku 1975 mu ve West End hráli pět her současně). Téměř všecky jeho hry vznikly ve Stephen Joseph Theatre ve Scarborough, kde je uměleckým ředitelem od roku
1970. Mezi jeho početné hry patří Kdes to byl/a v noci? (How the Other Half Loves, 1970), Normanské vpády (The Norman Conquests,
1973), Hromadný nesouhlas (A Chorus of Disapproval, 1985), Malá rodinná záležitost (A Small Family Business, 1987) a Spojovací dveře (Communicating Doors, 1996). Ayckbourn je pověstný svým vtipem, vynalézavou manipulací prostorem a časem i pocitem zoufalství, který je podložím i jeho nejfraškovitějších děl.
Mezi dobře známé dramatiky dále patří Michael Frayn s komedií Bez roucha (Noises Off, 1982) a s Dobrodinci (Benefactors, 1984), Stephen Poliakoff se Sladkým městem (City Sugar, 1976), s Jahodovými poli (Strawberry Fields, 1977) a Porušením ticha (Breaking the Silence, 1984). Alespoň zmínit je třeba autory, jako je Trevor Griffiths, Howard Barker, Christopher Hampton, David Mercer, David Halliwell, Barrie Keefe, Peter Barnes, Pam Gemsová, Simon Gray, Patrick Marber a Timberlane Wertenbaker.
Někteří z nejlepších anglicky píšících dramatiků poslední doby jsou Irové. Brian Friel (1929-) upoutal poprvé pozornost hrou Filadelfie, tady jsem (Philadephia, Here I Come, 1964), která se zabývá pokusem mladého muže emigrovat do Ameriky a problémy, které to způsobí. Následovala řada her, z nichž byly nejúspěšnější Překlady (Translations, 1981), popisující paralelně činnost britské kartografické komise roku 1833, která měnila gaelská jména na anglická, a britských vojenských jednotek v Severním Irsku v 70. a 80. letech našeho století; Tanec na konci léta (Dancing at Lughnasa, 1990), kde dospělý muž vzpomíná na dětství s matkou a tetami, pro něž byl tanec jediným únikem z jejich stísněné existence; a Molly Sweeny (1994), hra o slepé ženě, které se vrátí zrak, ale dá přednost návratu k slepotě, protože pro ni vidění neznamená porozumění. Friel byl rovněž jedním ze zakladatelů Field Day Theatre Company roku 1980.
Roku 1997 se na londýnských jevištích hrály čtyři hry Martina McDonagha (1970-): Mrzák z Inishmanu (The Cripple of Inishman) v Národním divadle, Královna krásy z Leenanu (The Beauty Queen of Leenane), Lebka v Connemaře (A Skull in Connemara) a Osamělý Západ (The Lonesome West) v English Stage Company. Tyto hry, odehrávající se v západním Irsku, sklidily mimořádnou pochvalu pro svou obratnou zápletku, originální postavy, nedbalou krutost a směs grotsknosti a komiky.

Divadlo ve Spojených státech po roce 1968

Rok 1968 byl ve Spojených státech v mnoha ohledech předělový.
Toho roku pronikla na Broadway nahota a obscénnost - v muzikálu Hair! Roku 1969 se v Che! předváděly na jevišti pohlavní akty a později téhož roku Oh, Calcutta obsahovala několik scén, které byly provedeny zcela nahými herci a herečkami. Protestní akce proti poslušnosti vůči autoritám, bezproblémovému vlastenectví a proti přijatým normám chování i oblékání sice probíhaly už od druhé poloviny padesátých let, avšak průnik nahoty a obscénnosti tyto tendence zjevně urychlil, takže kolem roku 1970 byla téměř všecka dosud akceptovaná měřítka pod palbou. Pro tradicionalisty to byly zneklidňující časy, protože se zdálo být ohroženo vše, čeho si cenili; pro obrazoborce to však byla opojná doba, poněvadž jim novoty připadaly nekonečné a osvobozující. Divadelní postupy se po roce 1968 měnily rychle a podstatně.
Význam Hair! (jejichž autory jsou Galt McDermot, Gerome Ragni a James Rado) je také v popularizaci nového typu muzikálu. Téměř všechny jeho prvky jsou odvozeny z dobové kultury, orientované na mládež: anti-establishmentový postoj, životní styl, oblékání i taneční projev. Nakonec se Vlasy hrály po celém světě a téměř všude se kolem nich soustřeďovali ti, kdo se chtěli zbavit všech omezujících norem chování. Starší formy muzikálu sice přežívaly v dílech, jako je Annie (1977) Charlese Strouse, La Cage aux Folles (1983)

Jerryho Hermana, Město andělů (City of Angels,
1989) a Will Rogers Follies (1991) Cy Colemana, Polibek pavoučí ženy (Kiss of the Spider Woman, 1993) Johna Kandera a Titanic (1997) Mauryho Yestona, po roce 1970 však muzikálu zjevně chybělo jasnější směřování. Nejúspěšnějším i nejexperimentálnějším autorem muzikálu po roce 1968 byl Stephen Sondheim (1930-). Jeho Company (1970) se obešla beze sboru a místo něho využívala v hudebně tanečních sekvencích hlavních herců; Pacifické předehry (Pacific Overtures, 1976) čerpaly z konvencí japonského divadla;
Sweeney Todd (1979) se svou totální hudebností blížil opeře;
Neděle v parku s Georgem (Sunday in the Park with George, 1984) tematizovala uměleckou tvorbu; Do lesa (Into the Woods, 1987) exponovala temnější stránky pohádek; hra Atentátníci (Assassins,
1991) svedla dohromady ty, kdo se pokoušeli zavraždit americké prezidenty, a Vášeň (1994) byla o lásce a citovém vydírání. Ve všech Sondheimových dílech se projevuje ironický pohled na lidské chování a společenské hodnoty, všechna se vyhýbají happy-endům starší produkce. Muzikál A Chorus Line (1975) Michaela Bennetta přispěl také k proměně tohoto žánru tím, že udělal protagonistou a nositelem prezentačního stylu sbor. Na Broadwayi se hrál až do roku 1990. V devadesátých letech byl nejvyhlášenější muzikál Nájem (Rent, 1996) Jonathana Larsona (1961-1996), "rocková opera"
(do značné míry adaptace Pucciniho Bohémy) o mladých začínajících umělcích v londýnské East Village. Některé nejpopulárnější muzikály, které vznikly po roce 1968 - jako Jesus Christ Superstar, Evita, Kočky (Cats), Fantom opery (Phantom of Opera) a Sunset Boulevard - byly však paradoxně dílem anglického skladatele Andrewa Lloyda-Webbera (1948-) a jiné - Les Misérables a Miss Saigon - vytvořil francouzský team Alain Boublil - Claude-Michel Schönberg, kteří tak zpochybnili názor, že muzikál je především americká forma. Kočky se roku 1997 staly nejdéle reprízovanou inscenací v dějinách Broadwaye a zhruba v téže době celosvětový příjem z Fantomu opery přesáhl dvě miliardy dolarů. V témže roce 1997 však měla nová díla Lloyda Webbera i Boublila a Schönberga potíže s návštěvností.
Rok 1968 byl významný také tím, že se do Spojených států vrátilo Living Theatre. V letech 1964-1968 soubor kočoval po Evropě, čím dále tím těsněji se přimykal k anarchismu a k revoluci, takže fungoval jako svého druhu magnet pro skupiny nespokojenců a radikálů. Uvedl sice Genetovy Služky a svou verzi Antigony (1967), ale jeho hlavní produkce od roku 1964 byly zcela původní autorské kreace: Mystérie a menší kusy (Mysteries and Smaller Pieces, 1964), Frankenstein (1965) a Ráj teď (Paradise Now 1968), které vesměs obhajovaly svobodu bez jakéhokoli omezení. Jejich nejslavnější inscenací byl Ráj teď - zčásti proto, že časově spadal vjedno s tehdejším velkým neklidem v Evropě i v Americe, který také odrážel. Děj tohoto kusu byl rozdělen do osmi částí, které měly zjitřit politickou vnímavost publika a stále více se přibližovat současnosti; závěrem herci vybízeli diváky, aby odešli do ulic a pokračovali v revoluci. Bariéry mezi herci a publikem padly a všichni bez rozdílu se mísili jak na jevišti, tak v hledišti. Herci byli značně agresivní a konfrontovali se s publikem, snažíce se překonat jakýkoliv odpor, i za cenu urážek a obscénností. Celkově působila inscenace dojem rozvášněného politického mítinku.
Když se roku 1968 Living Theatre vrátilo do Spojených států, kočovalo po celé zemi a všude vyvolávalo prudké spory a diskuse o podstatě divadla a roli umění ve společnosti. Po návratu do Evropy se divadlo roku 1970 rozpadlo do tří skupin. Beckovi odvedli svůj tým do Brazílie, kde byli několik měsíců vězněni, než se roku 1971 vrátili do Spojených států. Poté opět odcestovali do Evropy, kde mělo Living Theatre stále ještě mnoho stoupenců. Když roku 1984 uvedli čtyři svoje inscenace v New Yorku, vytýkala jim kritika amatérismus a absenci smysluplného obsahu. Po Beckově smrti roku 1985 Malinová provozovala divadlo dál, byť v omezeném měřítku.
Význam Living Theatre v šedesátých a sedmdesátých letech je však navzdory pozdějšímu poklesu jeho popularity nepopiratelný.
Rebelanti téměř po celém světě přejímali po nějaký čas jejich postoje a postupy: očerňování každého textu, jejž nebylo možné proměnit v argument ve prospěch anarchie či společenské změny; degradace jazyka ve prospěch artaudovských technik; performanční úsilí; důraz na konfrontaci s publikem a jeho mistrování; evangelizační tón; a volný životní styl.
Nejblíže Living Theatre stály takzvané "radikální" soubory.
Z nich byly nejvýznamnější Bread and Puppet Theatre (Divadlo chleba a loutek), San Francisco Mime Troup, El Teatro Campesino a Free Southern Theatre. Bread and Puppet Theatre založil roku 1961
Peter Schumann. Používalo loutek nejrůznější velikosti (některé přes šest metrů vysoké), živých herců a příběhů založených na mýtech, bibli a známých pohádkách; snažilo se šířit lásku, dobročinnost a pokoru a odhalovat zlo materialismu a klamu. San Francisco Mime Troupe založil roku 1959 R. G. Davis, aby inscenovalo němoherní libreta; po roce 1966 se však věnovalo mluveným agitkám k aktuálním problémům, které traktovalo v nevázaném karikaturním stylu. El Teatro Campesino založil roku

1965 Luis Valdez, aby dramatizovalo úděl zemědělských dělníků v Kalifornii; později se zaměřilo na hry, které měly učit mexické Američany hrdosti na jejich kulturní dědictví. Free Southern Theatre, které roku 1963 založil Gilbert Moses a John O'Neal jako nástroj hnutí za občanská práva, mělo upevňovat vědomí jižanských Afroameričanů. S výjimkou Free Southern Theatre působí tyto soubory dosud, ačkoli se jim dostává mnohem menší pozornosti. Po roce 1968 vznikl také velký počet "guerillových" divadel, využívajících kdejakých příležitostí či velkých shromáždění lidí k uvedení neplánovaných, krátkých, různých a atraktivních skečů, které měly obrátit pozornost k nějakému tématu. Proměna společenské atmosféry ve druhé polovině sedmdesátých let vedla k úpadku guerillového divadla.

V New Yorku se off-off-broadwayské skupiny soustředily hlavně na inovace. Jednu z nejvýznamnějších, Open Theatre, založili roku 1963 Peter Feldman a Joseph Chaikin (1935-), herec Living Theatre, který s tímto souborem neodešel do exilu. Open Theatre bylo spíše dílna než produkční organizace a předvádělo svou práci veřejnosti v nepravidelných intervalech. Zabývalo se zejména těmi aspekty divadla, které je odlišují od filmu a televize - pocitem přímého lidského kontaktu a stálou proměnlivostí jeho složek.

Vydatně čerpalo z "hraní rolí" a z "herní" teorie lidského chování, zvláště pokud se vztahuje ke "transformaci" (to jest k představě, že realita se stále mění s tím, jak na sebe v závislosti na proměnlivém kontextu bereme role a zase je odhazujeme). Open Theatre používalo četných technik připomínajících Grotowského "chudé divadlo": herci nosili pracovní oděv, který se v průběhu představení neměnil, nelíčili se a používali jen málo rekvizit, výprava nebyla téměř žádná a scénické světlo minimální, herci hráli ve velkém otevřeném prostoru a v sérii transformací volně přecházeli z jedné role do druhé.

Mezi Open Theatre a jeho dramatiky byl těsný vztah. Autor obvykle dodal synopsi, scény, situace či motivy a herci vycházeli z tohoto základu; pomocí improvizace, metaforické asociace a jiných technik zkoumali různé možnosti, a dramatik pak zvolil a vybrousil ty výsledky, které vypadaly jako nejpůsobivější.

Z některých těchto experimentů nic nebylo, jiné však vedly k vynikajícím výsledkům, zvláště ve spolupráci s Terryovou a Van Italliem. Megan Terryová (1932-) se patrně nejvíce proslavila svým dramatem Viet Rock (1966) o hrůzách vietnamské války.

Transformačních technik používala i v dílech, která nepsala pro Open Theatre, nejvýrazněji v Přístupu k Simone (Approaching Simone, 1970), o životě francouzské mystické filosofky Simone Weilové. Snad nejlepším dílem Jeana-Clauda Van Itallie (1936-) je Had (The Serpent, 1969) mísící materiál z bible s nedávnými událostmi, jako bylo zavraždění Johna F. Kennedyho a Martina Luthera Kinga, a podle něhož had představuje ten impuls v lidech, jenž je nutí porušovat stanovené meze, zatímco Bůh je idea vynalezená lidmi k tomu, aby si meze stanovili.

Roku 1970 se Open Theatre jako kolektiv rekonstituovalo a poté hrálo především před vězeňským a studentským publikem. Roku 1973 se rozpustilo a Chaikin se poté živil jako režisér a herec; práci musel přerušit, když byl roku 1984 raněn mrtvicí, ale ve druhé polovině osmdesátých let se zase k omezenému počtu vystoupení i režií vrátil.

LaMama hrála po roce 1968 dál významnou roli. Pomáhala novým dramatikům, hostila jiné soubory, americké a cizí (včetně Grotowského a Kantora), zejména však si vytvořila vlastní soubory, z nichž některé se specializovaly na hry zajímavé pro specifické etnické skupiny (portorické, afroamerické, indiánské a jiné). Měla stále značný ohlas v zahraničí. Málo organizací posloužilo tolika začínajícím umělcům a avantgardním souborům.

Navzdory své obrovské službě a prestiži však její divadlo roku 1992 málem zkrachovalo. Snad proto, že se nikdy neucházelo o přízeň bohatých a mocných a věřilo spíš ve vlastní cenu, octlo se na pokraji zániku. Nakonec se zachránilo jen díky nouzové sbírce finančních prostředků.

Existovaly i jiné významné off- a off-off-broadwayské soubory.

The Circle Repertory Company (založená roku 1969 Marshallem Masonem, který byl jejím uměleckým ředitelem) zdůrazňovala péči o rozvoj nových her ustavením pracovní skupiny, jejímž nejznámějším členem byl dramatik Lanford Wilson. Roku 1986 vystřídala Masona ve funkci uměleckého ředitele Tanya Berezinová.

Chelsea Theatre Center, vedené Robertem Kalfinem, uvedlo v období 1965-1980 skvělou řadu zahraničních dramat od autorů jako Genet, Witkiewicz, Handke a Bond. The Manhattan Theatre Club (pod vedením Lynne Meadowové) se po roce 1970 snažil ve svých třech divadlech pomáhat dramatikům předčítáním a inscenacemi jejich her. V devadesátých letech se stal jedním z nejúspěšnějších off-broadwayských divadel. Jiným významným off-broadwayským divadlem je například Roundabout Theatre, založené roku 1965 a nyní vedené Toddem Hainesem, které má 30.000 předplatitelů pro svůj repertoár vyzkoušených her; Vineyard Theatre, malý soubor, založený roku 1981, vykazující

impozantní seznam velmi úspěšných inscenací nových a moderních her, a Second Stage, založené roku 1979 pod vedením Carole Rothmanové. V polovině devadesátých let existovalo zhruba 150 off-off-broadwayských divadel různé kvality. Mnohé byly propojeny v Off-Off Broadway Alliance, která se utvořila roku 1972, aby svým členům pomáhala řešit společné problémy.
Ze všech off-broadwayských skupin byl patrně nejvýznamnější New York Shakespeare Festival, který založil Joseph Papp (1921-1991) roku 1954. Od roku 1957 pořádal každoroční letní představení zdarma v Central parku, kde pak bylo roku 1962 pro jeho potřeby zřízeno Delacortovo divadlo, jehož majitelem je město. Od roku
1964 začal Papp některé svoje inscenace vyvážet do okolí New Yorku, poněvadž jedním z jeho cílů bylo získat publikum nedotčené divadlem a dokázat mu, že divadlo může být zábavné i smysluplné.
Roku 1967 přemluvil Papp newyorský magistrát, aby mu za symbolický peníz pronajal Astor Library, a tu pak adaptoval na Public Theatre s pěti sály. Provoz zahájil s Hair!, jejichž inscenace byla po počáteční sérii přestudována na Broadwayi a stala se jedním z největších hitů celého desítiletí. Papp se poté pustil do ještě složitějších projektů a na Broadway dodal několik hitů, mimo jiné Chorus Line. Kromě uvádění četných nových her a klasiky také hostil řadu jiných souborů. V letech 1973-1977 vedl Beaumont Theatre v Lincoln Center.
Když Papp roku 1991 zemřel, měl za sebou přes 400 divadelních produkcí, avšak organizace byla v úpadku: její aparát se musel snížit na polovinu a rozpočet zkrátit o třetinu. Za nástupkyni si Papp vyvolil JoAnne Akalaitisovou (1937-), herečku, režisérku a členku avantgardního kolektivu Mabou Mines. Její způsobilost zastávat tuto funkci byla posuzována skepticky, a tomu nahrávalo, že kritice se nelíbily její postmoderní inscenace Perikla a Jindřicha IV. a Fordovy hry Škoda že je děvka. Roku 1993 byla propuštěna a na její místo byl k všeobecné spokojenosti jmenován George C. Wolfe (1955-), uznávaný režisér a dramatik. Jeho výsledky jsou většinou hodnoceny jako pozitivní, a to jak ze strany kritiky, tak ze strany publika.
Když Papp roku 1977 v Lincoln Center odstoupil, Vivian Beaumont Theatre zůstalo nějaký čas opuštěné. Roku 1980 podnikl Richmond Crinkley další neúspěšný pokus zřídit tu stálý soubor. Po další pauze vyznačil roku 1985 nový začátek Gregory Mosher (1952-) jako umělecký ředitel. S repertoárem, založeným především na amerických hrách, divadlo konečně uspělo, třebaže Mosher byl kritizován, že stírá rozdíl mezi neziskovým a broadwayským divadlem. Po Mosherově rezignaci roku 1991 nastoupil André Bishop, od roku 1981 umělecký ředitel Playwrights' Horizons, organizace pomáhající autorům v jejich dramatické tvorbě. Za Bishopa si soubor v Lincoln Center nadále počínal úspěšně. Mosher se stal ředitelem Circle in the Square, nepodařilo se mu však tuto organizaci oživit, takže roku 1997 zanikla.
Srdcem komerčního divadla ve Spojených státech zůstala Broadway a proniknout na ni zůstalo známkou úspěchu. Ve dvacátých letech bylo na Broadwayi osmdesát divadel, která každoročně uvedla asi
218 inscenací, z nich bylo zhruba 150 nových her, a z nich asi jen 45 muzikálových. V devadesátých letech vykazuje Broadway 35
divadel a uvádí něco přes třicet inscenací ročně. Nové hry jsou tu zastoupeny pouhou třetinou. V sezoně 1995-96 jen zhruba deset procent ze třiceti šesti inscenací vzniklo nově na Broadwayi.
Zbytek sem přišel z Londýna, z mimobroadwayských divadel, anebo to byly obnovené inscenace. Produkční náklady se na Broadwayi v letech 1967-1997 zvýšily o 350-450 procent. Přesto byl v sezoně
1996-87 celkový příjem největší v historii a celková návštěvnost dosáhla 10,5 milionů diváků, o 12 procent více než v předchozím roce. Tato čísla vypadají optimisticky, o vzestup se však postaraly hlavně muzikály, zatímco obliba činohry poklesla.
Obecenstvo se většinou rekrutuje ze zámožného obyvatelstva a průměrný věk návštěvníků stoupl. Broadwayskému divadlu by měl prospět rozvojový projekt města a státu New York, zaměřený k obnově 42. ulice v oblasti Times Square. Po jeho dokončení by mělo být pro potřeby neziskových i ziskových organizací přestavěno či obnoveno devět historických divadel.
Americké divadlo po roce 1968 čerpalo mnoho životnosti z neziskových divadel, z nichž většina byla mimo New York.
V devadesátých letech jich bylo přes 250 a dohromady uváděla přes
3.000 inscenací ročně. Značně se lišila rozměry, vybavením, celkovým programem i kvalitou, nabízela však po celé mapě Spojených států dynamická představení.
Z těchto souborů lze zmínit jen několik. Yale Repertory Theatre, založené roku 1966 Robertem Brusteinem (1927-) a po roce 1978
vedené Lloydem Richardsem (1923-), vděčí zčásti za svůj věhlas sepětí s Yale Drama School, nejvlivnějšímu výchovnému programu v americkém divadle. Richards tu založil zvláštní pracovní vztah s jihoafrickým dramatikem Atholem Fugardem (1932-) a uvedl tu premiéry některých jeho her, například Mladého pana Harolda a chlapce (Master Harold and the Boys, 1982) a Cestu do Mekky (The Road to Mecca, 1984).

Později uzavřel podobný svazek s Augustem Wilsonem. Richards byl kromě toho uměleckým ředitelem v Eugene O'Neill Theatre Center, kde se každé léto koná Shromáždění amerických dramatiků, které pomáhá autorům v dramatické tvorbě.
Roku 1992 nahradil Richardse ve vedení Yale Repertory and Drama School Stan Wojewodski ml.
The American Repertory Theatre, Brusteinův soubor na Harvardově univerzitě po roce 1979, proslul svým repertoárem, patrně nejodvážnějším v celé Americe a inscenovaným režiséry, kteří patřili k největším experimentátorům; byli mezi nimi Andrei Serban, Liviu Ciulei, JoAnne Akalaitisová, Ron Daniels a Robert Wilson. Svými vystoupeními na četných festivalech doma i v zahraničí dosáhlo divadlo mezinárodního věhlasu.
Actors Theatre v Louisville pod vedením Jona Joryho (1938-) významně přispělo k rozvoji nové dramatiky každoročním festivalem nových her (počínaje sezonou 1976-77). Jeho projekt "Klasika v kontextu", zahrnoval inscenace, sympozia a filmy vztahující se k určitému období nebo určitému autorovi. Guthrie Theatre v Minneapolis, od svého založení roku 1963 přední regionální divadlo, si počínalo zvláště novátorsky za vedení Liviu Ciuleiho (1923-), rumunského režiséra, který na sebe upozornil provokativními interpretacemi známých děl, i za jeho nástupců Garlanda Wrighta (1946-) a Joe Dowlinga (1948-). Mezi přední regionální divadla dále patřilo Long Wharf Theatre v New Haven za řízení Arvina Browna (1940-), washingtonské Arena Stage pod vedením Zeldy Fichandlerové (1924-) a poté Douglase C. Wagera a Molly D. Smithové, a Mark Taper Forum v Los Angeles vedené Gordonem Davidsonem (1933-).
Od počátku osmdesátých let se stále významnějšími středisky stávaly Chicago, Los Angeles a Seattle. V Chicagu působilo roku
1979 22 souborů, počátkem devadesátých let však jejich počet vzrostl na 110, třebaže všechny nebyly plně profesionální.
Nejznámější je patrně Steppenwolf Theatre (zřízené roku 1976), mezi jehož členy bylo několik herců (Gary Sinise, John Malkovich, Laurie Metcalfová a Glenne Headleyová), kteří se pak vydali do New Yorku a Hollywoodu za hvězdnou kariérou. Goodman Theatre (založené roku 1925) získalo celonárodní uznání svými výsledky po roce 1978 pod vedením Gregory Moshera, zvláště americkými premiérami takových her, jako byla Mametova Glengarry a Glen Ross a Rabeova hra Vřava (Hurlyburly); když byl Mosher roku 1985 jmenován do čela Lincoln Center Company, stal se jeho nástupcem Robert Falls (1954-). Další významné chicagské soubory jsou Wisdom Bridge, Organic Theatre Company, Victory Gardens a Body Politic. V Los Angeles a v jižní oblasti Kalifornie vynikly kromě Mark Taper Forum také South Coast Repertory Company, LaJolla Playhouse a Old Globe Theatre v San Diegu. V Seattlu působí A Contemporary Theatre, Intiman Theatre Company, Seattle Repertory Theatre a několik dalších.
Většina neziskových divadel vedla nejistou existenci a s námahou sháněla finanční zdroje, poněvadž jen málo jich mohlo přežít z pokladních tržeb. Za recese v druhé polovině osmdesátých let a počátkem let devadesátých bylo stále obtížnější získat finanční prostředky, a navíc klesala návštěvnost. V letech 1987-1992
zkrachovalo třiadvacet divadel a řada dalších končila velkým schodkem, který znejistil jejich budoucnost. Regionální divadla získávají značnou část prostředků z federálních, státních a městských kanceláří, jsou však stále více závislá na grantech soukromých nadací a korporací. Vládní podpora umění se datuje od roku 1965, kdy byla federální legislativou zřízena Národní nadace pro umění (NEA) jakožto agentura pro udílení grantů z přiděleného fondu skupinám či projektům pro jejich umělecké přednosti či v zájmu potenciálního rozvoje takových předností a služeb. Federální vláda také podněcovala každý stát, aby si zřídil svou uměleckou radu, takže většina států má dnes oficiální orgán pověřený pomocí a podporou umění. Řada těchto institucí poskytuje divadlům alespoň nějakou finanční pomoc. Kromě toho se členské státy ve snaze podporu umění koordinovat spojily v regionálních radách, a v jednotlivých státech si četné obce vytvořily umělecké rady, aby se zabývaly místními problémy a potřebami. To všechno je pokrok, ale jen málo divadelních souborů má jistotu finanční pomoci (jako evropská divadla), proto mohou jen zřídka svou činnost dlouhodobě plánovat. Roku 1990 se Národní nadace octla pod značným tlakem (hrozícím dokonce rozpuštěním), protože poskytla granty organizacím a umělcům, kteří vytvořili díla považovaná některými za morálně závadná. Tento spor pokračuje a každý rok se několik členů Kongresu snaží NEA zcela zrušit. Rozpočet NEA dosáhl vrcholu 175,9 miliónů dolarů roku 1992, roku 1996 byl však zkrácen o 40 procent a roku 1997 obnášel 98 miliónů dolarů.
Po roce 1968 se objevila řada nových významných dramatiků. Jedním z nejuznávanějších byl Sam Shepard (1941-), který začal svou divadelní kariéru roku 1964 v jednom off-off-broadwayském divadle. Do jeho neobyčejně bohaté produkce patří Blues pro šíleného psa (Mad Dog Blues, 1971), Zub zločinu (The Tooth of Crime, 1972), Prokletí hladovějící třídy (Curse of the Starving Class, 1976), Pohřbené dítě (Buried Child, 1978), Pravý západ (True West, 1980), Láskou posedlý (Fool for Love, 1982), Mámení mysli (A Lie of the

Mind, 1985), Simpatico (1993) a Oči pro Consuelu (Eyes for Consuela, 1998). Jeho dílo je rozmanité, ale řada témat se v něm vrací: pokusy uniknout minulosti nebo ji popřít; kovboj a Západ jako základní americké mýty; rodina jako bitevní pole; postavy lapené mezi prázdnými sny a bezvýznamnou realitou. V osmdesátých letech se Shepard stále více věnoval filmu a jeho dramatická produktivita výrazně poklesla.
Lanford Wilson (1937-) napsal řadu her, například Balzám gileádský (Balm in Gilead, 1965), Hot L Baltimore (1973), Pošetilost slečny Talleyové (Talley's Folly, 1979), Pátého července (The Fifth of July, 1980), Pryč s tím (Burn This, 1987), Hradba sekvojů (Redwood Curtain, 1993) a Dojemné kouzlo (Sympathetic Magic, 1997). Dějová linie jeho her je minimální; těžiště je ve vztazích postav a v konečném odhalení skrytých pocitů, nadějí a zklamání. Pro své sympatizující zobrazení nešťastníků, smolařů a společenských vyvrženců je Wilson jedním z nejhumanističtějších dramatiků současnosti.
David Rabe (1940-) ve svých prvních hrách většinou reagoval na vietnamskou válku. Základní výcvik Pavla Hummela (The Basic Training of Pavlo Hummel, 1971) ukazuje postupné odlidštění naivně vlasteneckého mladého vojáka, Klacky a kosti (Sticks and Bones, 1971) jsou o veteránovi, který ve Vietnamu přišel o zrak, a o tom, jak jeho návrat zapůsobí na okolí. Fábory (Streamers,
1971) se odehrávají na samém počátku vietnamské války a jejich účin se do značné míry zakládá na postavě vojenského vysloužilce, který si vybavuje konflikt v Koreji a vede nás k pochopení ceny, kterou si každá válka vynucuje. Pozdější Rabova hra Vřava (Hurlyburly, 1984) pojednává o postavách z prostředí Hollywoodu, které si zjevně neuvědomují bezděčné krutosti, jichž se dopouštějí na druhých a které je mají udržet v popředí hollywoodských hrátek. Ti, co řeka nevydá (Those the River Keeps,
1993) analyzuje, jak chaos současného života rozděluje lidi.
Otázka milosti (A Question of Mercy, 1997) se zabývá mučivým rozhodováním týkajícím se pacienta nemocného AIDS a napomáhání k sebevraždě.
David Mamet (1947-) začal svou kariéru v Chicagu a píše především o lidské degradaci a pokřivení jako důsledku materialistických cílů americké společnosti. Většina jeho postav je posedlá mocí či penězi a usiluje o ně manipulací druhých. Stále se opakující obraty a výrazy (často obscénní) odhalují postavy v zajetí stereotypních postojů a bezpodstatných hodnot. Z Mametových her jsou nejznámější Americký buvol (American Buffalo, 1977), Glengarry a Glen Ross (Glengarry Glen Ross, (1983), A požehnej pluhu jeho (Speed-the-Plow, 1988), Oleanna (1992), Kryptogram (Cryptogram, 1994) a Staré okolí (Old Neighborhood, 1997).
Terrence McNally (1939-) píše pro divadlo pravidelně od roku
1964. Ačkoli některé jeho rané hry jako Další! (Next, 1969) a Ritz (1975) byly dost chváleny, skutečného úspěchu dosáhl až v druhé polovině osmdesátých let Frankiem a Johnnym U měsíčního svitu (Frankie and Johnny at the Claire de Lune, 1987), Lisabonskou Traviatou (The Lisbon Traviata, 1989), hrou Stisknout rty a zuby rozevřít (Lips Together, Teeth Apart, 1991), libretem k Polibku pavoučí ženy (Kiss of the Spider Woman, 1992), hrou Láska! Chrabrost! Soucit! (Love! Valour! Compassion!, 1994) a Boží tělo (Corpus Christi, 1997). Jeho hry pojednávají především o propastech mezi lidmi a o tom, jak důležité je snažit se je překlenout. Další dramatici, kteří stojí aspoň za zmínku, jsou například John Guare, A. R. Gurney, Richard Nelson, Jon Robin Baitz, Howard Korder, Donald Margulies, Robert Schenkkan, Horton Foote a John Patrick Shanley.
Po roce 1968 se více prosadily dramatické autorky. Z nich nejznámější byly Normanová, Fornesová, Henleyová a Wassersteinová. Marsha Normanová (1947-), která psala zejména o existenciálních dilematech, na sebe poprvé upozornila hrou Dostat se ven (Getting Out, 1977) o ženě propouštěné z vězení; protagonistku tu představují dvě postavy, před uvězněním a po něm, aby se ukázalo, jak musí předělat svůj život. Nejúspěšnější hra Normanové 'brou noc, mami ('night Mother) získala roku 1983
Pulitzerovu cenu; pojednává o ženě, jež se připravuje k sebevraždě, kterou nakonec spáchá. Mezi její další hry patří Pradlenka (The Laundromat, 1978) a Cestovatel potmě (Traveler in the Dark, 1984). Normanová také napsala libreto pro muzikály Tajná zahrada (The Secret Garden, 1991) a Červené střevíčky (Red Shoes, 1993). Maria Irene Fornesová (1930-), všestranná a plodná spisovatelka kubánského původu, se v šedesátých letech nejvíc proslavila komorními muzikály, které psala společně s Al Carminesem. Poté, co nějaký čas prakticky přestala psát, se připomněla takovými díly, jako je Fefu a její přítelkyně (Fefu and Her Friends, 1977), přivádějící po letech do víkendové chaty dohromady osm žen, které se ohlížejí za svým životem a snaží se vyznat ve svém postavení v patriarchální společnosti. Způsob života (The Conduct of Life, 1985) se odehrává v Latinské Americe a porovnává porobení žen s politickou porobou. Beth Henleyová (1952-) psala o složitých a bizarních vztazích v malých jižanských městech. Z jejích her, mezi něž patří Soutěž o Miss ohňostroje (The Miss Firecracker Contest, 1984), Šťastné místo (The Lucky Spot, 1986) a Nadbytek (Abundance, 1990), jsou neznámější Zločiny srdce (Crimes of Heart, 1977, Pulitzerova cena roku 1980). Wendy Wassersteinová (1950-) se poprvé prosadila hrou Nevšední ženy a ti druzí (Uncommon

Women and Others, 1977), koláží o zápasech mladých žen na univerzitě, její pověst však založily především hry Heidina kronika (The Heidi Chronicles,
1988, Pulitzerova cena roku 1989), v níž se děj, zahrnující přes dvacet let, soustřeďuje na probuzení feministického vědomí protagonistky a jejího konečného pocitu zrady, a na Sestry Rosensweigovy (The Sisters Rosensweig, 1992), zabývající se silami, které rodiny rozdělují nebo drží pohromadě. Americká dcera (An American Daughter, 1977) splétá dohromady soukromé osudy postav s politickým a mediálním světem Washingtonu. Mezi feministické autorky dále patří Paula Vogelová a Naomi Wallaceová.
Vznikla také řada feministických divadel. Nejvýznamnější z nich jsou: Women's Experimental Theatre, WOW Cafe, Spiderwoman Theatre, Women's Project of the American Place Theatre a Split Britches - všechny v New Yorku; Double Edge v Cambridge (stát Massachusetts); Feminist Theatre na Rhode Island; At the Foot of the Mountain v Minnesotě; Lilith Theatre v San Francisku a Omaha Magic Theatre. V osmdesátých letech se konalo přes deset celostátních festivalů ženského divadla.
Jiným pozitivním výsledkem je oživení silného afroamerického divadla. Tento proces začal roku 1963 ve Free Southern Theatre a dostal silný impuls roku 1965, kdy LeRoi Jones a jiní založili v New Yorku Black Arts Repertoire Theatre and School. I když tato organizace záhy zanikla, jiné podobné vznikaly po celé zemi, takže koncem šedesátých let jich bylo přes čtyřicet. Zvlášť významné byly tři. Spirit House, založený roku 1966 LeRoi Jonesem, jenž na znamení rozchodu s minulostí přijal jméno Imamu Baraka a vrátil se do rodného Newarku, kde psal a uváděl hry obviňující bílé a prosazující čistě černou společnost. The New Lafayette Theatre, založené roku 1967 Robertem Macbethem, sloužilo jako kulturní středisko Harlemu. Plnilo také funkci databáze pro afroamerické soubory po celé zemi tím, že jim poskytovalo informace a publikovalo Black Theatre Magazine.
Bohužel však rozkol v souboru vedl k zániku divadla roku 1973.
Negro Ensemble Company (NEC), založené roku 1968 v New Yorku a řízené Douglasem Turnerem Wardem, uvedlo velké množství her významných pro Afroameričany, byť nebyli sami vždy nutně jejich autory. Počátkem devadesátých let bylo NEC - které jako jediné z těchto divadel dosud existuje - silně zadluženo a zápasilo o přežití. Další afroamerické soubory se tvořily po celých Spojených státech. Roku 1988 se poprvé konal Národní festival černého umění, aby oslavil umělecké výkony Afroameričanů. Po něm následoval roku 1989 první Národní festival černého divadla za účasti zástupců téměř 200 afroamerických divadelních skupin z celých Spojených států. Tyto organizace se nadále scházejí každé dva roky, aby bylo možno zhlédnout představení a diskutovat společné problémy.
Vzestupu afroamerické divadelní aktivity odpovídal rostoucí počet příležitostí pro herce a režiséry. Mimoto se výrazně zvýšil i počet afroamerických dramatiků. Mezi ranými autory vynikali Hansberryová, Baraka a Bullins.
Lorraine Hansberryová (1930-1965) se proslavila hrou Jako hrozen v parném slunci (A Raisin in the Sun, 1959), soucitným dramatem z prostředí tvrdě pracující černošské rodiny v Chicagu, jejíž sny jsou ve hře otřeseny, hodnoty však dozrají. Před svou předčasnou smrtí dokončila Hansberryová pouze jednu další hru, Znamení v okně Sidneye Brusteina (The Sign in Sidney Brustein Window,
1964), o naivním idealistovi, který je příliš zaneprázdněn na to, aby rozpoznal problémy ve vlastní rodině. Některá nedokončená díla Hansberryové později zredigoval a inscenoval její manžel Robert Nemiroff.
Imamu Baraka (LeRoi Jones, 1934-) koncipoval černo-bílý vztah v takových hrách, jako byl Záchod (The Toilet,
1964) a Holanďan (Dutchman, 1964), jako konfrontační a násilnický, a přitom bylo jeho opovržení scestnými postoji černých i bílých přiměřené. Po roce 1965 zobrazoval však všechny bělochy jako vtělené ďábly. Jedna z nejlepších her tohoto období, Loď otroků (Slave Ship, 1969), rekonstruuje černošskou zkušenost od Afriky po dnešní Ameriku a ukazuje, že bílí stále ještě zacházejí s černými jako sadisté. Nakonec Baraka svůj černý nacionalismus opustil a dal přednost revolučnímu socialismu; projevuje se to v jeho pozdějších hrách. Například Chlapec a Tarzan se objeví na mýtině (Boy and Tarzan Appear in Clearing, 1983) líčí vedoucí představitele dnešní Afriky jako chamtivé a zkorumpované a hlásá, že je nezbytné změnit takové chování, zděděné po bílých kolonizátorech. Ed Bullins (1935-) byl stálým dramatikem a spoluředitelem New Lafayette Theatre a redaktorem Black Theatre Magazine. Všechny Bullinsovy hry - jako je Klářin starej (Clara's Ole Man, 1965), Elektronický negr (The Electronic Nigger, 1968), Prasečí pero (The Pig Pen, 1970), Jak položit slečnu Jamii (The Taking of Miss Jamie, 1975), Taťka (Daddy,
1977) a Chlapec a chlap (Boy x Man, 1977) - spojuje hrdost na černou barvu pleti a pohrdání těmi, kteří svou černou barvu zapírají.
Z mladších afroamerických dramatiků si nejlépe počínají Wilson a Wolfe. August Wilson (1945-) zaznamenal svůj první úspěch hrou Černý zadek matky Raineyové (Ma Rainey's Black Bottom, 1984) o pokořeních, malých vítězstvích a porážkách afroamerických muzikantů pracujících pro bílé vykořisťovatele v Chicagu let

dvacátých. Wilson ohlásil záměr napsat hru o afroamerické zkušenosti v každém desítiletí dvacátého století. Z nich byly nejvýše ceněny Ohrady (Fences, 1985), které získaly Pulitzerovu cenu, a Hodina klavíru (Piano Lesson, 1988), odměněná Pulitzerovou cenou roku 1990. Ohrady se odehrávají v Pittsburghu padesátých let těsně před rozmachem hnutí za občanská práva, a odhalují psychologické i ekonomické rány zasazené afroamerické rodině sociálně-profesními přehradami. Hodina klavíru se odehrává v letech třicátých a její konflikt se odehrává mezi rodinným kulturním dědictvím (reprezentovaným zděděným klavírem) a její ekonomickou budoucností. Mezi Wilsonovy další hry patří Příchod a odchod Joea Turnera (Joe Turner's Come and Gone, 1986), Jedou dva vlaky (Two Trains Running, 1990) a Sedm kytar (Seven Guitars, 1995). Na rozdíl od děl starších afroamerických dramatiků nejsou Wilsonovy hry tolik soustředěny na téma nenávisti vůči bílým, jako spíše na afroamerickou identitu a úsilí po naplnění a důstojnosti.
George C. Wolfe (1955-) došel poprvé širokého uznání svým Barevným muzeem (The Colored Museum, 1986), trochu satirickým, ale hlavně pronikavým komentářem afroamerického života a umění.
Jeho muzikál Jellyho poslední jam (Jelly's Last Jam, 1991) sleduje kariéru Jelly Roll Mortona. Wolfe se prosadil také jako jeden z předních amerických režisérů, a to nejen vlastních her, ale i her jiných autorů, jako například Kushnerových Andělů v Americe (Angels in America). Když byl roku 1993 postaven do čela New York Shakespeare Festival, stal se jednou z nejvýznamnějších osobností newyorského divadla. Mezi afroamerické dramatiky dále patří Charles Fuller, Ntozake Shange, Adrienne Kennedyová, Alice Childressová, Leslie Lee, Lonne Elder III, Joseph Walker, Charles Gordone, Richard Wesley, Ron Milner, Philip Hayes Dean, Susan-Lori Parksová a Vinette Carrollová.
Také vztah k jiným etnickým a menšinovým skupinám se stal vstřícnějším. První asijskoamerický dramatik, který získal celostátní uznání, byl David Henry Hwang (1957-), spojující asijské a západní divadelní konvence. Dramata začal psát roku
1979 a jeho první velký úspěch byla M. Butterfly (1988), hra o francouzském diplomatovi, který prohlašoval, že netušil, že hvězda pekingské opery, s níž žil dvacet let, je muž. Hwang použil tohoto příběhu, aby ukázal, že Západ vždycky shlížel na Východ jako na poddajnou ženu přijímající nadvládu mužného Západu. Mezi další Hwangova díla patří F.O.B. (1980), Běžná hodnota (Face Value, 1992), Zlaté dítě (Golden Child, 1996 a četné spolupráce s Philipem Glassem. Mezi další asijskoamerické dramatiky patří Frank Chin, autor Číňana slepičáře (Chickencoop Chinaman) a Roku draka (Year of the Dragon), Philip Kan Gotanda (1950-), se svým Mytím (The Wash, 1987), Chcípni, yankeeskej pse (Yankee Dawg You Die, 1987) a Dnem postaveným na hlavu (Day Standing on Its Head, 1993), Ric Shiomi, autor Žluté zimnice (Yellow Fever), a Hans Ong (1967-), autor Her z L.A. (The L.A.
Plays, 1993). Asijskoamerické divadlo pěstovali East-West Players, založení v Los Angeles roku 1965, Northwest Asian American Theatre, založené v Seattlu roku 1973, Asian American Theatre Company, založená v New Yorku 1977 a několik dalších divadel.
Po roce 1968 zesílilo také hispánskoamerické divadlo. Průzkum z roku 1985 ukázal, že tehdy už existovalo 101 skupin: 29
mexických, 24 kubánských, 28 portorických a dalších 20 s různými jinými vazbami. Některé hrály pouze španělsky, jiné pouze anglicky a některé byly bilingvní. Mezi nejznámější skupiny patří INTAR, Repertorio Espagnol a Puerto Rican Traveling Theatre, vesměs v New Yorku, a El Teatro Campesino a Bilingual Foundation of the Arts v Kalifornii. Mezinárodní festival mexického a latinskoamerického divadla se konal od roku 1970, nejprve každoročně a později každé dva roky, pod záštitou TENAZ (Teatros Nacionales de Aztlan), nejstarší umělecké organizace mexické a latinskoamerické divadelní komunity.
Nejznámějším hispánskoamerickým dramatikem (1940-) byl vedle Marie Irene Fornesové Luis Valdez, který nejprve pracoval pro odborovou organizaci zemědělských dělníků a poté se rozepsal o aztéckých mýtech a mexicko-americkém životě. Jeho Kvádro (Zoot Suit, 1978), které pojednává o pověstném hrdelním procesu s mexickými Američany v Los Angeles za druhé světové války, bylo též zfilmováno. Jeho folkový muzikál Corridos (1983) je série čísel založených na starých písních. Valdezův soubor uvádí každý rok jeho adaptaci návštěvy pastýřů u novorozeného Ježíše pod názvem La Pastorela. Milcha Sanchezová-Scottová je nejlépe známa svými Kohouty (Roosters, 1987), hrou o rodinných vztazích založenou na metafoře kohoutích zápasů. Další hry Sanchezové-Scottové jsou Psí panička (Dog Lady), Latina a El Dorado. Cherríe Moragová nabídla hispánskoamerický lesbický pohled na lidské vztahy ve hrách jako Nechme ducha být (Giving Up the Ghost) a La Ofrenda (Oběť). Mezi další hispánskoamerické autory patří Estela Portillo Trambleyová, Omar Torres, Miguel Pinero, José Rivera a Eduardo Machado.
Indiánské divadelní soubory byly nepočetné. Prvním zcela indiánským repertoárním divadlem bylo Native American Theatre Ensemble, které roku 1972 založil Hanay Geiogamah (1945-). Za pomoci La Mama uvádělo hry založené na mýtech i současném životě s cílem vzbudit hrdost na indiánské dědictví. Mezi Geiogamahovy vlastní hry patří Body Indian (Indián, 1972) a 49 (1982).

Spiderwoman Theatre, založené roku 1975 třemi indiánskými sestrami, odvozuje svůj název od bohyně stvoření kmene Hopiů.
Mezi jejich inscenace, multimediálně splétající příběhy, patří Lysistrata Numbah a Slunce, měsíc a pírko (Sun, Moon and Feather).
Značně se rozšířilo i lesbické a gay divadlo. Jedním z jeho nejznámějších exponentů byl Charles Ludlam (1943-1987), který po roce 1967 stál v čele Ridiculous Theatre Company a napsal řadu her, jako je Modrovous (Bluebeard, 1970), Camille (1973) a Záhada Irmy Vep (The Mystery of Irma Vep, 1984), které parodovaly populární žánry a absurdity života a umění. Ludlam v těchto hrách také hrál, často několik rolí a mnohé z nich ženské. Po Ludlamově smrti vedl soubor Everett Quinton. Harvey Fierstein (1954-) byl přijat do hlavního proudu díky své Trilogii o pochodňové písni (Torch Song Trilogy) uvedené na Broadwayi roku 1981 a své knize o muzikálu La Cage aux Folles (1983). Krize s AIDS přivedla na svět řadu her; mezi první patřilo Normální srdce (The Normal Heart, 1985) Larryho Kramera a Jak je (As Is, 1985) Williama Hoffmana. Mezi pozdější hry o AIDS patří Než to trefí do černého (Before It Hits Home) Cheryl Westové, Baltimorský valčík (Baltimore Waltz) Pauly Vogelové a Jeffrey a Holá pravda (Naked Truth) Paula Rudnicka.
Tony Kushner (1956-) se stal nejuznávanějším autorem devadesátých let, když byli ve dvou částech - Milénium se blíží (Millenium Approaches) a Perestrojka (Perestroika) - uvedeni Andělé v Americe - gay fantazie na národní témata (Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes, 1991-1993). Toto epické drama, jehož provedení zabere sedm hodin, není jen o krizi s AIDS osmdesátých let, ale též o krizi Spojených států, kde sobecký zájem vede k odmítání potřeb druhých, včetně těch milovaných. Rýsuje se však také možnost změny, jak tituly obou částí naznačují. Mezi další Kushnerovy hry patří Slované (Slavs, 1994) a Hydriotaphia - napsaná roku 1987
jako aktovka a roku 1997 rozepsaná do tří aktů - kterou autor chrakaterizuje jako epickou frašku o smrti a raně kapitalistické akumulaci.
Lesbické hry byly sice početné, ale do hlavního proudu se nezařadily. K nejznámějším patřily Poslední léto v Bluefish Cove (Last Summer at Bluefish Cove, 1980) Jane Chambersové a Studně nadrženosti (The Well of Horniness, 1985) Holly Hughesové.
Uvádění gay nebo lesbických her se věnovala řada divadel, rozptýlených po celé zemi.
Mnohé z toho, co se v divadle po roce 1968 odehrálo, odráželo ten soubor idejí a postupů, který je nazýván postmodernismem - nepřesná nálepka, která však příznačně naznačuje rozchod s modernou. V období modernismu došlo k rozkvětu četných stylů, ale v rámci jednoho se umělec obvykle snažil udržet jednotu důsledným dodržováním souboru konvencí, které byly s daným stylem spojovány. Pokud se vyskytly nesourodé prvky, byly nakonec sladěny v jednotný celek. Naproti tomu postmodernisty nevyváděl z míry nedostatek konzistence či kontinuity. Nechávali protiklady být, aniž se snažili je zamaskovat, a kladli vedle sebe styly a nálady, které by dříve platily za neslučitelné či rozporuplné.
Zbořili kategorie, které modernismus pokládal za jasné; prolomili hranice mezi pohlavími, uměleckými druhy, kulturami, dramatickými žánry i styly provedení.
Postmoderní umění je často reflexivní vůči sobě samému, to jest obrací pozornost k faktu, že a jak bylo vytvořeno. Často obsahuje odkazy na jiná díla. Má sklon hodnotit populární a vysokou kulturu stejně a mísit je. Postmodernismus byl utvrzován poststrukturalismem (dekonstrukcí). Poststrukturalisté míní, že žádný předmět nelze uvažovat bez jazyka, že jazyk činí vědomí a myšlení možným. Navíc význam nemůže být nikdy plně zpřítomněn, poněvadž v procesu komunikace je vždycky modifikován tím, co se stalo dříve, a odkládán tím, co teprve nastane. Obecné výroky a kategorie jsou také limitovány tím, co potlačují či přehlížejí; a tak vždycky zbývá jakýsi dodatečný a přídavný význam, a jestliže jej podrobíme zkoumání, začne původní výrok či hranice nějaké kategorie zpochybňovat a naznačovat modifikace v nekonečném řetězu odkládaných a odlišných významů. Tento analytický proces postupně dostal jméno dekonstrukce. Demonstruje, že významu není nikdy konec, protože se neustále odhalují dodatečné možné významy, často takové, jakých si autor nemusel být vědom. To vedlo k odlišování "díla" (fyzického dokumentu, sepsaného autorem) a "textu" (toho, co nacházejí individuální čtenáři, když spis zkoumají), a k ideji, že autor nemá na text větší právo než kdokoli jiný, poněvadž nikdo nesmí diktovat, jak má být dílo interpretováno. Publikum se tak vlastně stává spoluautorem vnímaného textu. Tato idea, společně s principem neuzavřeného smyslu, poskytla ospravedlnění - pokud něco takového bylo zapotřebí - režisérům, kteří se drasticky rozešli s pokyny dramatického autora. Tvrdilo se, že díla (zvláště klasická) jsou někdy tak obrostlá přijatou interpretací, že je můžeme nazřít čerstvýma očima jen tehdy, vystavíme-li je radikálně odlišné (dokonce "rouhavé") interpretaci. Mnoho z divadelního dění sedmdesátých a osmdesátých let mísilo prvky postmodernismu a poststrukturalismu v inscenacích, vyznačujících se těmito inovačními postupy.
Předzvěstí tohoto mísení byly "happeningy", které se samy zase vracely k představám a konvencím zavedeným futuristy, dadaisty a surrealisty. Jednou z klíčových postav byl Allan Kaprow (1927-), malíř a

kunsthistorik, jehož v padesátých letech začaly zajímat "environmenty" (to jest rozšířená představa umění, tak aby zahrnovalo celé prostředí, v němž je vystaveno nebo se odehrává), a poněvadž byl přesvědčen, že všichni návštěvníci expozice se stávají součástí totálního zážitku, začal divákům zadávat úkoly.
Roku 1959 publikoval nárys umělecké události, kterou nazval "happeningem", poněvadž tento termín považoval za neutrální.
Později téhož roku poprvé takovou událost veřejně předvedl - 18
happeningů v šesti částech (18 Happenings in 6 Parts). Pro jejich potřebu rozdělil galerii do tří částí. V každé se odehrávala jiná činnost, avšak současně, a obrazy se projektovaly na rozmanitý povrch za doprovodu hudby a zvukových efektů. Všichni účastníci se stali součástí události, poněvadž prováděli instrukce, které dostali při příchodu.
O happeningy se kromě Kaprowa zajímala řada dalších lidí a termín sám nakonec označoval každou událost, v níž velkou roli hrála improvizace a náhoda. Třebaže happeningy nebyly přísně vzato divadelní, mnohé jejich rysy se různými cestami přenášely do divadla. Za prvé, s tím, jak se "institucionalizované" umění dostávalo pod palbu kritiky, docházelo k mnoha pokusům vyvést je z divadel, muzeí či koncertních síní a umístit je do přístupnějšího a neformálnějšího prostředí. Za druhé, důraz přenášel se od pasivního pozorování k podílení - od produktu k procesu. Diváci i aktéři byli někdy totožní. Za třetí, důraz se od umělcova záměru přesouval k účastníkovu vědomí. Každý účastník-divák se tak stával částečným tvůrcem kusu a mohl odečítat jakýkoli význam, jakého byl na základě své zkušenosti schopen. Za čtvrté, simultaneita a víceohniskovost nahrazovaly lineární vývoj a kauzální uspořádání; obvykle se nepředpokládalo, že každý bude vidět a slyšet tytéž věci v témže okamžiku nebo ve stejném pořádku. Za páté, happeningy byly multimediální události, bořící hranice mezi jednotlivými druhy umění a mísící je.
Mnohé z těchto idejí se přenesly do environmentálního divadla - termín, který zpopularizoval Richard Schechner (1934-), šéfredaktor TDR (The Drama Review). Roku 1968 publikoval Schechner šest "axiomat" k objasnění environmentálního divadla.
Za prvé deklaroval, že události lze seřadit do kontinua, na jehož jednom konci je "Čisté/Umění" a na druhém "Nečisté/Život", to jest že se rozprostírají od tradičního divadla na jednom pólu přes environmentální divadlo k happeningům, veřejnými událostmi a demonstracemi na druhém pólu konče. Tak umístil environmentální divadlo někam mezi tradiční divadlo a happening. Za druhé, v environmentálním divadle "všechen prostor se používá pro performanci, všechen prostor se používá pro publikum". Publikum je jak "tvůrcem scény", tak "divákem scény", poněvadž stejně jako v pouliční scéně ze všedního života jsou ti, kteří přihlížejí, součástí celkového obrazu, i když se sami považují za pouhé diváky. Za třetí, "událost se může odehrát buď ve zcela transformovaném prostoru či v prostoru 'nalezeném'". Jinými slovy, prostor může být přeměněn v "environment", anebo místo může být přijato tak jak je a inscenace se mu může přizpůsobit.
Za čtvrté, "ohnisko je pružné a proměnlivé". Za páté, "všechny prvky inscenace hovoří svým vlastním jazykem", ne že by pouze podporovaly slova. Za šesté, "text nemusí být ani východiskem, ani cílem inscenace. Nemusí existovat vůbec žádný text."
Prostředí a prostor inscenace jsou tak integrální součástí celku, zahrnujícího herce i diváky, kteří mohou vzájemně jednat jako jedna entita. Takový pokus předpokládá, že tradiční divadelní architektura ustoupí místům, která jsou už jako environmenty vhodná, nebo která se v ně snadno mohou změnit. Kromě toho se ohnisko stává mnohonásobným nebo variabilním. Za environmentální považoval Schechner polské Divadlo-laboratoř, Living Theatre, Open Theatre a několik dalších skupin.
Roku 1968 založil Schechner vlastní soubor, Performance Group.
Jeho divadlem se stala adaptovaná garáž, v níž byly porůznu rozestaveny praktikábly a věže z trubek a prken, které vesměs mohli používat jak herci, tak diváci. První inscenací byl Dionýsos pro rok 69 (Dionysus in 69), adaptace Eurípidových Bakchantek na sérii rituálů, většinou ve vztahu k sexualitě, svobodě a represi. Inscenace celkově vyzněla jako manifest za větší svobodu, který však byl spojen s varováním před zaslepeným odstraňováním zábran. Poté soubor uvedl Komunu (Commune, 1970), kolektivní dílo o amerických ideálech a neschopnosti je realizovat, Zub zločinu (The Tooth of Crime, 1973), hru Sama Sheparda a rivalitě ve světě pop music, pojednanou jako gangsterku, a roku 1975 Brechtovu Matku Kuráž.
Roku 1980
Schechner ze souboru odešel.
Prostor po Performance Group pak převzala The Wooster Group, která existovala od roku 1975 jako jednotka v rámci Schechnerova souboru. Za uměleckého vedení Elizabeth LeComptové (1944-) uváděla vlastní texty, některé založené na autobiografických vzpomínkách jednoho ze svých předních členů, Spaldinga Graye (1941-). Soubor získal značně příznivý ohlas u kritiky i mezinárodní uznání hostováním na zahraničních festivalech.

Aplikoval také dekonstrukční techniky důkladněji než jakékoli jiné americké divadlo, zvláště v Silnici I & 9 (Route I & 9,
1981) a v LSD (1983). První hra stavěla proti sobě úryvky z Našeho městečka a obhroublá černošská varietní čísla a pornografický film, aby poukázala na to, co Wilderův idylický obraz Ameriky marginalizuje nebo ignoruje: etnické skupiny, sex a průmyslovou poušť, kterou protínají silnice uvedené v titulu hry. LSD si trochu podobně vypůjčila pasáže z Millerovy Zkoušky ohněm, jichž pak zrcadlově používala k osvětlení paralel mezi koloniálním čarodějnictvím a dnešním honem na čarodějnice, pokud jde o nabuzené vize i porušování přijatých norem chování. Roku
1993 uvedla Wooster Group Rybí příběh Část I a II (Fish Story Part I and Two), z nichž první dekonstruuje O'Neillova Císaře Jonese a druhá Čechovovy Tři sestry.
Při konfliktu Wooster Group s Arthurem Millerem, a dalším sporu, který mělo American Place Theatre se Samuelem Beckettem - jenž hrozil soudní žalobou, když JoAnne Akalaitisová hrála Konec hry v opuštěné stanici podzemní dráhy - se rozhořela bouřlivá diskuse na téma, které už dlouho doutnalo: totiž práva autorů na uvedení svých děl tak, jak byla napsána, versus práva režisérů interpretovat díla tak, jak mají za nejúčinnější. Diskuse aktualizovala mnohá témata (byť stále nevyřešená), ústřední pro postmodernismus a poststrukturalismus.
Podobné spory provázely prakticky každou inscenaci Andreie Serbana (1943-) - rumunského režiséra, který do Spojených států přišel roku 1969 - třebaže pracoval s texty, jejichž autoři už nebyli naživu. V takových inscenacích, jako byl Višňový sad v Lincoln Center 1977, Händelova Alcina v New York City Opera
1983, Strýček Váňa v LaMama 1983, Král jelenem v American Repertory Theatre 1984 a Figaro na Broadwayi 1985, používal Serban ikonoklastických vizuálních obrazů k současné rezonanci.
Zároveň jimi komentoval dramatické situace, postavy a ideje, aby tak rozrušil zavedené představy o těchto dramatech a předvedl je v novém světle. Publikum si snad časem zvyklo, poněvadž v posledních letech už Serbanovy inscenace nevyvolávají pobouření.
Peter Sellars (1957-) pracuje srovnatelným způsobem. Jeho inscenace Orlanda proměnila dobrodruhy Händelovy opery v astronauty; jeho Mikádo v Chicago Lyric Opera se odehrávalo v zasedací síni současné japonské korporace; černošský chór v inscenaci Perikla mluvil žargonem; a do titulní role Sofoklova Aianta obsadil neslyšícího herce. Od konce osmdesátých let se Sellars věnuje především opeře, zvláště Mozartově. Roku 1993 se v jeho inscenaci Aischylových Peršanů, uvedené v rámci losangeleského festivalu a poté v Paříži a v Berlíně, objevil tančící posel vyprávějící o bitvě, která se odehrála během nedávné války v perském zálivu, a duch komunikující znakovou řečí, hrála se súdánská hudba. V posledních letech režíroval Sellars inscenace v pařížské Opeře a na salcburském festivalu.
Lee Breuer (1937-) působil v Actors' Workshop v San Francisku, studoval divadlo Grotowského a Berliner Ensemble a režíroval Beckettovu Hru v Paříži. Společně s jinými pak založil Mabou Mines, jejichž uměleckým ředitelem byl v letech 1970-1976, než se stali "uměleckou spoluprací" devíti lidí působících v divadle i mimo ně. Do roku 1990 uvedl soubor asi 38 děl a účinkoval v nejrůznějších koutech Ameriky, Evropy, Asie a Austrálie. Uváděl sice i díla cizích autorů (zvláště Beckettova), ale většinou šlo o texty, které vznikly v souboru. Ty, které napsal Breuer, bývaly často zčásti autobiografické, a charakterizovaly je slovní i obrazové hříčky, esoterické odkazy a elektronické prostředky.
Preludium ke Smrti v Benátkách (Prelude to Death in Venice,
1979), které Breuer podle vlastního prohlášení napsal proto, aby lépe pochopil svou vlastní náklonnost k mladistvým, používalo loutky jako alter ega a zvukových záznamů hlasů, v nichž matka se měnila v přítelkyni a otec v agenta; do toho byly vetkány pasáže z Mannovy novely i z filmu o Drákulovi. Tyto zdánlivě rozpojité prvky se nakonec asociativně vztahovaly k oidipovskému komplexu, k mládí, stárnutí a smrti. Jeho Evangelium na Kolóně (Gospel at Colonus, 1984) mísilo Sofoklova Oidipa na Kolóně (jenž podle Breuera odráží řecký extatický impuls) s evangelickou službou černošské církve v dnešní Americe. Roku 1988 Breuer předvedl části z rozpracovaného díla nazvaného Mravenec válečník (The Warrior Ant), které mísilo prvky z různých kultur a inscenačních stylů, a roku 1990 Leara, vlastní transpozici Shakespearovy hry do Gruzie let padesátých, s rolemi obsazenými opačným pohlavím.
Breuer režíroval i v jiných souborech, než je Mabou Mines. Jednou z jeho nejznámějších inscenací je Wedekindova Lulu (kterou přesadil jako celek do Ameriky, včetně punk-rockové kapely) v American Repertory Theatre roku 1980. Jiná členka Mabou Mines, JoAnne Akalaitisová, byla jako režisérka také pověstná experimentálními inscenacemi, zvláště Čekáním na Godota v American Repertory Theatre roku 1984 a Genetovými Paravány v Guthrie Theatre roku 1989. Akalaitisová odešla z Mabou Mines roku 1991, když byla jmenována ředitelkou New York Shakespeare Festival. Mabou Mines sice existují dál, ale počátkem devadesátých let přišli o některé svoje nejproslulejší členy, takže jejich práce nebudí už ten zájem jako dřív.
Mnoho rysů postmodernismu a poststrukturalismu se sešlo v performancích Roberta Wilsona (1942-), jako

je Pohled hluchého (Deafman Glance, 1971), Život a doba Josefa Stalina (The Life and Death of Joseph Stalin, 1972), Dopis královně Viktorii (A Letter to Queen Victoria, 1974), Děs, destrukce a Detroit (Death, Destruction and Detroit, 1979) a CIVIL warS (1983-84). V těchto dílech si Wilson eklekticky půjčoval z nejrůznějších médií, kultur i historických období a kladl vedle sebe zjevně nesouvisející obrazy způsobem upomínajícím na surrealismus.
Pomalý pohyb (přejít jeviště mohlo trvat hodinu) často vytvářel hypnotický efekt. Většina performancí byla velmi dlouhá - čtyři až dvanáct hodin, jedna dokonce trvala sedm dnů a nocí. Obvykle začínal od nějakého nápadného obrazu či vjemu, které pak nechal rozvíjet řetězem asociací. CIVIL warS byly koncipovány pro Olympijský umělecký festival v Los Angeles roku 1984, pro nedostatek prostředků však nebyly nikdy uvedeny v úplnosti, vznikaly v segmentech, vždy po jednom v západním Německu, v Nizozemí, Francii, Itálii a ve Spojených státech. Vystupovaly v nich tak disparátní postavy jako Lear, Voltaire, Bedřich Veliký, Karel Marx, Abraham Lincoln a příslušníci jednoho indiánského kmene, a celek měl reflektovat všechny typy konfliktů zasahujících do lidských vztahů. Mluvilo se v nich dvanácti různými jazyky a celý projekt nebyl určen publiku jediné národní kultury. Podle Wilsona není v jeho kusech nic, čemu by se muselo rozumět, jen je třeba je zakoušet. Je na divácích, aby si z evokativních, neurčitých, nesouvislých obrazů a zvuků, rozvlněných v čase, vytvořili vlastní interpretace.
Wilson tvořil na jedné straně dál vlastní kusy, na druhé straně však začal inscenovat cizí díla nebo spolupracovat s jinými americkými i evropskými autory. Ve své inscenaci Eurípidovy Alkéstis roku 1986 v American Repertory Theatre spojil původní text s Popisem obrazu Heinera Müllera (jehož použil jako prologu), s japonským kjógenem (který četná témata Alkéstidy parodoval) na hudbu Laurie Andersona a s četnými laserovými projekcemi. Přes svou zdánlivou nesourodost byly všechny tyto rozličné prvky spjaty s tématem smrti a znovuzrození.
K Wilsonovým inscenacím klasiky dále patří Wagnerův Parsifal, Ibsenovo drama Až my mrtví procitneme, Doktor Faustus rozsvěcuje světla (Doctor Faustus Lights the Lights) Gertrudy Steinové, Büchnerova Dantonova smrt a Debussyho Pelléas a Melisanda. Mezi díla, na nichž se podílel, patří Einstein na pláži (Einstein on the Beach, 1976), společně s Philipem Glassem, Černý jezdec (The Black Rider, 1989), adaptace Weberovy opery Čarostřelec, společně s Tomem Waitsem a Williamem S. Burroughsem, Alenka (Alice, 1992), úprava Alenky v říši divů společně s Tomem Waitsem, Rock času (Time Rocker, 1996), spolupráce s Darrylem Pinckneyem a Lou Reedem, založená na Stroji času H. G. Wellse. Wilson vždycky pracoval na několika projektech zároveň, a u mnoha z nich počítal s dokončením až za několik let. Protože realizace jeho inscenací je velmi nákladná, pracuje Wilson hlavně v evropských subvencovaných divadlech, kde všeobecně platí za jednoho z nejvýznamnějších umělců své doby. Patrně žádný jiný umělec nenaplnil postmoderní vizi tak jako on.
Mnoho postmoderních a avantgardních inscenací, jak amerických, tak zahraničních, uvádí Brooklynská akademie hudby (BAM), která od roku 1982 pořádá každoročně festival Next Wave (Příští vlna), jehož řediteli jsou Harvey Lichtenstein a Joseph V. Melillo.
Diváci mají příležitost zhlédnout v krátkých sériích inscenace současných umělců a souborů, které by se jinak do New Yorku ani nedostaly, jako například Théatre du Soleil, tanečního souboru Piny Bauschové, některé inscenace Roberta Wilsona, Petera Brooka, Lee Breuera, Petera Sellarse a řady jiných, méně známých umělců.
Jeden z častých hostů BAM je Robert Lepage (1957-), francouzský Kanaďan, režisér, dramatik a herec. Rejstřík jeho inscenací sahá od děl epických rozměrů po show pro jednoho herce, všechny však se vyznačují překvapivou vnitřní kontrastností, která dává vyniknout provokativní nápaditosti a surreálným vlastnostem jeho děl. Pro svou inscenaci Shakespearova Snu noci svatojánské roku
1993 proměnil jeviště britského Národního divadla v bahnisko;
Romea a Julii inscenoval v cirkusovém stanu a postavil proti sobě anglofonní Monteky a frankofonní Kapulety; jeho Tektonické vrsty (Tectonic Plates) byly založeny na kontrastu starého a nového světa; Jehly a opium (Needles and Opium) byly sólo pro Lepage, v němž se analyzovaly drogy a láska za pomoci Jeana Cocteaua, Milese Davise, Juliette Greco a Jeana Paula Sartra. Jeho patrně nejambicioznějším dílem je Sedm toků řeky Oty (The Seven Streams of River Ota, 1996), odvozující svůj titul od jména řeky, jejíchž sedm ramen protéká Hirošimou. Hra začíná po svržení atomové bomby na Hirošimu a v následujících sedmi epizodách (které si vyžadují sedm hodin hracího času) sleduje jeho složité kulturní ozvuky (s využitím různých performančních tradic a sugestivních obrazů) v Evropě, Severní Americe a Japonsku, s časovými skoky v intervalu let 1943-1999. Na základě takových inscenací je Lepage četnými kritiky prohlašován za nejtalentovanějšího soudobého divadelního umělce.
V osmdesátých letech se performanční umění a typ divadla reprezentovaný Wooster Group, Mabou Mines a Wilsonem začaly protínat. V sedmdesátých letech bylo performanční umění jako nástupce happeningu

obvykle stručné, minimálně nazkoušené a předvedlo se pouze jednou. Stoupenci performančního umění většinou soudili, že je třeba se vyhnout přetělesňování a naopak zdůrazňovat osobní, takřka improvizační prvky, a proto byli zapřisáhlými odpůrci běžného divadla. V osmdesátých letech se však performanční umění a divadlo začaly překrývat a vytvářely něco, co se často nazývalo "interuměním" nebo "novým divadlem": nálepky, které mohly pokrýt široké spektrum performerů a performančních stylů. Někteří z jeho nejznámějších představitelů byli sóloví performeři. Spalding Gray uvedl v letech 1979-1993, když se rozešel s Wooster Group, asi patnáct autobiografických monologů, z nichž nejúspěšnější bylo Plavání do Kambodže (Swimming to Cambodia), Netvor v bedně (Monster in a Box), Grayova Anatomie (Gray's Anatomy) a Je to kluzký svah (It's a Slippery Slope). John Leguizamo (1964-) vytvořil řadu etnicky latinskoamerických postav ve svých poloautobiografických hrách o vykolejeném životě v New Yorku jako Mambo tlama (Mambo Mouth, 1991) a Španorama (Spic-O-Rama, 1992). Eric Bogosian (1953-) ve svých monolozích Pití v Americe (Drinking in America, 1986) a Sex, drogy a rock and roll (Sex, Drugs & Rock and Roll) (1987) vytvořil rozmanité mužské postavy inklinující k silným řečem a k moci. Anna Deavere Smithová (1951-) vytvořila působivé performance postav poznamenaných rasovými a třídními problémy v Ohních v zrcadle (Fires in the Mirror, 1991), pojednávajících o bouřích v brooklynských Crown Heights, v Soumraku v Los Angeles 1992 (Twilight: Los Angeles 1992, 1993), o nepokojích v Los Angeles, poté co byli zproštěni viny policisté, kteří ubili Rodneye Kinga, a Domácí vězení - první vydání (House Arrest:
First Edition, 1997) o vztahu médií a státníků. Mezi významné stoupence tohoto nového divadla dále patří Meredith Monk, Laurie Anderson, John Kelly a Ping Chong. K nim je třeba ještě připojit Tima Millera, Johna Flecka, Holly Hughesovou a Karen Finleyovou, poněvadž jejich dílo a jejich otevřenost v otázkách sexu, pohlaví a moci vedly ke krizi v dotační politice NEA roku 1990 a odstartovaly útok Kongresu na NEA.
Toto nové divadlo si rovněž vážilo populární lidové kultury a často ji spojovalo s "vysokým uměním". Skupina performerů jako Bill Irwin, David Shiner, Michael Moschen, Létající bratři Karamazovi a Avner ("Excentrik") Eisenberg si vysloužila pojmenování "noví varietní umělci", poněvadž do svých performancí vkládali klauniády, žonglování, akrobacii, tanec a kouzelnické triky. Někteří vystupovali i v inscenacích her nového i běžného repertoáru.
V devadesátých letech se prudce rozmohly experimenty s computerovou technologií a se způsoby, jak s její pomocí oživit představení s živými herci. V čele těchto experimentů stojí George Coats Performance Works v San Francisku, v jejichž inscenacích, jako je Pouštní hudba (Desert Music, 1992) či Wittgenstein na Marsu (Wittgenstein on Mars, 1998) dochází k interakci obrazů generovaných computery se živými herci na jevišti. Tyto nové technologie však byly komerčně daleko nejúspěšněji využity v Disneyho broadwayských muzikálech, jako je zejména Lví král (The Lion King, 1997). Technologické experimenty budou zřejmě pokračovat.

Dovětek

V této a v předchozích kapitolách jsme sledovali dějiny divadla od jeho počátků až do konce roku 1997. Co bude s divadlem po tomto datu, může být jen předmětem spekulace. Mnohé čerstvé novinky, které nám nyní připadají důležité, upadnou v budoucnu bezpochyby v zapomnění, zatímco jiné, které třeba tato kniha ani nezaznamenala, budou platit za předchůdce významných změn. Dějiny se neustále předělávají, protože minulost nazíráme z naší soudobé perspektivy, a jak se mění naše premisy a zájmy, mění se i náš pohled na významnou minulost. Budoucí změny čekají na budoucnost.

Pohled do divadelních dějin

Historie se píše z větší části z hlediska, které se nazývá "konsensuálním"; to znamená, že většina historiků má v každém období tendenci shodnout se na podstatných problémech a událostech a na ně se zaměřit. To neznamená, že taková jednota názorů existuje vždycky, ani že předmět hlavního zájmu se od jedné generace ke druhé nemění; znamená to však, že jádro společných předpokladů v každé historické epoše má tendenci hierarchizovat si témata, to jest pořádat je podle větší a menší důležitosti. Příkladem tohoto přístupu je v divadelní historii metafora americké kultury jakožto "tavicího kotle", která vedla k téměř výhradnímu zájmu o tradice evropského původu a zejména anglicky mluvícího divadla. Tato tradice je sice bezesporu důležitá, je však založena na "konsensuálním" rázu samotných Spojených států a dlouho odsouvala zájem o multikulturní bohatství národních divadelních dějin do pozadí. Výsledkem je, že většina z

nás ví jen velmi málo o divadelní tradici původního indiánského obyvatelstva, mexických Američanů, čínských Američanů, afrických Američanů nebo nejrůznějších jinojazyčných, náboženských a jiných skupin, jež přispěly k úhrnu našeho divadelního dědictví. Taková netečnost je též odrazem naší dominantní kulturní ideologie, která privilegováním a nadřazováním jedné kultury nad druhou nahrává názoru, že divadlo dominantní skupiny je významnější než divadlo těch skupin, které jsou v naší kultuře marginalizovány. Po roce 1968 se konsensuální historický přístup a nadvláda patriarchální, bílé a z Evropy odvozené kultury octly pod palbou kritiky a množily se pokusy rozšířit rozsah historického výzkumu, jeho metodologii a interpretaci. Zpochybnění dominantní kultury bylo charakteristickým rysem šedesátých let. Living Theatre v tom hrálo vůdčí roli. Toto zpochybnění dosáhlo vrcholu v Ráji teď (1968), jejž tento soubor prohlásil za "vertikální postup k permanentní revoluci".
Nejpověstnější rys této inscenace, přímá konfrontace s publikem, byl málo pochopen, poněvadž ve skutečnosti diváci hráli roli překážek úspěšné revoluce. Zde je pasáž z tištěné verze tohoto díla:

Konfrontace jsou pokusem definovat a tím pochopit charakter překážek v každé [této fázi] a formu akce, která je může překonat. Například na počátku je překážkou Kultura, která je překonávána Estetickým útokem, a na konci je překážkou Stasis, kterou překonává Impuls. Konfrontace jsou vodítka ke vztahu herce a publika v každém stadiu cesty. Odpor vůči revoluční změně je pojednáván jako překážka. Navržená energetická forma je vhodnou strategií pro herce, jak překážku překonat.

Paradise Now, Collective Creation of the Living Theatre, written down by Judith Malina and Julian Beck, New York, Vintage Books,
1971, 11-12.

Nepřekvapí nás snad, že důležitým cílem šedesátých let byla tvorba nové vyšší jednoty odstraněním jevů, které stály v cestě pravdivějšímu pohledu. A tak se řada divadelních teoretiků a praktiků snažila dospět k podstatě "divadla" rozpoznáním a vyloučením nadbytečných rysů, které nás od ní odvádějí. Tyto pokusy patrně nejlépe artikuluje Grotowského pojem "chudého divadla":

Postupným vyloučením všeho co je nadbytečné jsme zjistili, že divadlo může existovat bez líčení, bez autonomního kostýmu a scénografie, bez odděleného hracího prostoru (jeviště), bez světelných a zvukových efektů. Nemůže však existovat bez vztahu herec-divák, bez tohoto přímého, "živého" percepčního společenství ... pokud se podrobí přísné zkoušce praxe, otřese to většinou našich běžných představ o divadle. Zpochybní se představa divadla jako syntézy rozličných tvůrčích disciplin. ...
Toto "syntetické divadlo" je současným divadlem, jež neváháme nazvat "bohatým divadlem" - bohatým na nedostatky.

Jerzy Grotowski, Towards a Poor Theatre, New York, Simon and Schuster, 1968, 19.

V polovině sedmdesátých let se mnohé z toho, co bylo původně zamýšleno jako útok na převládající ideologii, stalo její součástí. Hilton Kramer interpretoval tuto absorpci jako odmítnutí útoku, třebaže ji lze stejně dobře vidět jako vstřebání starého i nového do pozměněného vládnoucího stylu:

Chuti útočit na publikum a na médium viditelně ubylo. ... Má to snad znamenat, že inovace šedesátých let beze stopy zmizely?
Rozhodně ne, ale tam, kde přežívají ... jsou kooptovány establishmentem a použity k výrazně blahodárnějšímu účelu.

"A Yearning for 'Normalcy' - The Current Backlash in the Arts,"
The New York Times, May 23, 1976, sec. 2, 1, 25.

Že Kramerův postřeh nebyl zcela přesný, naznačuje poznámka Elinor Fuchové o postmodernismu:

Tyto rysy - zhroucení tradičních hranic, zaujetí divadla vlastními artefakty, technikami a styly - jsou nejpádnějším důvodem, proč se toto divadlo nazývá postmoderním.... Některé takové představy o inverzi a pádu historických hodnot v posledních dvou desítiletích vedly k pocitu "postismu", který v západní společnosti pronikl prakticky do všeho lidského konání.
Jsme postindustriální, postkapitalističtí, posthumanističtí, postapokalyptičtí, dokonce i postkognitivní.

"The Death of Character," Theatre Communications, 5 (březen 1983), 2.

Současné divadlo dokládá značné množství výpůjček z jiných kultur. O tomto transkulturalismu či interkulturalismu píše Carl Weber:

Kdykoli bylo divadlo určité společnosti zralé na změnu, protože tradiční performanční kódy zastaraly, to jest neodpovídaly už vnímané společenské realitě, experimentovalo se s idejemi a formami převzatými z jiných kultur. Vynořovaly se nové inscenační způsoby, často odvozené z transkulturního přenosu cizích struktur a idejí. ... Rostoucí počet mezinárodních festivalů boří hranice mezi divadelními kulturami světa. Vytváří se mezinárodní společenství, v němž ti, kdo divadlo tvoří, i ti, kdo je konzumují, jsou stále více obeznámeni s množstvím forem a témat předváděných na jevištích všech národů. Cizí inscenační způsoby jsou vítány ne přesto, ale proto, že jsou jiné.

"AC/TC Currents of Theatrical Exchange," Interculturalism and Performance, eds. Bonnie Marranca a Gautam Dasgupta, New York, PAJ Publications, 1991, 36.

Jeden ze způsobů, jakými lze zkoumat současné divadelní dějiny, je četba časopisů a novin popisujících nedávné inscenace, experimenty a teorie. To je obzvlášť důležité, chceme-li držet krok s vývojem, poněvadž než vyjde kniha, uplyne obvykle rok nebo déle. Některé publikace, s jejichž pomocí lze být v kontaktu se současným divadelním děním, jsou uvedeny na závěr bibliografie této knihy.
Ještě důležitější pro studium současného divadla je však pravidelná návštěva divadelních představení, poněvadž to, co lze vidět v divadle dnes, je součástí historie zítra. Jen málo historických záznamů nějaké události je přiměřenou náhražkou vlastní účasti na ní.

Asijské divadlo

Dosud jsme sledovali pouze západní divadelní tradici. Asijská divadelní tradice je však také velmi silná a dávná. Zatímco v Evropě se střídaly epochy antiky, středověku a renesance, divadlo v Indii, Číně, Japonsku a jihovýchodní Asii rozvíjelo trvale formy, které zůstaly živé. Mezi počátkem křesťanství a rokem 1700 se tu zdokonalovaly konvence tak odlišné od západních, že obě tradice zůstaly až do dneška zcela rozdílné, navzdory sporadické interakci ve dvacátém století. Můžeme zde předestřít jen některé z těchto tradic, poněvadž v mnoha asijských zemích se jazyk i performance region od regionu radikálně liší. Pojednáme tedy jen o některých nejznámějších a nejcharakterističtějších asijských formách.

Indie

Indickou civilizaci lze sledovat téměř stejně hluboko do minulosti jako civilizaci Egypta nebo Středního východu. Do doby kolem roku 1500 před Kristem, kdy Indii osídlili Árjové ze střední Asie, jsou však naše znalosti nepatrné. V následujících stoletích se postupně rozvinuly nejcharakterističtější rysy indického života a umění. Divadlo z nich patrně nejvíce ovlivnily hinduismus, kastovní systém a sanskrtské literární konvence.
Hinduismus učí, že podstatou všech věcí je duch či duše a konečným cílem že je dosáhnout jednoty s nejvyšší světovou duší (brahma). Brahma je nekonečné, věčné, nepopsatelné a dokonalé.
Z veškerého stvoření je jen brahma neměnné a poněvadž skutečné je jen to, co je trvalé, brahma je také konečné jsoucno, z něhož všechno ostatní pochází a do něhož se opět usiluje navrátit.
Hinduismus zdůrazňoval jednotu ducha, připouštěl však kult stovek bohů či duchů, poněvadž všichni byli pouhými aspekty brahmy. Tři božstva však byla základní a personifikovala brahma v různých aspektech: jsou to Brahma - stvořitel, Šiva - ničitel, a Višnu - udržovatel. Hinduisté rovněž věří, že za jeden život nelze dosáhnout dokonalosti a předpokládali, že jsou nezbytné následné reinkarnace.
Staří Indové podporovali znázorňování živých bytostí v literatuře, na divadle a ve výtvarném umění jako projevů ducha.
Hinduismus je tak téměř protikladem muslimského náboženství, které uznává jen jednoho boha - Alláha - a

znázornění živých bytostí v umění zakazuje. Hinduismus byl divadlu nakloněn, zatímco islám byl mu nepřátelský.
Před počátkem křesťanské éry se v Indii vyvinul systém kast, založený zčásti na sociálních, ekonomických a rasových předpokladech, ale také na představách duchovního rozvoje.
Nakonec byly kasty sice početné, ale tradiční jsou čtyři: bráhmani - kněží a intelektuálové; kšatrijové - válečníci a panovníci; vaišjové - řemeslníci a rolníci; a šúdrové - nekvalifikovaní dělníci. Tyto kasty byly považovány za dědičné a závazné, takže ke každé se vztahovaly určité specifické povinnosti, rituály, úkoly i potrava.
Jazykem indického dramatu byl především sanskrt, "utvořený" jazyk, který se v prvních stoletích po Kr. stal hlavně prostředkem písemného výrazu - většina lidí hovořila prákrtem ("přirozeným", tedy hovorovým jazykem) či dialekty.
Sanskrtská literatura se začala v Indii objevovat někdy mezi rokem 1500 a 1000 př. Kr. Rgvéda (kolem 1200 př. Kr.), soubor hymnů a zaříkadel, se obvykle pokládá za nejstarší literární dílo v indoevropských jazycích vůbec. Po ní následovala další náboženská díla. Důležitější pro drama však jsou dva velké eposy, Mahábhárata a Rámájana, započaté možná už kolem roku 1000 př.
Kr., dovršené však až někdy kolem roku 250 po Kr. Tyto dva eposy jsou v sanskrtské literatuře tím, co Ílias a Odysseia v řecké, a staly se hlavním zdrojem materiálu pro sanskrtské dramatiky. Tak jak se hinduismus šířil po jihovýchodní Asii, tyto eposy se v těchto oblastech staly (a dosud jsou) inspirací pro četná dramata.
Jak Mahábhárata tak Rámájana mísí historii, legendy a mýty.
Mahábhárata pojednává o boji mezi různými členy dvou vládnoucích rodů a vypráví milostné, válečnické a dobrodružné příhody, které se kolem nich odehrávají. Rámájana líčí, jak princ Ráma a jeho manželka Síta byli vyhnáni ze své říše intrikami Rámovy nevlastní matky, jak čtrnáct let putovali, jak Sítu unesl démonský král, jak byla zachráněna za pomoci opičího krále a jak se oba manželé triumfálně vrátili do své říše. Tyto eposy, hinduismus a společnost založená na systému kast jsou podložím většiny indického dramatu.
"Zlatý věk" indické kultury začal kolem roku 120 př. Kr. a trval zhruba až do roku 500. Vrcholu dosáhl ve čtvrtém a pátém století, kdy se významným střediskem umění, vzdělanosti a medicíny stala guptovská říše v severní Indii. Tady vyrostla krásná města, byly založeny univerzity a rozkvetla velká a půvabná civilizace.
Druhý vrchol nastal v první polovině sedmého století za vlády krále Haršy, který byl i významným dramatikem své doby. Za Haršova panování se indický vliv rozšířil po jihovýchodní Asii a položil v těchto oblastech základ budoucího rozvoje.

Sanskrtské drama

Rituály a zábavy různého druhu byly zřejmě v Indii běžné od nejranějších dob. Je obtížné rozhodnout, kdy se v Indii drama objevilo poprvé, nesporně se tam však dramata psala už na počátku křesťanské éry. Naším hlavním zdrojem informací o dramatickém písemnictví i o inscenačním umění je Nátjašástra (Učebnice divadelního umění) připisovaná Bharatovi (ačkoli se na něm možná podílela řada autorů). Pochází snad ze druhého století po Kristu.
Datovat počátky sanskrtského dramatu je obtížné vzhledem k indické lhostejnosti vůči chronologii a pořizování zápisů.
Protože důkazy jsou vágní, připisují moderní badatelé dochovaným dramatům nejrůznější data. Většina se však shoduje v tom, že nejstarší zlomky se datují přibližně z roku 100 po Kristu.
Dochovalo se zhruba dvacet pět her, některé možná až z devátého století, nejlepší však pocházejí ze čtvrtého a pátého století po Kristu.
Sanskrtské hry se nečlení podle takových západních žánrů, jako je tragédie, komedie či melodrama. Hlavním cílem sanskrtského dramatu není ani děj, ani rozvoj dramatické postavy, ani filozofické otázky, ale náležitá rasa (pojem překládaný různě jako estetický požitek, základní nálada nebo radostné vědomí).
Nátjašástra prohlašuje, že bez rasy drama "nemá žádný smysl". Je osm základních ras - milostná, veselá, smutná, hněvivá, statečná, bázlivá, nálada znechucení a nálada úžasu - a ty se zase vztahují k osmi základním lidským emocím (bháva), které lze na jevišti zobrazovat (rozkoš, radost, smutek, hněv, odhodlání, strach, hnus a úžas), aby se mohla uskutečnit odpovídající rasa. Existuje rovněž třiatřicet přechodných emocionálních stavů a osm typů povahových temperamentů. V podstatě se Nátjašástra zabývá tím, jak na jevišti předvádět emocionální stavy (bhávy) pomocí slov, jednání, kostýmů a líčení, aby se realizovala náležitá rasa. Hra může sice obsahovat prvky vztahující se k více než jedné bhávě či rase, ale jedna rasa musí dominovat, poněvadž konečným cílem je pocit harmonie a vyrovnanosti. Proto všechny hry končí šťastně.
Smrt a násilí se na jevišti neodehrávají a dobro a zlo je jasně odlišeno. V průběhu hry se radost a žal

mohou mísit, na závěr však musí všechno vyústit v harmonii a dobro musí triumfovat nad zlem.
Hry, které mísí tolik různých prvků, jsou složité. Existují v nich těsně vedle sebe prvky heroické a domácké, exaltované i všední. Příkladem takové směsice je typická praxe, podle níž je hrdinovým důvěrníkem plešatý, skřetovitý a žravý klaun, poskytující komickou úlevu ve vážném příběhu. Rozmanitost je patrná i v dialogu, mísícím verš (jehož se užívá k povznesenému výrazu ve scénách intenzivní emoce), prózu (pro všednější scény), sanskrt (učenecký jazyk, jímž hovořili bohové, králové, ministři, generálové a mudrci) a prákrt (všednodenní dialekt, užívaný pro ženy, děti, sluhy, rolníky a osoby nízkého stavu). Značné rozmanitosti se také dosahovalo shlukováním několika vedlejších zápletek, od fraškovitých po vážné, kolem hlavního příběhu.
Rozsah sanskrtských her se pohybuje od aktovky do deseti aktů.
Podle přijatých zásad měly události jednoho aktu zabírat maximálně dvacet čtyři hodiny a mezi jednotlivými akty nemělo uplynout více než jeden rok. Události neznázorněné na scéně, ale potřebné pro pochopení děje, se zveřejňovaly v interludiích předcházejících jednotlivým aktům. Místo děje se často měnilo a mohlo zahrnovat zemi i nebesa.
Nátjašástra popisuje deset hlavních druhů dramat, z nichž nejdůležitější jsou hry hrdinské a společenské. Hrdinské drama je založeno na mytologii nebo na historii a má příkladného hrdinu jako obhájce spravedlivé věci. Obvykle obsahuje milostný příběh, v němž jsou milenci až do konce hry oddělení působením nějaké zlé mocnosti. Společenské drama se podobá hrdinskému, jeho zápletka i hrdina jsou však zcela vymyšlené a král v něm nikdy není hlavní postavou. Dochované sanskrtské hry většinou patří k jednomu z těchto dvou typů.
Mezi nejstarší dochovaná sanskrtská dramata patří třináct děl Bhásových (druhé či třetí století po Kr.). Nejznámější z nich jsou Vásavadatta ze snu a Chudý Čárudatta, jenž je založen na stejném příběhu, jaký král Šúdraka (jehož mnozí pokládají za zcela legendární postavu) použil v jednom z nejslavnějších sanskrtských dramat, v Hliněném vozíčku (asi ze čtvrtého až osmého století). Hliněný vozíček je podle tradičního indického členění společenské drama a líčí lásku bráhmana ke kurtizáně. Je rozčleněno do deseti aktů, má množství vedlejších zápletek, které se spojí rozuzlením, v němž pravý princ, dříve podporovaný kurtizánou, se znovu zmocní trůnu a spojí kurtizánu a bráhmana, kteří unikli o vlásek smrti z rukou zlého vladaře.
Kálidása žil pravděpodobně koncem čtvrtého a počátkem pátého století. Jeho Šakuntala, hrdinské drama o sedmi aktech, platí běžně za vrchol sanskrtského dramatu. Líčí setkání krále Dušjanty s Šakuntalou, nevlastní dcerou kajícníka, jejich lásku a rozloučení (prodloužené kletbou zavrženého nápadníka) a konečně jejich opětné shledání. Dílo je proslulé i svým skvostným líčením lesa, říčního proudu a jiných přírodních úkazů a volně se pohybuje mezi nebem a zemí, lesem a dvorem, od dramatického a romantického ke komickému. Drama zahrnuje široký rejstřík lidské zkušenosti, takže mísí lyriku a fantastiku s všednodenností.
Mezi sanskrtské dramatiky dále patří král Harša (sedmé století po Kristu) s dramaty Perlový náhrdelník, Ztracená princezna a Radost nágova; Bhavabhúti (druhá polovina sedmého století) se svým Příběhem velkého hrdiny, Dalšími příběhy Rámovými a Málatí a Mádhavou; a Višákhadatta (sedmé století?) s Ministrovým pečetním prstenem.
Nátjašástra také uvádí osmnáct žánrů "nižšího" dramatu. Není zcela jasné, jaké to byly. Existují důkazy, že v sedmém století po Kr. se hrála fraška, avšak menší divadelní žánry musely existovat již dříve. Jeden z nejstarších je stínová loutkohra;
Indové ji patrně vynalezli několik století před počátkem křesťanské éry. Zřejmě se šířila z Indie západním i východním směrem a stala se oblíbenou zábavou i v oblastech, které neoplývaly jinými formami.
Počátkem druhé poloviny sedmého století byla Indie zmítána politickými otřesy, a tato nestabilita patrně přispěla k úpadku sanskrtského dramatu. Když se ve dvanáctém a třináctém století zmocnili vlády muslimové, ztratily divadelní zábavy své čestné postavení. Něco ze sanskrtské tradice se udrželo v několika málo chrámech. Nadále vzkvétaly některé malé formy jako stínové divadlo, lidové hry a příležitostné zábavy, ale velká éra indického dramatu již minula. Sanskrtské drama v intervalu druhého až sedmého století však bylo vytříbenější a rozvinutější než drama kdekoli jinde na světě v téže době. Ve dvacátém století se sanskrtské drama stalo předmětem vědeckého a inscenačního zájmu, jenž postupně rostl. Roku 1957 byl založen kálidásovský festival a další festival, zřízený roku 1987, byl věnován Bhásovi.

Sanskrtská představení

Představení se zřejmě konala při mnoha příležitostech a pro všechny typy publika. Ta, o nichž se nejvíce psalo a která byla nejvíce chválena, se konala o náboženských slavnostech, při svatbách, korunovacích, oslavách vítězství či při jiných zvláštních příležitostech. Každému typu dramatu se přisuzovala jako nejvhodnější určitá denní či noční doba, takže se dramata mohla uvádět téměř kdykoli.
Poněvadž se indické drama zabývalo spíše emocionálním a spirituálním než vnějším a materiálním, vyvarovalo se realistických inscenačních postupů. Jeho duchovní inspirace se vždy dbalo ve složitém úvodním obřadu, sloužícím k uctění bohů i k přípravě účinkujících a diváků na nadcházející drama.
V Nátjašástře se popisují tři různé tvary divadel (čtvercový, obdélníkový a trojúhelníkový) a tři rozměry (velký, střední a malý) každého z nich - celkem devět typů divadla. Nejpodrobněji je popsáno obdélníkové divadlo střední velikosti. Bylo 29 metrů dlouhé a 14,5 metru široké a rozdělené do dvou stejných částí (jeviště a hlediště). Hlediště mělo z akustických důvodů tvar jeskyně a bylo opatřeno čtyřmi sloupy (bílé, červené, žluté a modré barvy), které patrně měly označovat nejenom čtyři kasty (a kam si kdo má sednout), ale také zeměpisné oblasti a světové strany. Divadlo jako celek symbolizovalo celý vesmír.
Polovina divadla věnovaná jevišti byla dále rozdělena do dvou stejných částí, z nichž jedné se používalo jako hracího a druhé jako zákulisního prostoru. Z něho vedly na jeviště dvoje dveře a mezi nimi byl prostor vyhražený zpěvákům a hudebníkům.
Dekorací se nepoužívalo (jeviště však bylo vyzdobeno malbami či plastikami jako dekorativním a symbolickým pozadím). Představení začalo uvedením do času, místa a situace. V jednotlivých scénách evokovaly místo děje deskriptivní pasáže nebo pantomimické výstupy. Jednání, jako je třeba stoupání do svahu, trhání květin, překonání říčního proudu, jízda na koni nebo řízení vozu, vyznačovali herci stylizovanými pohyby a gesty. Procházka po jevišti naznačovala dlouhou cestu a jednotlivé části jeviště byly možná spjaty s určitou lokalitou nebo s různou atmosférou či náladou. Protože se nepoužívalo dekorací, mohlo se místo děje rychle měnit, jak jedna scéna vplývala do druhé. Interiérové a noční scény se osvětlovaly pomocí pochodní a lamp.
Základní důraz byl na herci, jenž měl, jak se uvádělo, k dispozici čtyři základní zdroje: gesto a pohyb; řeč a zpěv; kostýmy a líčení; psychologický vhled. Pohyb a gesto byly sice založeny na přirozeném chování, ale také kodifikovány do systému předepsaných znaků, popsaných v Nátjašástře a jiné indické literatuře. Gesta se třídila podle jednotlivých částí těla a niterných pocitů na třináct pohybů hlavy, šest pohybů nosu, šest pohybů tváří, sedm pohybů obočí, devět pohybů krku, sedm pohybů brady, pět pohybů hrudi, šestatřicet pohybů očí, dvaatřicet pohybů nohou a dvacet čtyři pohyby jedné ruky. Chůze a postoje byly rovněž předepsány. Všechny tyto pohyby a gesta se kombinovaly (podle charakterového typu, emoce a situace) tak, že tvořily tak složitou znakovou řeč, jako je mluva.
Podobně se klasifikoval verbální projev a hudba, v níž se mísila složitá schémata intonace, výšky a tempa podle emoce, charakteru a situace. Každou hru doprovázela hudba různého nástrojového obsazení podle typu dramatu. V orchestru bývaly strunné nástroje, flétny a jiné dechové nástroje, činely a bubny. Obvykle se používalo také vokální hudby. Za nejdůležitější platil buben, poněvadž se držel dialogu a zvyšoval rytmický efekt. Vokalisté poskytovali informace o situaci či o postavách vstupními či výstupními písněmi a jiné písně vyznačovaly změny nálady nebo překlenovaly mezery v ději.
Také kostýmy a líčení každé postavy byly striktně předepsány.
Líčení vyznačovalo kastu, společenské postavení i místo narození postavy, stejně jako historické období. Barvy se užívalo symbolicky: Slunce a Brahma byli zlatí, nižší božstva oranžová, postavy vysokých kast červené, postavy nižších kast modré atd.
Doplňky jako náušnice, náramky, pásy, náhrdelníky a pokrývky hlavy odlišovaly postavy uvnitř jednotlivých kategorií. Rekvizit se užívalo symbolicky; například přítomnost slona se naznačovala bodcem, koně udidlem a vozu bičem.
Postavy se dělily do jasně odlišených kategorií. Existovaly čtyři základní typy hrdiny, osm typů hrdinek a řada méně významných typů. Obecně řečeno, každý herec se snažil sloučit konvencionalizovaná gesta a pohyby, mluvu a intonaci, kostýmy a líčení, emoce a charakterový typ do projevu schopného vyvolat náležitou rasu. Sanskrtské drama zkrátka vyžadovalo takovou kázeň a znalost konvencí, jakým mohly konkurovat jen některé pozdější formy čínského a japonského divadla.
Divadelních společností bylo zřejmě mnoho druhů. V čele každé stál principál a tvořili ji herci, hudebníci a řemeslníci potřební pro práci souboru. Některé soubory byly výlučně mužské, jiné výlučně ženské a další (ty nejpopulárnější) zahrnovaly jak mužské, tak ženské herce. Občas se konaly soutěže mezi soubory, při kterých porotci udělovali ceny.
Stejně jako u řeckého a římského divadla si i o sanskrtském divadle můžeme vytvořit dost jasnou, třebaže

velmi obecnou představu. Stále je však dost toho, co o něm neznáme a patrně se nikdy nedovíme. Zjevně bylo sanskrtské divadlo vysoce rozvinuté, rozšířené a rafinované. Podobně jako jeho řecký a římský protějšek nějaký čas kvetlo a pak odumřelo.

Moderní Indie

Sanskrtské hry se přestaly uvádět ve třináctém století, ale regionální formu kúdijáttam, zřejmě (ne však určitě) odvozenou z této tradice, nadále hrají v jihozápadním indickém státě Kérala herci a hudebníci, kteří jsou dědičnými příslušníky kasty chrámových služebníků. Až do šedesátých let dvacátého století se tato představení hrála pouze při chrámových slavnostech. Pak se uspořádala série veřejných představení a posléze se přikročilo k systematickému studiu těchto dramat. Tradici lze sledovat přinejmenším až do desátého století. Chrámová divadla, v nichž se kúdijáttam uvádějí, jsou různě velká a jejich proporce jsou důležitější než jejich rozměry, poněvadž každá část celku je symbolická. Jsou bohatě skulpturálně zdobená, nejvíce na jevišti.
Čtvercové jeviště je opatřeno pouze stoličkami, jedinou bronzovou lampou, odstranitelnou oponou a bubny situovanými mezi dvěma dveřmi, které vedou do šatny za jevištěm. Postavy představující kosmos jsou pestře oděny a nalíčeny vizuálně nápadnými vzory.
V moderní Indii je lidová dramatická tradice mnohem populárnější než sanskrtská. Její konkrétní historii nelze vysledovat dál než do patnáctého či šestnáctého století, třebaže je patrně staršího data. Každá oblast Indie má své vlastní lidové hry, takže varianty jsou neobyčejně početné. V některých lokalitách nabývají operní podoby a předvádějí legendární hrdiny či milostná a rytířská témata; v jiných to jsou lehké frašky, taneční hry nebo devocionální dramata. Všechny však mají některé společné rysy.
Vypravěč obvykle představí scénu, podle potřeby vyvolává jednotlivé postavy a líčí události, které nejsou na jevišti předváděny. Hraje se na otevřeném jevišti, ze tří stran obklopeném diváky. Dekorací se neužívá. Herectví je stylizované, používá však konvencí, jimž publikum dané oblasti dokonale rozumí. Celé představení doprovází hudba. Většina her se hraje celou noc za mihotavého svitu pochodní. Takové lidové hry udržovaly indickou tradici živou i za muslimské a anglické nadvlády.
Dvě z nejzajímavějších variant jsou čhau a kathakali.
Maskované taneční hry čhau se vyskytují v severovýchodní Indii, kde byly po celá staletí součástí jarních slavností na počest boha Šivy. Zahrnují sóla, duety a taneční dramata interpretující mytologii, sakrální historii, legendy a přírodní jevy a provozovaly se po čtyři noci, obvykle na nádvoří za svitu pochodní a luceren. Čhau využívá konvencí popisovaných v Nátjašástře, přidává k nim však řadu vlastních. Tanečníci nosí pestře vybarvené, zlatými a stříbrnými ozdobami pošité kostýmy, složité pokrývky hlavy a umně tvarované a malované masky z papírmaše nebo ze dřeva. Tančí výhradně muži za přesného rytmu bubnů.
Kathakali, s historií nyní zhruba třistaletou, je výsadou jihozápadní Indie, Kéraly. Náměty si bere především z indické epiky. Snad proto, že jde o pantomimu, hyperbolizuje kathakali četné rysy sanskrtského dramatu, avšak přivádí na jeviště násilí a smrt. Středem jeho příběhů jsou vášně a běsnění bohů a démonů nebo lásky a nenávisti nadlidských postav; síly zla a dobra se tu srážejí v zoufalém zápase, ale dobro nakonec vždycky zvítězí.
Herci se vyjadřují pouze tancem, pantomimou, kostýmem a líčením, hudebníci jim vypomáhají narativním a instrumentálním doprovodem.
Gestická řeč má přes 500 zvláštních znaků. Postavy se člení asi do sedmi základních typů, z nichž každý má svůj složitě vrstvený kostým a symbolické líčení, jehož příprava zabere několik hodin.
Tanečník kathakali musí začít s výcvikem už v dětství a je pokládán za vyzrálého, až když hraje svou roli nějakých dvacet let. Kathakali se tradičně tančí na nádvoří domu nebo chrámu nebo v jiném otevřeném prostoru, na jevišti o rozloze asi šestkrát šest metrů s květinovým baldachýnem a osvětleném pochodněmi; v poslední době se však kathakalí často předvádí i na kukátkovém jevišti. Představení trvají celou noc. Podobně uchovávali starou taneční tradici chrámoví tanečníci.
Když se v devadesátých letech devatenáctého století začal prosazovat indický nacionalismus, opět se oživila jedna tradiční forma, nyní nazývaná bharatanátja. Původně ji patrně provádělo více tanečníků, nyní však je to ženský sólový tanec pověstný svým půvabem. Klasický tanec přežívá i v kathaku, vyznačujícím se složitými figurami nohou a přesnými rytmy; v manipurí, známém houpavými a klouzavými pohyby; a v nespočetných místních variantách vyskytujících se po celé Indii.
V moderní Indii zdomácnělo i drama západního typu. Západní hry sem poprvé přinesli Britové, kteří do Indie

pronikali od osmnáctého století. V devatenáctém století se začaly objevovat indické hry napsané v západní stylu. Z moderních autorů spojil indickou a západní tradici nejúspěšněji Rabíndranáth Thákur (1861-1941) v takových hrách, jako je Čitra (Čitrángadá, 1894), Poštovní úřad (Dák-ghar, 1913) a Král temné komnaty (Rájá, 1914).
Současná Indie má řadu úspěšných dramatiků, třebaže je jen málo z nich známo mimo Indii, a i tam je obtížné se proslavit, poněvadž většina dramatiků píše v nějakém regionálním jazyce.
Mezi nejznámější moderní indické dramatiky patří Ádja Rangačhárja (1904-1985), Utpal Dutt (1939-), Mohit Čattopadhjáj (1934-), Kavalam Narajan Panikkar (1928-), Giríš Karnád (1938-) a Mahéš Elkunčvar (1939-).
Všechna výkonná umění se učí a rozvíjejí na Národní akademii hudby, tance a divadla, založené roku 1953 v Dillí. Tato instituce spolupracuje s partnery v různých státech i s dobrovolnými organizacemi po celé Indii.
Dnešní indické divadlo je velmi rozmanité - od inscenací sanskrtských dramat, tanečních her a lidového divadla po moderní realistická díla. Ovšem indický vliv na jiné země se nadále omezuje především na klasické formy.

Čína

Záznamy o performancích na rozsáhlém území dnešní Číny jsou kusé zhruba až do poloviny druhého tisíciletí př. Kr., kdy se chopila moci dynastie Šang-Jin. Od této doby hrálo divadlo, tanec, hudba a rituál (ve vztahu k plodnosti, válečnému úspěchu a ochraně před nemocemi a přírodními katastrofami) v čínském životě významnou roli a někteří starší panovníci mu přisuzovali v harmonickém státě klíčovou úlohu. V osmém století př. Kr. měly snad některé chrámy svoje aktéry. Tuto praxi se historici pokoušeli přirovnávat k dithyrambickým sborům v Řecku. Po roce 1000 př. Kr. se vyskytují narážky na světské zábavy při dvorských hostinách, kde trpaslíci, šašci a žakéři prováděli mimické výstupy, tance a písně. Dochovalo se i jedno svědectví o vyvýšeném jevišti. Kolem roku 210 př. Kr. byla velká část Číny sjednocena pod jediným vladařem, který na ochranu před nájezdy vybudoval Velkou zeď.
Z té doby máme také zprávy o panovnících, kteří si u dvora vydržovali stovky bavičů, a tato praxe je často spojována s hýřením a prostopášnostmi.
První velká éra čínského umění a literatury nastala za dynastie Chan (206 př. Kr.-221 po Kr.), kdy se Čína rozlohou rovnala římské říši. Tehdy se zřejmě dařilo nejrozmanitějším zábavám; bylo jich tolik, že se jim říkalo "sto her". Byly to mezi jiným provazochodectví, šplh po tyči, ukázky atletiky, kejklířství, žonglování, polykání ohně a meče, hudba, tanec a mimování. Mnohé z těchto zábav se předváděly na jarmarcích a tržištích i u dvora.
Císaři dynastie Chan aktivně podporovali umění a roku 104 př. Kr. zřídili císařský úřad pro hudbu, který měl podporovat hudbu a tanec. Četné nástroje, jichž se v čínských divadelních orchestrech používá dosud, se datují z tohoto období. Číňané také sledují původ stínové hry zhruba až do roku 121 př. Kr., kdy jí poprvé použili čarodějové ke znázornění duchů a bohů. (Většina historiků přisuzuje původ této formy Indům.) Po dynastii Chan následovalo na čtyři sta let konfliktů a nepokojů, zábavy však zřejmě nevymizely. Z let 265 - 420 po Kr. máme zprávy o marionetách a ze čtvrtého století o ztělesňování historických postav. Po sjednocení Číny za dynastie Suej (589-618
po Kr.) se publikum bavilo hrami, mísícími domácí tradici a prvky importované z Indie a Střední Asie. Císař Jang-ti se o tuto novou verzi "sta her" zajímal natolik, že založil školu k jejímu rozvoji. Než jeho vláda skončila, uspořádal prý slavnost, na níž se podílelo osmnáct až třicet tisíc účinkujících v prostoru přesahujícím čtyři míle.
Za následující dynastie Tchang (618-907) značně pokročilo vytváření výrazné divadelní formy, zahrnující hudbu, tanec, dialog a akrobacii. Roku 714 založil císař Süan-cung školu k výcviku zpěváků, tanečníků a jiných dvorských bavičů. Tato škola se lišila od starších tím, že zdůrazňovala spíš populární a nové než tradiční formy, a svou kapacitou (jeden čas soustřeďovala 11.409 studentů - zpěváků, tanečníků a bavičů). Prošla řadou změn, obvykle je však známa jako "Hrušňový sad".
Čínští herci dodnes odvozují svůj původ z této školy. "Žák Hrušňového sadu" má v Číně zhruba týž význam jako "thespický" na západě. V té době se začaly také hojně objevovat značně rozsáhlé příběhy, které se později staly bohatým pramenem pro dramatiky.
Po dynastii Tchang následovalo období nepokojů; teprve dynastie Sung (960-1279) dovedla Čínu k další velké kulturní epoše. Tato doba přinesla nejen rozkvět umění, ale také vynálezy, jako byl magnetický kompas, střelný prach a ruční písmo. Nového vrcholu dosáhlo i vypravěčství. Dva z nejslavnějších čínských

románů, Romance o Třech královstvích a Příběhy od jezerního břehu, které se vyvíjely po několik staletí, tehdy nabyly definitivní podoby.
Tyto a jiné příběhy, šířené profesionálními vypravěči v čajovnách, byly dramatizovány pro loutková a stínová divadla, dvě nejrozšířenější zábavy prostých lidí.
V této době došlo také k inovacím v poezii, což později ovlivnilo drama. Dříve se používalo stejného počtu psaných symbolů v každém verši; ten však při zpěvu často neodpovídal melodiím převzatým z jiných zemí. Snaha vyloučit takové nesrovnalosti vedla k novému typu poezie, v němž se počet symbolů v každém verši lišil. Kolem roku 1.000 po Kr. se tato nová forma kombinovala s tancem a pantomimou a postupně se nahromadil určitý počet veršů, tak aby vytvořil ucelený příběh. Forma však zůstala spíše narativní než dramatická.
Plně rozvinuté drama se začalo objevovat až za dynastie Sung.
Naše znalosti těchto děl byly velmi omezené až do roku 1920, kdy byly objeveny tři hry z tohoto období. Od té doby bylo objeveno přes 150 dalších titulů a několik fragmentů. Nejvýznamnější z nich je Čang Sie, nejlepší graduant, protože je považován za nejstarší dochovanou čínskou hru. Stejně jako ostatní je opatřen prologem (shrnujícím děj) a jeho příběh je zprostředkován dialogem a písněmi.
Za dynastie Sung získával nejlepší aktéry dvůr, kde se konaly velké slavnosti při takových příležitostech, jako byly císařovy narozeniny. Ostatní aktéři hráli všude, kde to bylo možné. Ve městech se divadla zřizovala ve zvláštních okrscích, zvaných "hrnčířské plácky". V Kchaj-fengu, severním centru dynastie Sung, bylo údajně na padesát nebo ještě více divadel. V Chang-čou bylo sedmnáct "hrnčířských plácků". Podle dobových záznamů byly tyto divadelní prostory ohrazené a vlály nad nimi vlajky a korouhve; jeviště byla zastřešená a obklopená diváky ze tří stran; v přízemní části hlediště byl velký prostor, kde lidé mohli stát, a kolem nich bývala vyvýšená stanoviště nebo balkony.

Vývoj čínského literárního dramatu

Rozkvět čínského dramatu nastal paradoxně až poté, co Čínu ve třináctém století dobyli Mongolové. Impérium mongolské dynastie Jüan, která vládla v Číně v letech 1279-1368, se rozpínalo přes celou Asii až po Evropu. (Právě v této době navštívil Čínu Marco Polo a upozornil Evropu na divy této bohaté a neobyčejně kultivované země.) Historikové často tvrdí, že literární pokrok za panovníků dynastie Jüan byl způsoben vyloučením domácích čínských intelektuálů z vládních míst, v nichž tradičně uplatňovali svůj talent. Intelektuálové pak údajně začali provozovat a zdokonalovat domácí lidové umění, včetně dramatu. Tito spisovatelé, které zvláště přitahovaly starší formy hudebního dramatu, vytvořili díla obvykle pokládaná za základ klasického čínského divadla. V průběhu necelého století dosáhlo čínské drama vrcholu. Navzdory politickému i sociálnímu útlaku tak Čína zažívala jakýsi zlatý věk dramatu.
Jüanští autoři čerpali příběhy z historie, z legend, románů, epiky i ze současných událostí. Postavy se rekrutovaly z celého společenského spektra, nejvýznamnější role v nich však hráli císařové, scholáři či studenti, vládní úředníci, generálové, povstalci, manželky, dcery a konkubíny. Hry velebily loajalitu vůči rodině a přátelům, poctivost, oddanost práci a povinnosti.
Často předváděly svět vymknutý z kloubů, v němž však obvykle vítězila básnická spravedlnost, a i ve hrách, které pro protagonisty skončily nešťastně, bývali zlosynové odhaleni a potrestáni. V závěrečných scénách se znovu shledali či smířili milenci nebo dávno rozdělení příbuzní, dobří úředníci došli odměny, bylo vráceno jmění nebo čest. Celkově nabízela tato dramata široké a pestré panorama čínského života, jehož velká část byla založena na minulosti, vždy však taková, která měla smysluplný vztah k současnosti.
Po většinu jüanského období žili nejlepší dramatici v severní Číně, zvláště v Pekingu, kde vypracovali styl zpravidla nazývaný severním. Každá hra tohoto stylu měla obvykle (ne však pravidelně) čtyři akty obsahující deset až dvacet písní či árií, vesměs zpívaných protagonistou. Ostatní postavy své party mluvily či deklamovaly. Melodie čerpali jüanští autoři z existujícího repertoáru asi pěti set písní, které lze seskupit podle hudební kvality a evokační síly do devíti stylů. Spisovatelé se řídili přísnými pravidly, vyžadujícími, aby všechny písně v jednom dějství užívaly melodií téhož stylu a aby všechny jejich texty se řídily týmž veršovým schématem; styl a rým použitý v jednom aktu se už v dalším aktu téže hry nesměl opakovat. Pokud se dramatický děj nedal znázornit ve čtyřech aktech, mohla se mezi ně vklínit jedna či dvě dodatkové scény (sie-c') jako prolog či interludia. Tento dodatek byl krátký, měl nejvýše dvě písně, které mohla zpívat jiná postava než protagonista. Na závěr hry byl příběh shrnut rýmovaným dvouverším či

čtyřverším. Jeden z posledních veršů posloužil také jako titul celého kusu.
Jednoduchý, nezdobný hudební doprovod používal sedmitónové stupnice a obvykle jej hrála kapela skládající se z hráčů na gong, buben, klepačku, flétnu a pchi-pchu (čtyřstrunný drnkací nástroj podobný loutně). Typický děj zabíral několik měsíců nebo let a jen zřídka se omezoval na jediné místo. Občas končil nešťastně, obvykle však spravedlnost zvítězila.
Četné scénické poznámky v těchto textech, aktuální narážky, jakož i dochovaná nástěnná malba (datovaná 1324) dokládají, že řady nyní tradičních inscenačních postupů čínského divadla se používalo už ve čtrnáctém století. Jeviště bylo v podstatě holé, vzadu se dvěma dveřmi pro nástupy a odchody herců. Mezi oběma dveřmi visel vyšívaný čistě dekorativní nástěnný závěs (podle dochované malby má dva díly, které se uprostřed setkávají). Na malbě mají aktéři na sobě pestré kostýmy, některé s dlouhými a neobyčejně širokými rukávy, jsou nalíčeni a mají vousy. Evidentní jsou rovněž rekvizity - jako vějíře, meče a pásy. Členy ansámblu byli muži i ženy, z nichž se mnohé uváděly jako přední herečky své doby.
Není jasné, kolik her v období Jüan vzniklo, zaznamenáno je však na sedm set titulů, z nichž se dochovalo zhruba sto sedmdesát. Je známo asi pět set padesát dramatiků, kteří v té době psali, avšak informací o nich se dochovalo jen málo (často chybí i životopisné údaje). Jedním z nejlepších autorů byl Kuan Chan-čching (asi
1245-asi 1322), často nazývaný otcem čínského dramatu. Napsal šedesát sedm her, z nichž se dochovalo osmnáct. Patrně nejznámější z nich je občanská tragédie Letní sníh, založená na vraždě a soudu, které se skutečně odehrály. Pojednává o utrpení, odvaze a charakteru ctnostné vdovy, křivě obviněné z vraždy svého zlotřilého odmítnutého nápadníka, a popravené. Duch zemřelé pak navštíví jejího dávno pohřešovaného otce, jenž je nyní soudcem, ten případ znovu otevře a pravého viníka potrestá. Mravní odvaha Tou O, která je ztělesněním ctnostné čínské ženy, měla být příkladem pro všechny.
Nejpopulárnější z jüanských dramat je Příběh ze západního křídla kláštera od Wang Š'-fua. Hra, ojedinělá v severní dramatice, je rozvržena do dvaceti aktů, i když dbá tradiční formy členěním do pěti částí, z nichž každá má čtyři akty. Drama je založeno na románu a sleduje zkoušky i radosti mladého páru ideálních milenců, krásné Jing-jing a bakaláře Čang Kunga, až po jejich opětné shledání po dlouhém odloučení. Vyniká zvláště charakterizací postav a básnickými kvalitami, rozmanitostí a krásou.
Autorem jiné proslulé hry z tohoto období, Sirotka z rodu Čao, je pravděpodobně Ti Ťün-siang. Je to hra o dítěti zachráněném za cenu velké oběti, které nakonec pomstí svou rodinu, vyhubenou zlotřilým generálem. Byla to první čínská hra, která na západě vstoupila v širokou známost, i když pouze prostřednictvím Voltairovy adaptace pod názvem Čínský sirotek (1755). Ještě větší ohlas měl na západě Křídový kruh, jejž napsal Li Sing-tao.
Vypráví o dvou ženách, které obě prohlašují, že jsou matkou dítěte a dědice rodu; soudce dá dítě doprostřed kruhu nakresleného křídou a přikáže ženám, aby se o ně přetahovaly; přidělí však dítě té, která svou lásku k němu prokáže tím, že mu odmítne ublížit. Toto drama posloužilo jako předloha stejnojmenné hry A. H. Klabunda z roku 1923 a Kavkazského křídového kruhu (1944) Bertolta Brechta. Další hry tohoto období pojednávají o náboženských a nadpřirozených tématech (jako Sen osvícení při vaření žlutého prosa Ma Č'-jüana) a o hrdinech-banditech (jako Černý vichr autora Kao Wen-sioua).
V období Jüan byly divadelní okrsky v několika velkých městech, a v každém z nich bylo několik divadel nabízejících svým návštěvníkům místa k stání i k sezení v křeslech. Dochované zápisy z této doby nasvědčují tomu, že se mužští i ženští účinkující často věnovali jak herectví, tak prostituci.
Snad už v prvních desítiletích dvanáctého století začala kolem dnešního města Chang-čou, kde měli pro severní styl málo pochopení nebo ho málo oceňovali, vznikat jiná, "jižní" dramatická škola. Z jüanských dramat této oblasti je nejznámější Příběh o loutně (asi 1350), jejž napsal Kao Ming. Čtyřicet dva akty tohoto dramatu líčí příběh Čao Wu-niang, ctnostné manželky, která zůstane doma, když se její manžel učenec Cchaj Po-ťie vydá k císařskému dvoru, kde podlehne svodům slávy a bohatství a ožení se s dcerou ministerského předsedy. Když rodiče Cchaj Po-ťieho zemřou, vydá se Čao Wu-niang ke dvoru, aby svému choti připomněla jeho povinnost. Nakonec se oba smíří a Cchaj Po-ťie uzná i Čao Wu-niang za svou právoplatnou manželku. Zakladatel mingské dynastie (1368-1644), která svrhla mongolské vládce, obdivoval Příběh o loutně natolik, že se často dožadoval jeho zhlédnutí.
Jeho záštita zvýšila prestiž jižního dramatu a napomohla tomu, že se stalo dominantní stylem.
Významné novinky zavedl do jižního dramatu Wej Liang-fu, který nejprve nějakých deset let studoval starší hudebně dramatické žánry a jejich hudbu a poté zavedl změny založené na kchun-šanském stylu (z oblasti poblíž Su-čou). Tyto změny byly tak populární, že kolem roku 1600 ovládly jeviště. V té době také nabyl jižní styl svých charakteristických rysů, nápadně odlišných od stylu severního.
Jižní hra může mít i padesát a více aktů, každý s vlastním názvem. V prvním aktu, který je jakési argumentum či prolog, předestře vedlejší postava autorův záměr a vysvětlí příběh.

Následující akty zavádějí četné dílčí zápletky, které se všechny v závěrečné scéně šťastně rozuzlí. Zpívat může kterákoli postava, a vyskytují se tu sóla, dueta i sbory. Hudba je založena na pětitónové stupnici (kromě melodií vypůjčených ze severního dramatu). Melodie jsou obvykle jemné a pomalé (čtyřikrát až pětkrát pomalejší než v severním dramatu). Základní doprovod se hraje na příčnou bambusovou flétnu (ti-c'), známou svým táhlým a emocionálně působivým zvukem. Orchestr tvořily i další (zvláště bicí) nástroje. Toto pozdní jižní drama většinou následovalo tradici založenou Kao Mingem v Příběhu o loutně. Hlavní změny byly ve větší harmonii mezi slovy a melodií, ve složitějších a standardizovaných hudebních partiturách a ve výlučném používání su-čouského dialektu (známém svou melodickou libozvučností) v textech písní. Severní dramata sice vznikala i po roce 1600, byla to však spíš básnická cvičení a starší severní dramata se přestala hrát úplně.
Nejlepším z dramatiků mingské dynastie byl patrně Tchang Sien-cu (1550-1616), jehož Čtyři sny z pracovny nefritového mechu rozvíjejí téma života jako pouhé iluze. Z těchto čtyř dramat byl předmětem největšího obdivu Pavilon pivoněk. V pětapadesáti aktech vypráví složitý příběh o dívce, která zemře touhou po milenci, jehož viděla jen ve snu; ten se však později skutečně objeví u její hrobky a Tu Li-niang je vzkříšena. Její otec je však přesvědčen, že se stal obětí podvodu, a dá milence zatknout a zbít, než je na závěr obnovena harmonie. Drama se vyznačuje velkou pestrostí - bojuje se v něm, je tu soud v podsvětí, fraškovité epizody, napětí i záchrana - proslavilo se však svými milostnými scénami a poezií. Největším soupeřem Tchang Sien-cua byl Šen Ting (1553-1610), znalec prozodie, jehož nejtrvalejším přínosem je pojednání o hudebních schématech jižního dramatu, po dlouhá léta základní dílo na toto téma.
Jižní drama bylo sice na počátku živou divadelní formou, postupně se však proměnilo v pouhé knižní drama. Texty bývaly příliš dlouhé na to, aby se daly hrát v úplnosti, jazyk se formalizoval a oplýval narážkami, jimž neměl rozumět nikdo jiný než učenci, a autoři dbali pravidel prozodie otrocky, na úkor spontánnosti.
Přesto jižní styl nadále v literární produkci převládal, a to ještě dlouho poté, co mandžuští dobyvatelé ze severu založili dynastii Čching (1644-1912). Nejvýznamnějšími dramatiky období Čching jsou Kchung Šang-žen (1640-1718), jehož Vějíř s broskvovými květy předvádí sérii tragických epizod z posledních let mingské dynastie, a Chung Šeng (asi 1646-1704), jehož Palác věčného života pojednává o lásce císaře z dynastie Tchang ke konkubíně.
Kromě těchto literátských děl existovala díla zamýšlená především pro divadelní inscenaci. Mezi populárními autory vynikal Li Li-Weng (vlastním jménem Li Jü; 1611-1680), známý především svými rafinovanými situačními komediemi, jako je Z vůle nebes a Obezřetnost v manželství. Byl to mistrný technik, který vytvářel vlastní zápletky založené na komických situacích všedního života.
Dobová literátská veřejnost však tato neobyčejně působivá dílka ignorovala. Ironií osudu se tudíž Li Li-weng zapsal do dějin svými Náhodnými záznamy zahálčivých chvil (1671) jako první a památný čínský kritik. Bohužel však ani Li Li-weng ani jeho literárněji orientovaní současníci nedokázali zastavit úpadek jižního dramatu, třebaže představovalo základní dramatický typ až do roku 1853, kdy bylo Su-čou zničeno za povstání. Přesto si jižní drama zaslouží obdiv za svou pružnost, díky níž vydrželo zhruba pět set let. I po roce
1853 ovlivnily tyto texty a tato tradice nástupce jižního divadla, pekingskou operu.

Pekingská opera

Pekingská opera, od druhé poloviny devatenáctého století dominantní čínská divadelní forma, se formovala postupně. Spojila se v ní řada regionálních forem, jichž bylo celkem přes stovku a které se vzájemně lišily různými hudebními styly a inscenačními tradicemi. V osmnáctém století se nejrozvinutější regionální formy vyskytovaly v provinciích Chu-pej a An-chuej (v centrální Číně) a Kan-su a Šen-si (na severozápadě). Roku 1790, na oslavě osmdesátin císaře Čchien-lunga, se v Pekingu shromáždili nejlepší herci z různých regionů. Mnoho jich pak v hlavním městě zůstalo a rysy různých regionálních stylů se tu sloučily v pekingské opeře. V polovině devatenáctého století začal tento nový styl převládat a od té doby už zůstal nejznámější čínskou divadelní formou vůbec.
Na rozdíl od svých předchůdců je pekingská opera primárně divadelní, a ne literární formou; spíše než na text klade důraz na přísně kontrolované konvence herecké, taneční i hudební.
Večerní program pekingské opery netvoří obvykle jediné dílo, ale spíše výběrová série scén a částí delších děl, proložená akrobatickými kousky, bez přestávek. Scény jsou obvykle uspořádány tak, aby nejlepší herci přišli na řadu až v závěrečných epizodách.
Hry pekingské opery se obvykle člení do dvou skupin: na hry občanské (se společenskými či rodinnými

tématy) a na hry vojenské (o dobrodružství válečníků či loupežníků), i když se oba typy často mísily. Náměty pocházejí ze starších literárních her, z románů, z historie, z legend, z mytologie, folkloru a milostných příběhů. Všechny hry končí šťastně. Jen zřídka se striktně dbá textu, poněvadž všichni velcí herci si jej na jistých místech upravují a každý soubor má vlastní verzi běžných děl. Dramatický děj je často nejasný, poněvadž se vybírají jen vrcholné okamžiky příběhu. Text je pouhý nárys představení a obecenstvo přichází spíše proto, aby hru vidělo, než aby ji poslouchalo. Jména dramatiků nejsou obvykle na programu ani uvedena.

Pekingskou operu charakterizují především konvence zděděné ze starších období a rozvinuté v přísný systém. Tyto konvence se výrazně liší od západní praxe, je tedy třeba je poněkud detailněji popsat. Mnohé se vztahují k architektonickým rysům divadla. Nejstarším jevištěm byly patrně prostory před chrámy - jednoduchá pódia se zdobenou střechou - a vliv chrámového jeviště trval až do dvacátého století. Jeviště tradičního čínského divadla bylo otevřené pódium, často takřka čtvercové, opatřené střechou nesenou lakovanými sloupy. Jeviště bylo vyvýšené několik stop nad zem a obehnané půlmetrovým zábradlím; bylo opatřeno pouze kobercem a dvěma dveřmi v zadní stěně (levými pro příchody a pravými pro odchody), mezi nimiž visel velký vyšívaný závěs.

Jediné stálé rekvizity byly dřevěný stůl a několik židlí.

Tato jednoduchost umožňovala rychlou proměnu místa, která se ohlašovala promluvou, jednáním nebo rekvizitami. Kromě výslovného označení místa mohli herci pantomimicky znázorňovat klepání na bránu, vstup do místnosti nebo výstup po schodech. Chůze dokola kolem jeviště znázorňovala dlouhou cestu. Stůl a židle mohly označovat soudní místnost, hodovní síň nebo jinou interiérovou scénu; pro každou byl nábytek uspořádán podle předepsané formule.

Význam stolu a židlí se dále zvyšoval jejich kombinací s jinými jednoduchými rekvizitami: třínožka s kadidlem postavená na stole vyznačovala chrám, papír a úřední pečeť úřad, vyšívaný dělený závěs na bambusové tyči značil generálův stan, císařovu ložnici, salon či ložnici nevěsty - podle kombinace s jinými rekvizitami.

Stolu a židlí se mohlo užívat i méně běžným způsobem. Dvě židle opěradly k sobě označovaly zeď, židle obrácené opěradly ke stolu tvořily most, židle mohla představovat strom nebo dveře do vězení, stůl mohl zastupovat horu, mrak nebo jiné vysoko položené místo.

K objasnění místa a děje sloužily i jiné předměty. Zeď namalovaná na modré látce znamenala pevnost, městskou bránu či horský průsmyk, bič znamenal, že herec jede na koni, dva žluté prapory s namalovanými koly vyznačovaly vůz, čtyři kusy látky nesené hercem běžícím přes jeviště znázorňovaly vítr, praporec s rybím ornamentem označoval vodu, stylizovaného pádla se používalo k pantomimickému znázornění veslování. Svinutý vodní praporec na podnose se proměnil v rybu, a mrtvolu znázorňovalo veslo zabalené v oděvu. Zbraně byly sice založeny na opravdových předlohách, ale byly vyrobeny ze zdobeného bambusu a jiných dřevin či z ratanu.

To podněcovalo diváckou obraznost, která si musela mnohé doplnit.

Výmluvnou ilustrací všeobecné konvencionalizace je, že po celou dobu představení byli na jevišti přítomni pomocníci, kteří pomáhali hercům s kostýmy a podle potřeby přinášeli, odnášeli a přemisťovali rekvizity. Nikdo se nepokoušel jejich přítomnost zastírat; v protikladu s pestře oděnými herci měli na sobě běžné všední oblečení, často velmi neformální.

Také hudebníci zůstávali tradičně divákům po celé představení na očích, oblečeni stejně jako jevištní pomocníci. Volně přicházeli a odcházeli, aniž je kdo bral jako součást jevištního obrazu. (V současné Číně, kde tradiční jeviště do značné míry nahradilo jeviště kukátkové, sedí hudebníci spíše po stranách bezprostředně za scénou, než na scéně.) Hudba byla a zůstává integrální součástí každého představení. Vytváří atmosféru, doprovází četné zpívané pasáže, určuje rytmus pohybů a slučuje představení v jeden rytmický celek. Poněvadž čínská hudební notace je velmi nepřesná, hrají divadelní hudebníci svoje party zpaměti. Hudba používaná v pekingské opeře vznikala nejčastěji ve spolupráci herců s hudebníky. Většinou jsou to výpůjčky z již existujících pramenů, zkombinované podle potřeby konkrétní hry. Nástroje čínského orchestru lze sice třídit na strunné, dechové a bicí, mezi západními hudebními nástroji však většinou nemají protějšky.

První hráč orchestru hraje na bubínek, který určuje takt a zdůrazňuje rytmus. Orchestr tvoří gongy, činely, mosazné číše, flétny, strunné nástroje a exotičtější instrumenty. Písně jsou doprovázeny pouze flétnami a strunnými nástroji, zato vstupy a odchody signalizují hlučné perkusní pasáže. Značná část jevištního dění se odehrává za doprovodu hudby.

Srdcem pekingské opery je ovšem herec. Na holém jevišti, opatřeném jen několika rekvizitami a kusy mobiliáře, hovoří, zpívají a pohybují se nákladně a pestře odění herci za asistence bezvýrazně oblečených pomocníků a hudebníků. Herecké role se dělí do čtyř základních typů: na mužské, ženské, na typy s líčenou

tváří a na komické typy. Mužské role (šeng) se dále dělí na staré muže (lao-šeng), mladé muže (siao-šeng) a na válečnické typy (wu-šeng). Herci těchto rolí jsou nalíčeni prostě a až na mladé hrdiny nosí vousy. Ženské role (tan) se dále člení na tiché a něžné (kuej-men-tan), na obětavé ženy (čching-i-tan), temperamentní či prostopášné (chua-tan), válečnice (wu-tan), prostořeké (ja-chuang) a staré ženy (lao-tan). Původně všechny role tan hrály ženy, od druhé poloviny osmnáctého století až do století dvacátého však bylo ženám hrát divadlo zakázáno. Patrně proto platily ženské role za méně důležité, až Mej Lan-fang (1894-1961), nejslavnější čínský herec, je vynesl do popředí zájmu. Po roce 1911 se herečky na jeviště vrátily a nyní do značné míry herce tan nahradily. Typy s líčenou tváří (ťing) se tak nazývají pro skvostné a složité vzory namalované hercům na tváři. Mohou vytvářet typy drsné, leč upřímné, ale také mazané a zrádné. Jsou mezi nimi válečníci, banditi, dvořané, hodnostáři, bohové i nadpřirozené bytosti; jejich základní vlastnosti jsou však vesměs vychloubačství a přehnaná síla. Mají své podtypy podle toho, zda jde o postavy hlavní či vedlejší, o civilisty či válečníky, nebo zda zdůrazňují bojové a gymnastické umění či spíše zpěv a herectví.

Komický herec či klaun (čchou) mluví běžným dialektem, může improvizovat, vyprávět vtipy a je z postav nejrealističtější.

Může to být sluha, obchodník, žalářník, strážný, voják, hubatá tchyně nebo dohazovač. Kombinuje dovednosti mima a akrobata.

Každá důležitá postava vylíčí při svém prvním vstupu svou základní povahu a poslání v polomluvené, polozpívané pasáži. Poté často následuje další text, jímž herci vysvětlí příběh, oznámí jméno postavy i něco o jejím původu a poskytnou další podstatné informace. Takové promluvy rychle osvětlí situaci i postavu a ponechají dost času na plné rozvinutí vysoce zajímavých momentů.

Herecký přednes se řídí striktními konvencemi. Každá role má předepsaný témbr a výšku hlasu a slabiky se často bez ohledu na konverzační zvyklosti protahují, tak aby byl dodržen náležitý rytmus. I mluvené pasáže mají přísně stanovený rytmus a tempo.

Monotónně deklamované a zpívané pasáže jsou volně vkládány do mluvených monologů či dialogů. Text je tedy předveden krajně stylizovaným způsobem.

Všechen jevištní pohyb má vztah k tanci, poněvadž je rytmický, mimetický a symbolický. Slovo je doprovázeno pohybem, který má vystupňovat nebo vyložit jeho význam. Takové jevištní gesto bylo plně kodifikováno. Je sedm základních pohybů rukou, četné zvláštní pohyby paží, více než dvanáct speciálních pohybů nohy a celý repertoár pohybů rukávu a vousu. Způsoby chůze či útěku se liší roli od role. Předepsaná gesta a pohyby se kombinují podle postavy, nálady, situace nebo jiných podmínek.

Kostýmy, z nichž mnohé jsou nápadně vzorované a křiklavě barevné, jsou v čínském divadle též velmi důležité. Každý z jejich více než tří set běžně užívaných prvků má vystihovat charakterový typ svého nositele, jeho věk a společenské postavení, a to pomocí barvy, vzorování, ornamentu a doplňků. Barvy se vždycky užívá symbolicky: červená je znakem věrnosti a vysokého postavení, žlutá království, temně rudá označuje barbary nebo vojenské poradce atd. Symbolický význam mají i vzory na látce kostýmů. Drak je znakem císaře, tygr značí moc a mužnou sílu, švestkový květ dlouhý život a ženské kouzlo. Pokrývka hlavy je téměř stejně rozmanitá jako kostým a celá stovka jejích variant se užívá symbolicky. Většina kostýmů se pořizuje z bohatých materiálů bez ohledu na postavení jejich nositele, někdy však se pro velmi chudé postavy či klauny používá plátna nebo bavlny.

Vzhled doplňuje líčení. Vousatí herci šeng a staré ženy používají jsou nalíčeni jen málo. Pro ženské role je tvář natřena na bílo a oči jsou obkrouženy temně červenou barvou, s odstíny do růžové.

Podobného líčení, jen s méně výraznými kontrasty, se používá pro bezvousé role šeng. Charakteristickým znakem klauna je bílé líčení kolem očí a různé typy klaunů se odlišují výrazným černým značením. Nejsložitějšího líčení vůbec používají role ťing, jejichž celá tvář je pomalovaná výraznými vzory symbolizujícími jejich konkrétní charakter.

Tak složitá a formalizovaná divadelní forma vyžaduje dlouhý a přísný výcvik. Adepti herectví vstupují do školy ve věku sedmi až dvanácti let a procházejí obdobím tvrdé kázně, které trvá šest až dvanáct let. Jejich výcvik je zprvu všeobecný, jakmile však student projeví schopnost pro určitý typ role, výcvik se specializuje. Mají-li se herci proslavit, musejí dodržovat předepsané konvence svých rolí, ale zároveň jim vtisknout osobitost.

Zvláštní ráz dodává čínskému divadlu i jeho publikum.

V sedmnáctém století se začalo hrát v čajovnách, kde hosté sedí u stolu. Stálá divadla tento režim převzala, takže v přízemí byly stolky a stoličky a divákům sledujícím představení se podával čaj. Součástí stálých divadel byla také vyvýšená pódia po stranách hlediště a za ním, kde chudší diváci seděli na lavicích. Později se přidal i balkon, dělený do sekcí podobně jako lóže v západním divadle. V některých obdobích užívali balkonu bohatí, v jiných dobách byl vyhrazen pouze ženám. Po vzniku Čínské republiky roku 1912 se

začalo tradiční uspořádání hlediště měnit a nakonec byla většina městských divadel zařízena sedadly západního typu. Až donedávna mělo publikum volnost konverzovat, jíst a pít i přicházet a odcházet během představení. Diváci obyčejně hry dobře znali a měli své oblíbené pasáže, na které se soustředili, zatímco jiné ignorovali.

Vývoj čínského divadla ve dvacátém století

Když bylo roku 1912 císařství nahrazeno republikou, drama západního typu se v Číně značně rozšířilo. Tato forma se zprvu nazývala "nové" nebo "moderní drama", od druhé poloviny dvacátých let se však nejčastěji označovala jako "mluvené drama", aby se odlišila od tradičních forem, jež jsou v podstatě operního stylu. Byla přeložena nebo adaptována četná cizí dramata, zvláště Shakespearova, Čechovova, Shawova, Galsworthyho a Ibsenova.
O nový styl se pokoušela i řada domácích autorů, avšak první, kdo dosáhl širšího kritického i komerčního úspěchu, byl Cchao Jü (1910-), obvykle považovaný za nejlepšího čínského dramatika dvacátého století. Jeho díla, jako zejména Bouře (1934), Východ slunce (1935), Pustina (1937) a Pekiňan (1941), se zabývají dobovými společenskými problémy, zejména konfliktem starých a nových hodnot.
Když se roku 1949 vlády na pevnině zmocnili komunisté, prošla pekingská opera řadou změn. Byl ustaven výbor k revizi her, tak aby byly v souladu s komunistickou doktrínou, a některé byly z repertoáru zcela odstraněny. Počátkem šedesátých let vznikly a byly inscenovány četné nové pekingské opery na současná témata.
Kulturní revoluce po roce 1966 se pokoušela potlačit tradiční formy vůbec. Život profesionálního divadla se na nějaký čas téměř zastavil, až na představení několika málo "vzorových" her. Teprve kolem roku 1980, když byla zavržena kulturní revoluce, se začaly opět inscenovat tradičnější hry. Ožily také četné regionální formy. V osmdesátých letech se stále ještě vyskytovalo tři sta šedesát forem tradičního divadla, rozptýlených po celé Číně.
V první polovině osmdesátých let tu bylo 2.072 tradičních divadelních souborů a z více než 2.500 inscenací roku 1980 bylo přes 2.200 inscenací tradičních her a jen 176 inscenací "mluvených dramat". Největším ohrožením tradičního divadla byl pokles návštěvnosti, zvláště ve městech, kde dostupnost televize změnila vkus i návyky divadelního publika.
Po roce 1949 se proměnily i inscenační tradice. Občas se připouštělo i něco dekorací. Orchestr byl odstraněn z hlediště, rozšířil se a zařadily se do něj některé západní nástroje. Po roce 1980 se hlasy účinkujících elektronicky amplifikovaly. I chování publika se poněkud změnilo. Diváci mají zakázáno kouřit, ale v hledišti se dále podává občerstvení. Slovní reakce nahradil v četných divadlech potlesk.
Po roce 1949 se experimentovalo i s jinými formami než s pekingskou operou. Nejpopulárnějším čínským dramatem tohoto období byla Dívka s bílými vlasy autorů Che Ting-č'a a Ting Iho, ve své původní podobě hojně poplatná západním operním konvencím.
Postupně byla adaptována na mluvené drama, na pekingskou operu, na několik regionálních typů a na balet (který za kulturní revoluce platil za vzorové dílo). Vypráví o dívce, která je prodána do otroctví a znásilněna svým pánem, poté uprchne do hor, kde je pokládána za bohyni, protože jí zcela zbělely vlasy; nakonec se přidá ke komunistickým povstalcům a s jejich pomocí dosáhne čestného místa ve společnosti. Ideologičnost tohoto příběhu je typická pro četné další.
"Mluvené drama" po roce 1949 většinou formovaly stranické příkazy. V těchto melodramatických dílech byly postavy pojednávány jako hrdinské či zlotřilé především podle toho, jaká byla jejich ideologické pozice; nepřátelé komunismu byli bez výjimky odhaleni a poraženi. Divadelní náměty a konvence se dočkaly daleko větší svobody, když skončila kulturní revoluce, ale tento trend zastavil tvrdý kurs, následující po studentském demokratizačním hnutí roku 1989; v poslední době se začal opět uvolňovat.
Mezi dramatiky, kteří došli po roce 1949 uznání, třebaže jsou mimo Čínu málo známi, patří zejména Tchien Chan, Wu Chan, Cung Fu-siang, Cchuej Te-č', Paj Chua, Kao Sing-ťien, Ma Čung-ťün, Sun Chuej-ču, Ša Jie-sin.
Západní veřejnost však - navzdory vývoji ve dvacátém století - nadále nejvíc fascinují tradiční formy, nebo jejich varianty.

Japonsko

Starší dějiny Japonska a jeho divadelních forem jsou zahaleny tajemstvím, poněvadž první psaný záznam, Vyprávění o starých věcech, byl sestaven až roku 712 po Kr. Už před tímto datem se ovšem konaly četné rituály, z nichž mnohé měly vztah k šintoismu, který začal jako kult předků a přírody. Všechny tyto rituály jsou dnes seskupeny pod rodovým označením kagura a některé se dochovaly až dodnes. V průběhu tohoto staršího období se u dvora také provozovala forma rytmického pohybu za hudebního doprovodu - sangaku, "rozmanitá" či "rozptýlená" hudba. Kromě toho se u dvora běžně vyskytovali dvorní šašci.
V šestém století, kdy byl za vlády regenta Šótokua (573-621) zaváděn buddhismus, procházelo Japonsko hlubokými změnami.
Dalších dvě stě let byla nadšeně přijímána kultura z pevniny, zvláště z Koreje, Číny a Indie. Přejímalo se písemnictví a četné hudební formy, stejně jako tance masek, které se záhy staly pravidelnou součástí japonských slavností. Jeden z těchto tanců masek - bugaku - přetrval dodnes a je stále provozován při významných státních příležitostech u císařského dvora a v některých svatyních a chrámech. Bugaku nyní označuje kterýkoli tanec prováděný na klasickou dvorskou hudbu (gagaku) tanečníky, jejichž umění přecházelo v rodinách s dědičnými právy z jedné generace na druhou. Některé tyto tance jsou japonského původu, většina jich však byla importována z asijské pevniny, zvláště z Koreje, Číny, Tibetu a Indie. Tance se obvykle člení do dvou kategorií: "tance zprava", pocházející z Koreje, a "tance zleva", pocházející z Číny nebo jižní Asie. Přes tyto nálepky jsou tyto tance svým rázem dnes už zcela japonské. Aktéři bugaku se rovněž dělí do dvou skupin, na "tanečníky na hudbu zprava", v jejichž oblečení dominuje zelená a kteří tančí především za doprovodu bicích nástrojů, a na "tanečníky na hudbu zleva", u nichž převládá červená barva a kteří tančí hlavně za doprovodu dřevěných dechových nástrojů. Rytmy kolísají od vážných po živé.
Bugaku symbolicky znázorňuje jednu, nejzajímavější část příběhu a člení se na introdukci, rozvoj tématu a vyvrcholení. Mělo patrně značný vliv na počáteční vývoj her nó.
Roku 1955 prohlásila japonská vláda bugaku a gagaku za národní památky. Od té doby si získaly mnohem širší publikum (někdy jsou dokonce přenášeny televizí) a staly se předmětem mezinárodního vědeckého výzkumu. Budoucnost těchto uměleckých forem se zdá být jistá.

Divadlo nó

Nó vděčí za svůj původ nejvíce sarugaku-nó a dengaku-nó.
Sarugaku-nó vzniklo patrně smísením pevninských rituálních prvků, hudby a tance s akrobacií, tancem a pantomimou. Výsledkem byla jakási hlučná zábava (sarugaku znamená "opičí hudba"). Byla neobyčejně, téměř cirkusově pestrá. V raném pojednání Pár poznámek o sarugaku (asi 1060) se sarugaku považuje za termín zahrnující všemožné druhy komické zábavy. Dengaku-nó, které snad bylo dovezeno z Koreje, se spojovalo především s plodnostními rituály. Mělo akrobatický i zemědělský ráz. První zmínka o něm jako o dramatické performanci (asi z roku 1023) jej popisuje jako složeninu vesnických tanců a písní.
Někdy počátkem dvanáctého století si sarugaku-nó upravili buddhisté, aby jím vykládali svoje učení. Tak dostalo roli podobnou středověkým mystériím a moralitám v Evropě. Ve hrách nejprve vystupovali kněží, ale když už hry přiváděly do chrámů velké množství lidí, napodobili profesionální herci chrámová představení v jiném čase, než byl čas slavností. Jak se technika profesionálů zdokonalovala, začaly je některé chrámy zaměstnávat namísto kněží-herců. Velmi podobně se vyvinulo dengaku-nó, především však v šintoistických svatyních.
Po čase, když se profesionální herci rozmnožili natolik, že bylo zapotřebí nějaké kontroly, vytvořily se cechy (za). Cechy dengaku lze vysledovat už od roku 1150 a cechy sarugaku zhruba od roku
1270. Většina jich byla spjata s nějakou důležitou svatyní či chrámem, který jim poskytl výsadní právo na představení v této oblasti. Na oplátku dávali herci alespoň některá představení během obřadů a slavností zdarma. Počátkem čtrnáctého století tedy existovaly četné skupiny dobře organizovaných herců, kteří mísili pantomimu, píseň a tanec, ačkoli výsledky pravděpodobně ještě plně neodpovídaly dramatu.
Ve čtrnáctém století patrně japonské divadlo prošlo nejdůležitější změnou - vývojem, jejž lze nejlépe pochopit jako součást dobového společenskopolitického kontextu. Roku 1192
postoupil císař svou světskou moc šógunovi (vojenskému diktátorovi), jehož postavení se stalo dědičným, i když čas od času se tohoto titulu domohly v občanských válkách nové rody. Za šógunátu se v Japonsku rozvinul striktně feudální systém, který trval až do druhé poloviny devatenáctého století. V této rigidně organizované společnosti byli nejvýše postaveni samurajové (válečníci), jejichž hlavou byl šógun. Šógunovi

přímo podléhali daimjóové (feudální knížata) a bezprostředně pod nimi byli hatamotové (méně významní válečníci, z nichž mnozí měli svá vlastní léna, všichni však dostávali podle hodnosti svůj roční příděl rýže. Známkou a výsadou samuraje bylo právo nosit dva meče. (V četných japonských hrách se hledá ukradený meč, symbol rodové cti.) Samuraj se choval podle přísného kódu, jenž vyžadoval, aby byl vždy připraven zemřít, splnit svou synovskou povinnost a aby byl bezvýhradně loajální vůči svému pánovi a své třídě. Pokud samuraj následkem nějaké potupy či chudoby přišel o svoje postavení, stal se z něho rónin (zbloudilý člověk), běžná postava v japonském dramatu. Pod samuraji byly další stavy: šóninové (obchodníci), šókuninové (umělci a řemeslníci), hjakušóové (sedláci a rolníci) - všechny s četným podtřídami.
Těmto nižším stavům byl obvykle odepřen přístup k zábavám samurajů, což mělo pro japonské divadlo značné důsledky.
Roku 1338 se šógunátu zmocnil rod Ašikaga a držel jej až do druhé poloviny šestnáctého století. Právě v době šógunátu Ašikagů objevilo Japonsko po stoletích nadvlády importovaných kultur znovu vlastní kulturní dědictví. Výsledkem byla éra velké tvůrčí energie, během níž se cizí a domácí prvky nově a výrazně mísily. V této době podporovali šógunové umění a i daimjóvé - snad aby s nimi udrželi krok - se snažili dávat najevo svou kulturnost.
V tomto kontextu se ve druhé polovině čtrnáctého století vyvinula první velká japonská divadelní forma, nó. Roku 1374 hrál Kan'ami (1333-1384), přední herec sarugaku-nó, před šógunem Jošimicu Ašikagou (1358-1408), který jím byl tak nadšen, že vzal Kan'amiho a jeho syna Zeamiho (1363-1444) pod svůj patronát a poskytl jim taková privilegia, která je zařazovala mezi nejvyšší dvorské úředníky. V této dosti rafinované atmosféře nabylo nó své charakteristické podoby.
Velkým novátorem byl patrně Kan'ami, protože pravděpodobně sloučil prvky sarugaku, kusemai (epické písně, kterou vložil do nó a provázel tancem) a zen-buddhistických ideálů, aby vytvořil formu vyhovující vkusu šóguna a jeho lidí. Na Zeamim bylo, aby tuto formu zdokonalil; rychle pak získala převahu. Dengaku-nó kvapně ztrácelo popularitu, až zmizelo docela, a sarugaku-nó se posléze nazývalo jenom nó.
Zeami obvykle platí za největšího dramatika nó. Je autorem celé řady her z těch zhruba dvou set čtyřiceti, které dnes tvoří aktivní repertoár nó. A byl to také Zeami, který shrnul estetické cíle nó a popsal jeho praxi v teoretických pojednáních. Nó je tudíž především produkt čtrnáctého a patnáctého století; v repertoáru nó se natrvalo neudržela žádná hra napsaná za posledních čtyři sta let. Podobu divadla nó značně ovlivnil zen-buddhismus, a to svou vírou, že konečného míru se dosáhne jednotou s veškerým tvorstvem, i přijetím zásady, že individuální tužby je třeba překonat a že nic v pozemském životě není trvalé.
Protagonisty nejtypičtějších her nó jsou duchové, démoni nebo posedlé lidské bytosti, jejichž duše nemohou dojít pokoje, poněvadž se ve svém životě příliš věnovaly světské cti, lásce nebo nějakému jinému cíli, který poutá ducha k fyzickému světu.
Hry nó jsou sice velmi rozmanité, všechny však čerpají z těchto buddhistických představ.
Hry nó se člení do pěti typů: kamimono, hry velebící bohy, šuramono, hry o válečnících, kazuramono, hry o ženách, kuruimono, rozmanité hry, nejčastěji o lidech šílených (obvykle o ženách, které utrpěly ztrátu dítěte nebo manžela) nebo o přízracích, ale někdy také o nemaskovaných "živých bytostech", a kirinomono, hry o démonech, ďáblech a jiných nadpřirozených bytostech. Divadelní program tradičně tvoří po jedné hře každého typu v pořadí, jak jsou zde uvedeny, takže se vytváří schéma znázorňující nejprve nevinnost a mír božského světa, poté lidské chyby, pokání a možnost záchrany, a konečně slavnou porážku sil stojících v cestě míru a harmonie. Po druhé světové válce začal být program pěti her pokládán za příliš dlouhý, takže dnes jej obvykle tvoří dvě nebo tři hry, volené ovšem tak, aby se uplatnilo starší schéma.
Zeami učil, že krása je v náznaku, prostotě, jemnosti a zdrženlivosti. Prakticky všechny jeho premisy shrnuje pojem júgen, jenž v podstatě znamená jemný půvab, mystickou krásu nestálosti, v níž elegance je vždycky provázena vědomím její křehkosti. Nó se snaží zachytit právě kvality shrnuté v júgen.
Poněvadž spoléhá na nepřímost, náznak, prostotu a zdrženlivost, klade nó velké nároky na své publikum, pro něž není snadné je plně pochopit ani vstoupit do říše, kterou ztělesňuje. Nó se nevyznačuje zpřítomňováním, spíše je to vzpomínka na nějaký minulý děj a jeho rekonstrukce, která má vyvolat patřičný emocionální stav či náladu. Je to hudebně taneční drama, takže psaný text nó hry (obvykle kratší, než je průměrná západní aktovka) slouží pouze jako rámec příběhu vyprávěného choreograficky. Všecky hry nó vrcholí tancem, a předchozí dialogy a písně slouží hlavně k vylíčení okolností, které jej motivují.
Šesti až desetičlenný sbor zpívá hercův text, zatímco on tančí, a po zbytek hry rovněž o četných událostech vypráví. Sbor může převzít text (veršovaný či prozaický) hlavních postav (šite či waki). Veršované texty jsou rytmicky zpívány za hudebního doprovodu, zatímco prozaické texty jsou intonovány bez hudebního doprovodu. Všední řeči herec používá, jen když vystoupí na jevišti mezi částmi dvouaktového kusu, aby shrnul, co se událo v prvním aktu.
Představení nó vyžaduje spolupráci tří skupin, jimiž jsou: šite a jeho skupina, členové sboru, kokata čili děti,

obvykle hrající dětské role, ale někdy i důležité postavy dospělých; waki a jeho skupina, jejichž úkolem je drama uvést a provázet hlavní postavu k vrcholnému momentu, který je důvodem hry; a herci kjógen, kteří kromě účinkování v kjógen hrách vystupují v nó v rolích prostých lidí a rolníků nebo jako vypravěči ve hrách, v nichž je mezi jednotlivými částmi epické resumé. Všichni herci nó jsou tradičně muži, četné ženy-amatérky však nó studují a koncertně je předvádějí. Výuka amatérů je podstatnou součástí příjmu profesionálních herců nó.
Šite i jeho společníci (pokud nehrají živé lidské bytosti, spíše než přízraky a démony) nosí masky z jemně kolorovaného dřeva, z nichž mnohé přecházely z generace na generaci. Masek je pět základních typů - masky starců, masky mužské, ženské, masky božstev a masky démonů; každý z nich však má řadu variant. Kromě toho se někdy používá zvláštních masek. Masky nosí jen postavy, které hraje šite. Kostýmy, bohaté barvou i vzorem látek jsou založeny na oficiálním oděvu doby Kan'amiho a Zeamiho. Většinou jsou hedvábné, z brokátu i vyšívané, nikdy však nejsou tak křiklavé jako v čínském divadle. Oděv lze dělit do čtyř kategorií: venkovní oděv, oděv nošený v interiérech nebo oděv bez svrchního ošacení, ošacení spodní části těla mužských postav (široké kalhotové sukně), a konečně paruky a pokrývky hlavy. Každá kategorie má řadu variant, tytéž oděvy lze však kombinovat (či vrstvit) pro různé role. Barva a vzory kostýmů tudíž nejsou tak přísně konvencionalizované jako v čínském divadle. Sbor a hudebníci nosí jednoduché černé kimono a široké kalhotové sukně.
Příruční rekvizity jsou konvencionalizované a nepočetné.
Nejdůležitější vůbec je vějíř, jehož lze využít ke znázornění dujícího větru, vycházejícího měsíce, čeření vody, padajícího deště a mnoha jemných emocionálních reakcí. Význam vějíře určuje hercův pohyb a hudba. Někdy může herec používat meče či oštěpu.
Jevištní objekty jsou prosté. Miniaturizovaná dřevěná či bambusová konstrukce může představovat palác, horu, ložnici nebo jiné místo, bambusový rám reprezentuje loď. Obvykle se vyskytuje jeden, nanejvýš dva scénické objekty zároveň. Žádné mašinérie ani dekorace neexistují.
Vždycky je po ruce jevištní pomocník, aby pomohl hlavnímu herci s částečnou výměnou nebo úpravou kostýmu, aby instaloval scénické objekty nebo odstranil ty, kterých už není třeba, aby napověděl, je-li toho zapotřebí, a v případě nouze převzal hlavní roli, pokud herec nemůže pokračovat. Pomocníkem je obvykle starší herec ze skupiny šite. Nikdy se však nechápe jako součást děje ani jevištního obrazu.
Jeviště nó je zhruba od roku 1615 standardizované. Oba dva jeho základní prostory, vlastní jeviště (butai) a most (hašigakari), jsou zastřešeny po vzoru svatyní, z nichž pocházejí. Jevištní střechu nesou čtyři sloupy, z nichž každý má své jméno i význam.
U zadního levého sloupu, který se nazývá šitebašira (sloup hlavního herce), se zastaví šite, když vstoupí, aby sdělil své jméno a odkud přichází. Když deklamuje svou řeč, hledí směrem ke sloupu vpředu vlevo, který se jmenuje mecukebašira (pohledový či orientační sloup). Sloup vpředu vpravo se jmenuje wakibašira, protože je spjat s herci druhého řádu. Zadní pravý sloup, fuebašira (flétnový sloup), ukazuje na jevištní pozici flétnisty.
Jeviště se dělí na tři základní prostory, které však nejsou architektonicky vymezeny jinak než sloupy. Největší oblast, hlavní jeviště, je ohraničena čtyřmi sloupy a má rozměry asi 6x6 metrů. Podlaha tohoto jeviště je speciálně pořízena z leštěného cypřišového dřeva a pod ní jsou umístěny rezonanční nádoby, aby vynikl rytmický a emfatický dupot, výrazný rys nó. Za zadními sloupy je zadní jeviště (atoza), kde je umístěn orchestr, který tvoří flétna a dva či tři bubny (nikdy víc než čtyři nástroje). Hudebníci sedí tak, aby viděli jak na hlavní jeviště, tak na most, poněvadž musejí vždycky svou činnost přizpůsobovat výkonu hlavního herce. Vpravo od hlavního jeviště je džiutaiza, úzká terasa, kterou po celé představení zaujímá sbor. Sedí ve dvou řadách, s náčelníkem sboru uprostřed druhé řady.
Na jeviště vedou dva vchody. Základní vchod, most (hašigakari), je průchod vedoucí z herecké šatny, zhruba dva metry široký a deset až šestnáct metrů dlouhý, opatřený zábradlím. Před tímto mostem jsou zasazeny tři malé pinie symbolizující nebe, zemi a člověka. Mostu používají ke vstupu hudebníci a všechny hlavní postavy. Další vchod, "spěšné dveře" vzadu vpravo, jsou jen asi metr vysoké, používají jich členové sboru a jevištní pomocníci a slouží také jako místo k odchodu mrtvých postav. Zadní stěny jeviště stejně jako most jsou dřevěné. Na zadní stěně za orchestrem je namalovaná pinie a na postranní stěně vpravo bambus, snad jako připomínky přirozeného prostředí nejstarších představení. Publikum hledí na jeviště ze dvou stran: jednak zpředu hlavního jeviště, jednak z boku, z míst před mostem.
Současné divadlo nó má kapacitu 300 - 500 diváků.
Před představením nó je obvykle pouze jediná zkouška. Herci byli vychováni v téže tradici a hry znají dokonale. Každá kombinace herců a hudebníků je jedinečná. V představení se všecky jeho prvky velmi dynamicky spojí, poněvadž každý jeho účastník se musí umět přizpůsobit nuancím, které se vytvářejí v průběhu konkrétního představení. Dokonalost nepramení jen z mistrovského osvojení konvencí a tradice, ale

ze spojení všech prvků kolektivní spoluprací.
Nó je těsně spjato s kjógen (= bláznivá slova), krátkými fraškovitými hrami, které se vkládají mezi hry nó jako interludia. Podobně jako nó pochází i kjógen ze sarugaku, ale na rozdíl od nó si podržel komický tón, charakteristický pro starší formu. A podobně jako u nó i u kjógenu pravděpodobně vytyčil základní konvence Zeami.
V šestnáctém století už existovaly tři hlavní školy herců kjógenu: Ókurova, Sagiho a Izumiho. Až do let 1638-1642, kdy Toraaki Ókura (?-1662) zaznamenal dvě stě tři těchto her, nebyla žádná z nich zapsána. Ty pak zůstaly podstatnou součástí kjógenského repertoáru. Ókura také roku 1660 publikoval první pojednání cele věnované kjógenu.
Kjógen zahrnuje širokou škálu komických námětů, které kladou důraz spíše na situaci než na dramatickou postavu. Předvádí nečekaná dilemata, v nichž se octne opilec, zbabělý samuraj, hloupý pán, mazaný sluha, chamtivý mnich, hubatá žena a jiní.
Někdy hry parodují nó a občas si berou náměty z folkloru, a pak v nich vystupují zvířata, bozi či ďábli. Nejběžnější jsou hry o dvou až třech postavách. Většinu textů kjógenu tvoří prozaický dialog. V četných hrách scény vrcholí krátkými písněmi a tanci, někdy doprovázenými flétnou a bubny nó. Přestože je kjógen založen na humorném dialogu a na pantomimě, řídí se striktními konvencemi. Jeho herci také vystupují v jakési pauze mezi první a druhou částí her nó v postavách vesničanů, rolníků a obyčejných lidí vůbec, přidávajíce tak něco zemitosti a sem tam i humoru do jinak vznešeného dění.
Ve středověku se nó i kjógen sice občas dávaly veřejně pro "předplatitelské" publikum, ale byly to v podstatě aristokratické zábavy. Šógunové vzali nó pod svou ochranu, povyšovali herce na samuraje a udělovali jim stipendia, jež se pak na základě jejich žádostí zvyšovala. Bylo zřízeno pět škol či odvětví nó, jejichž vedení je dědičné. Tyto školy existují dodnes.
Po pádu šógunátu roku 1868 ztratilo nó svoje privilegované postavení a bezprostředně následující obtížné období přežilo jen díky patronátu spolků, zřízených k tomuto účelu. Po druhé světové válce bylo prohlášeno za národní dědictví, takže získalo větší existenční jistotu. Jeho prestiž navíc značně vzrostla díky zahraničním turné a mezinárodnímu vědeckému zájmu. Každá z pěti škol nó má vlastní divadlo. V Národním divadl nó, otevřeném v Tokiu roku 1983, lze vidět inscenace všech těchto škol.
Pevnější ekonomickou základnu získali herci nó a kjógenu také výukou amatérů.

Bunraku

Zatímco nó si osvojovalo roli přední aristokratické umělecké formy, jiné formy zábavy se obracely k plebejštějšímu publiku.
Významné populární formy se začaly objevovat počátkem šógunátu Togukawa (1603-1867). Novým formám stejně jako nó nejlépe porozumíme v rámci dobového společenskopolitického kontextu. Po většinu éry Tokugawů žilo Japonsko v míru. Samurajové tak ztratili na významu a nižší stavy upevnily své ekonomické postavení. Počínaje první polovinou sedmnáctého století šógunové také vypudili všechny cizince a záměrně izolovali Japonsko od vnějších vlivů. Výsledný důraz na domácí společenské i umělecké formy přál rozvoji obřadů a zábav všeho druhu právě v době, kdy rostoucí bohatství dovolovalo nižším třídám podporovat umění.
Tento souběh událostí pomáhá vysvětlit, proč se v sedmnáctém století vyvinuly dva nejvýraznější japonské typy divadla - loutkové divadlo a kabuki.
Loutkové divadlo (ningjó šibai) na sebe poprvé upozornilo v sedmnáctém století jako amalgám četných starších vlivů, i když některé typy loutkových představení lze vysledovat až do období Heian (781-1185), kdy Óe Tadafusa publikoval svou Knihu loutkářů (1100); potulní baviči poté vždycky provozovali nějakou formu loutkového divadla.
Dříve než se prosadilo loutkové divadlo, existovala jiná forma zábavy, spočívající v přednášení či zpívání příběhu nebo legend za doprovodu strunného nástroje biwa. Po roce 1560, kdy byl z ostrovů Rjúkjú zaveden jiný strunný nástroj zcela odlišných kvalit, šamisen, prošla tato forma významnou změnou. Nejoblíbenější dílo tohoto pozměněného žánru pojednávalo o lásce Džóruri, dívky ze zámožné rodiny. Příběh se rozmohl natolik, že sama forma se nazývala džóruri.
K prvnímu významnému kroku ke zralému loutkovému divadlu došlo někdy v letech 1596-1614, kdy se loutková představení zkombinovala s příběhem džóruri. Tato kombinace byla stále populárnější, zvláště poté, co roku 1648 Toraja Gendajú založil soubor v Tokiu. Tuto formu však zdokonalil teprve Takemoto

Gidajú (1650-1714), který založil soubor v Ósace roku 1685. Jeho styl pak v loutkovém divadle převládl. Takemoto vděčil za svou popularitu do velké míry hrám Monzaemona Čikamacua (1653-1724). Čikamacu, největší japonský dramatik, který pro Takemota začal psát roku 1686, vytvořil díla nejrůznějších žánrů, ale proslavil se zejména svými pětiaktovými historickými dramaty a tříaktovými hrami ze současnosti. Moderní kritici zvláště obdivují jeho citlivou charakterizaci a krásný jazyk dramat o společné sebevraždě milenců. Mezi jeho nejznámější hry patří Společná smrt milenců v Sonezaki (1703), Bušení vln v Horikawě (1707), Kokusenjovy bitvy (1715) a Společná smrt v síti nebes na Amidžimě (1721). Dalším významným dramatikem bunraku je Takeda Izumo II. (1691-1756), který spolupracoval s Čikamacuem a stal se jeho nástupcem jako hlavní dramatik ósackého loutkového divadla. Jeho mistrovské dílo je drama Čúšingura (Pokladnice čtyřiceti sedmi věrných, 1748), napsané ve spolupráci s Namiki Sósukem a Mijoši Šórjakuem. Hra je založena na skutečné události a vypráví příběh čtyřiceti sedmi věrných samurajů, kteří mstí křivdy spáchané na jejich pánovi. (Tento příběh byl tak populární, že v letech 1748-1900 vzniklo na jeho základě sto celovečerních loutkových a kabuki her.) Loutky používané v těchto inscenacích prošly řadou změn a byly postupně stále složitější. Loutkáři používali původně pouze hlavičky, později však k nim přidali ještě ruce a nohy, takže kolem roku 1678 se užívalo už dost kompletní loutky. Roku 1730 byl zaveden mechanismus, který dovoloval pohyb očí, roku 1733 byly zavedeny pohyblivé prsty s klouby a později byly loutky opatřeny i pohyblivým obočím. S rostoucí složitostí loutek stoupal počet vodičů. Původně stačil jeden, skrytý zrakům publika, avšak po roce 1734 vodili každou loutku tři muži, všichni před zraky publika. Jeden ovládal hlavu a pravou paži, druhý levou paži a třetí nohy. Roku 1736 se rozměry loutek zdvojnásobily na dnešní velikost zhruba jednoho metru.

Také jeviště bylo stále složitější. Použití pohyblivé dekorace po roce 1715 vedlo brzy k vynálezu jevištní mašinérie, která se později rozšířila po celém světě. Roku 1727 byl zaveden systém propadel, pomocí něhož byly dekorace vyváženy na jevišti, a po roce 1757 sloužil tento systém k vytváření členité plochy jeviště. Loutkové divadlo dosáhlo vrcholu popularity v osmnáctém století.

Nejúspěšnějšími autory té doby byli Takeda Izumo (1691-1756) a Čikamacu Handži (1725-1783). Většina konvencí se ustálila právě v té době. Kolem roku 1780 začalo loutkové divadlo upadat a zastínilo je kabuki. Do jisté míry znovu ožilo poté, co do Ósaky přišel někdy v letech 1789-1800 Uemura Bunrakuken (1737-1810).

Název bunraku, jehož užívají soudobí loutkáři, se odvozuje od něho. Vzdor Bunrakukenově práci zápasilo loutkové divadlo v devatenáctém a dvacátém století o přežití. Nyní se však jeho budoucnost zdá jistá, protože roku 1963 byla za účelem provozování všech forem tohoto umění utvořena Společnost bunraku a roku 1984 bylo v Ósace otevřeno luxusně vybavené Národní divadlo bunraku. Ve svém domovském ósackém divadle, v malém divadle tokijského Národního divadla a na turné po Japonsku a v cizině hraje soubor bunraku šest až osm měsíců v roce.

Bunraku má podobně jako nó pevně stanovené konvence. Jeviště je asi jedenáct metrů široké a sedm a půl metrů hluboké a je odpředu rozděleno do tří plánů, z nichž každý je vyznačen nízkými přepážkami, mezi nimiž sedí vodiči. Všecka dějiště se scénicky znázorňují a mění podle požadavků příběhu. Užívá se četných rekvizit a mobiliáře. Těsně před jevištěm na pravé straně auditoria je pódium pro vypravěče a hráče na šamisen. Toto pódium je opatřeno otočným mechanismem, jehož pohyb přenáší vypravěče a hráče na šamisen na místo. Na konci každého aktu je tato dvojice nahrazena novou.

Loutkové představení začíná vystoupením hlasatele, oblečeného v černém s kápí (tento kostým nosí všichni jevištní pomocníci s výjimkou hlavních vodičů, hudebníků a vypravěče), který oznámí název hry i jména hráče na šamisen a vypravěče, jejichž činnost se těší větší vážnosti než práce vodičů. Šamisen je třístrunný nástroj příbuzný loutně, jehož korpus je potažen kůží a hraje se na něj těžkým plektrem ze slonoviny. Jeho zvuk je neobyčejně proměnlivý; může sledovat stoupání i klesání hlasu, klást zvláštní důraz, členit vyprávění a jednání. Jeho doprovod se v loutkovém divadle pokládá za nezbytný. Vypravěč vypráví příběh (vodiči nemluví) a vyjadřuje pocity loutek. Směje se, pláče, chvěje se úžasem i strachy.

Vodiči a loutky zaujímají centrální jeviště. Loutky se poněkud liší velikostí i vybavením podle své důležitosti ve hře. Ženské loutky běžně nemají nohy, které se naznačují pohybem kimona. Méně významné loutky nemají pohyblivá ústa, oči ani obočí. Vodiči se snaží ztotožnit se svou loutkou a nechávají se zcela unést dramatem. Než poprvé vystoupí na scénu, absolvují dlouhý a tvrdý výcvik; nejprve se naučí ovládat nohy (to trvá obvykle deset let), pak přejdou k levé ruce (dalších deset let) a poté k hlavě a pravé paži. Jejich umění významně ovlivnilo kabuki.

Kabuki

Současně s rozvojem loutkového divadla se v sedmnáctém století formovalo kabuki. Jeho počátky se obvykle kladou do roku 1603, kdy Okuni, mladá tanečnice z velké svatyně v Izumo, začala vystupovat veřejně na improvizovaném jevišti ve vyschlém řečišti u Kjóta. Její programy zřejmě sestávaly z krátkých scének prokládaných tancem. Kabuki bylo novým výrazem optimistické a hedonistické městské společnosti. Vystupovaly v něm většinou ženy, někdy převlečené za muže, a výstupy byly zjevně erotické.
Programy se rychle ujaly a kolem roku 1616 bylo v Tokiu sedm licencovaných divadel tohoto druhu. Postupně se však spojovaly s prostitucí a roku 1629 zakázal šógun ženám vystupovat na jevišti. Ženské kabuki pak vystřídalo chlapecké kabuki, zakázané roku
1652, poněvadž se ukázalo, že chlapci jsou stejně svůdní jako ženy. Následovalo mužské kabuki, které se stalo trvalou formou, ačkoli muži si museli vyholovat přední část hlavy a vyvarovat se jakéhokoli zdůrazňování fyzického půvabu.
Kabuki se rychle vyvíjelo a v letech 1675-1750 si vypracovalo většinu svých charakteristických technik. Byly zavedeny nové metody herectví, plně rozvinuté hry vytlačily někdejší improvizované zábavy a osobní kouzlo bylo nahrazeno uměním.
V repertoáru vyspělého kabuki osmnáctého století byly zastoupeny přibližně rovným dílem tři obecné kategorie her: "čisté" hry kabuki, napsané speciálně pro toto divadlo, adaptace významných her bunraku a taneční hry. Mnozí puristé soudí, že pravé kabuki skončilo rokem 1868, kdy moc přešla ze šógunátu opět na císaře a začal vliv ze západu. Po druhé světové válce udělaly ceny vstupného z kabuki tak trochu luxus a zájem turistů vedl údajně k devalvaci tradičních postupů. Přesto zůstává kabuki nejpopulárnější japonskou divadelní formou a jeho budoucnost se zdá být zajištěna zvláště od roku 1966, kdy bylo otevřeno Japonské národní divadlo.
Drama kabuki prošlo řadou změn. Začalo jako scénky ze všedního městského života a jako taneční vystoupení, často improvizovaná hlavními herci, a postupně se rozšířilo do her o četných scénách, napsaných profesionálními autory. První hry o více dějstvích se dávaly roku 1664 a v sedmdesátých letech sedmnáctého století začal pro předního herce a divadelního ředitele v Kjótu Sakatu Tódžúróa psát Čikamacu Monzaemon. Za dvacet sedm let vytvořil pro kabuki a pro loutkové divadlo dlouhou řadu her. Mnohá jeho občanská dramata, která původně napsal koncem sedmnáctého století pro divadlo kabuki, se stala předlohou pro občanské hry o sebevraždě milenců, které psal pro loutkové divadlo počátkem osmnáctého století a které si později herci kabuki zase upravili pro svá představení.
S narůstajícím významem dramatu se stal součástí každého souboru dramatik a jistý počet pomocníků, kteří připravovali šest inscenací za sezonu. Od sedmdesátých let devatenáctého století psali tato dramata obvykle romanopisci, žurnalisté nebo literární osobnosti působící mimo profesionální systém předchozího období. Dva nejznámější autoři devatenáctého století jsou Kawatake Mokuami (1816-1893), který se proslavil svými občanskými dramaty, zvláště o zlodějích a jiných postavách z podsvětí, jako je Benten Kozó a jeho zlodějská banda (1862) a Švihák Gorozó (1864), a Curuja Nanboku (1755-1829), jehož Podivný příběh z Jocuji (1825) se stále ještě uvádí.
Spisovatelé kabuki nikdy neuvažovali v intencích západních dramatických žánrů a nerozlišují díla komediální a vážná. Většina her kabuki je volný sled epizod, které přivádějí dohromady tři či čtyři zvláštní dramatické světy.
Programy kabuki jsou tradičně dlouhé. V letech 1650-1850 obvykle trvaly déle než dvanáct hodin. V tomto období bylo zvykem koncipovat programy ve čtyřech částech: první byla na řadě historická hra (džidaimono), oslavující tradici a hodnoty samurajství; tanec (dějový nebo nedějový, ale se silným emocionálním nábojem) buď následoval, nebo byl součástí džidaimona; pak následovalo občanské drama (sewamono) lokalizované v kupeckém, kramářském či řemeslnickém prostředí; a představení uzavřela efektní jednoaktová taneční hra, často žertovná. Všechny části představení byly pokud možno tematicky spjaty. Roku 1868 byla maximální délka představení snížena na osm hodin ve dne. (Noční představení se dávala až od roku 1878, kdy bylo zavedeno plynové osvětlení.) Po druhé světové válce se představení ještě dále krátilo; jen zřídka se uvádějí kompletní víceaktové hry, čtyřčlenné uspořádání se však obvykle dodržuje. V komerčních divadlech se dnes běžně dávají dva programy denně.
Mnoho kritiků považuje za základ kabuki tanec, pokud se tancem rozumí rytmický pohyb, nastudované pozice a konvencionalizovaná gesta. Původně se tanečně prováděly jen ženské role, ve druhé polovině osmnáctého století se však tanec stal tak podstatnou součástí všech představení, že byl do každého souboru začleněn profesionální choreograf. Od té doby nabyl tanec na složitosti a vytvořily se nové formy. Choreografové zakládali školy, které se dědily. Tradice četných dnešních škol sahá až do osmnáctého století. Tito choreografové také učí amatéry mimo oblast kabuki.

Od tance v kabuki se vždycky očekává, že bude reflektovat slovní text. Usiluje zhuštěně vyjádřit podstatu skutečných emocí a skutků stylizovanými pohyby, gesty a pozicemi. Tak se pláč promění v rytmický pohyb hlavy, doprovázený přesnými gesty rukou.
Kabuki tanec doplňuje vyprávěcí a deskriptivní hudba, která pomáhá nastolit jeho ráz, ale vždycky zůstává podřízená.
V kabuki se vyskytují tři typy hudby; každý se vyznačuje zvláštní zvukovou kvalitou, divadelní funkcí a umístěním hudebníků na scéně. Za prvé, základní hudba kabuki je ve stylu naguata (šamisen, bubny, flétna a zpěváci). Protože hudebníci naguaty sedí za scénou, je tato hudba známá pod názvem geza ("nižší sedadlo"). Tento hudební styl lze umocnit pomocí speciálních bubnů, gongů, zvonů a činelů. Podtrhuje nástupy, odchody, dialogy a bojové scény. Hudebníci gezy čerpají z repertoáru několika stovek známých melodií a rytmických vzorců a v každé inscenaci se hudba volí tak, aby odpovídala ročnímu období, místu a emocionální kvalitě jednotlivých scén. Za druhé, v tanečních hrách se hraje a zpívá taneční hudba několika druhů; kromě naguaty se v kabuki vyvinulo několik stylů zvláště jako taneční doprovod. Za třetí, hudebníci tanečních a loutkových her jsou přítomni na jevišti (vzadu či vpravo, podle typu hry); pro tyto hry je partitura "prokomponovaná" a pro každou loutkovou a taneční hru jedinečná jako v západní opeře či baletu. Na jevišti nosí hudebníci obřadní oděv samurajů (kalhotová sukně, kimono a vodorovné vyztužené ramenní díly). Pokud nehrají, sedí zpříma a bez hnutí.
Zpěv a vyprávění jsou v kabuki důležité, zvláště v tanečních hrách nebo v těch, které pocházejí z loutkového divadla. Protože herci nikdy nezpívají, je na vypravěči, aby uvedl scénu, komentoval jednání a mluvil všechen dialog nebo jeho části jako v loutkovém divadle. Ve hrách, kde většinu replik říkají herci, vypravěč nebo sbor přesto zpívají nebo recitují aspoň některé pasáže. I mluvené repliky herců se řídí některými konvenčními intonačními vzory.
Herectví kabuki kombinuje mluvený a taneční projev. Vyžaduje dlouhé a pečlivé studium, protože se řídí ustálenými pravidly.
Herec začíná cvičit v šesti či sedmi letech, a to nejprve tanec, pak přejde k dikci a intonaci a učí se nosit kostým. Dětských rolí je hodně, a tak je žák obvykle od počátku své kariéry na jevišti a učí se divadlu na vlastní kůži. Většina předních herců pochází z několika málo rodin, v nichž se herecké povolání dědí. Každá rodina disponuje složitým systémem divadelních jmen, z nichž některá jsou tak vážená, že se udělují pouze nesporným mistrům svého umění. Herec není téměř nikdy pokládán za vyzrálého, dokud nedosáhl středního věku.
Role v kabuki se dělí do několika základních typů: tačijaku, věrní, dobří a odvážní mužové; katakijaku, zlosynové; dókegata, komické role, včetně komických padouchů; kojaku, dětské role; a onnagata, ženské role různého druhu, hrané výhradně muži. Tyto základní typy se dělí na řadu podtypů.
Herci kabuki nenosí masky, některé role však vyžadují líčení nápadných vzorů, aby zdůraznilo obličejové svaly. Běžně se na bílý podklad malují červené a černé vzory, démoni a záporné postavy však mohou používat modrou či hnědou. Onnagata si maluje falešné obočí a ke koutkům očí a na rty si přidává růž, ale jinak ponechává tvář zcela bílou. Vdané ženy si černí zuby a zamalovávají obočí. U některých atletičtějších mužských rolí se konvenčním způsobem vyznačuje muskulatura paží a nohou. Líčení každé role symbolizuje její charakter.
Každá role má také svůj tradiční kostým. Mnoho kostýmů je založeno na historickém oděvu, pozměněném pro dramatický účel.
V jediné hře se často vyskytuje oděv různých epoch, poněvadž historická věrnost není v kabuki vůbec důležitá. Některé kostýmy váží až pětadvacet kilogramů a jevištní asistenti musejí hercům pomáhat, aby byly na jevišti náležitě naaranžované.
Vizuálním stylem se kabuki řadí někam mezi konvencionalismus nó a iluzionismus západního divadla. Tato kombinace je zvlášť dobře patrná na rekvizitách, na charakteru jeviště a na scénické výpravě. Rekvizity vykazují rozptyl od symbolických až k relativně realistickým. Vějíře se používá stejně často jako v nó a může naznačovat jízdu na koni, střelbu pomocí luku a šípu, východ měsíce či otvírání dveří. Šál slouží množství podobných účelů. Na druhé straně jsou mnohé rekvizity a objekty zobrazující, třebaže žádné nemají být přesvědčivě reálné. Patrně nejlepším dokladem stupně iluzivnosti v kabuki je kůň: dřevěný rám ve tvaru koně, potažený sametem a osedlaný hercem, nesou dva herci, jejichž lidské nohy jsou jasně vidět. Četné jiné rekvizity a objekty - jako brnění, meče, lidské hlavy, tygři, sloni, opice a domácí zařízení - se znázorňují na základě podobných konvencí.
I jeviště slučuje konvenci a iluzi. Nejstarší představení kabuki se hrála na provizorních jevištích postavených po vzoru nó. Když v šedesátých letech sedmnáctého století vznikly víceaktové hry, byla přidána opona, aby zakryla jeviště, a byl také rozšířen most, aby se zvětšil hrací prostor. Rohože nad hlavami publika poskytovaly stín až do roku 1724, kdy úřady poprvé povolily permanentně zastřešené budovy. Poté se

začalo ke zvláštním efektům používat divadelních strojů. Malé zvedací propadlo bylo instalováno roku 1736 a záhy byla zavedena další komplikovanější zařízení. Roku 1753 vynalezl Namiki Šózó velké propadlové jeviště a roku 1758 zavedl otočné jeviště (poprvé použité v Kadoko-za v Ósace). Po roce 1827 se otočné jeviště někdy konstruovalo ze dvou na sobě nezávislých sekcí, z nichž jedna se otáčela uvnitř druhé. Předscéna se stala stálým prvkem divadla kabuki před rokem
1736 a po roce 1745 se z ní stal hlavní hrací prostor. Některé scénické objekty se začaly objevovat ve druhé polovině sedmnáctého století a postupně nabývaly na složitosti.
Někdy v letech 1724-1736 byl zaveden jeden z nejvýraznějších prvků kabuki, hanamiči: zvýšený most či lávka spojující jeviště s malou místností vzadu v hledišti, používaný pro všecky významné vstupy a odchody i pro četné důležité scény. Hanamiči byl tak populární, že někdy v sedmdesátých letech osmnáctého století byl zaveden ještě jeden. Kolem roku 1830 dovršilo jeviště kabuki svou charakteristickou podobu. Zmizela střecha přejatá z nó nad jevištěm, které nyní zabíralo celou šíři hlediště a bylo opatřeno točnou a zvedacími propadly. Prostor mezi oběma hanamiči byl rozdělen do četných čtverhranných ohrádek či přízemních lóží, v nichž diváci seděli na rohožích. Dvě úrovně lóží (sadžiki) (?) byly podél každé strany hlediště.
Po roce 1868 došlo pod západním vlivem k řadě změn. Roku 1908 byl zaveden portál, který se stal po roce 1923 běžnou součástí divadel, stejně jako sezení západního stylu. Druhý hanamiči byl zrušen, ačkoli se stále ještě dočasně instaluje, když je ho pro určitou hru zapotřebí. Jeviště se však až na tahy, elektrické osvětlení a portál příliš nezměnilo. Portál dnešního Kabuki-za v Tokiu má šířku téměř třiceti metrů, vysoký je však pouze přes šest metrů a hlediště je jenom osmnáct metrů hluboké. Prostorové relace mezi jevištěm a hledištěm jsou tedy nápadně odlišné od typického západního divadla.
Na rozdíl od nó používá divadlo kabuki bohatou scénickou výpravu, která je jak dekorativní, tak funkční. V kabuki hře je scénicky naznačena každá lokalita. Nejsou-li mezi jednotlivými scénami přestávky, mění se scéna před zraky publika pomocí točny, propadel, drážek nebo viditelných jevištních pomocníků. Častěji se však scéna mění během přestávek za pruhovanou jevištní oponou.
Kabuki klade důraz na horizontální kompozici; výprava není nikdy vyhnaná do výšky a téměř celá je umístěna souběžně s okrajem jeviště. Malba je obvykle plošná a nechce vyvolávat dojem trojrozměrnosti. Jeviště vzadu obvykle uzavírají ploché kulisy, na nichž je namalován vzdálený horizont, avšak iluzivnost je zrušena tím, že mezi jednotlivými kulisami jsou viditelné škvíry, jakož i černým závěsem odřezávajícím vršek scény.
Někdy se na jeviště staví poměrně realistické japonské budovy, ale vstupní brány do domů jevištní pomocníci často odstraní, když už jich není zapotřebí, a rovněž další konvence připomínají divákům, že jde o umělý konstrukt. Četných scénických objektů se používá symbolicky. Bílé rohože znázorňují sníh, modré rohože vodu, šedé zem a odlišný druh stromů vyznačuje změnu místa. Právě tímto míšením známého s konvenčním je kabuki ze všech tradičních asijských forem pro západního diváka nejpřístupnější.
Stejně jako jiné tradiční formy i kabuki se ve světě proslavilo díky zahraničním zájezdům a zájmu badatelů. Ovlivnily je také západní konvence a četné inscenace vnesly inovace do kabuki her, herectví i scénografie. Tradiční postupy však stále dominují.

Moderní japonské divadlo a drama

Ve druhé polovině devatenáctého století, když s pádem šógunátu skončila izolace Japonska, padla i četná omezení, dosud uplatňovaná vůči divadlu. Ženy teď směly vystupovat na jevišti a podnikatelé mohli otevřít nová divadla. Hlavní novinkou byl ovšem nástup dramatu a divadelních konvencí západního stylu. Nejstarší inscenace tohoto druhu jsou z let osmdesátých, vrcholu však dosáhla šimpa (jak se toto hnutí nazývalo) v letech 1904-1909 a poté upadala. Po druhé světové válce došlo k pokusům šimpu obnovit. Pro tyto hry byl charakteristický sentiment, romantičnost a melodramatičnost.
Jiným výsledkem západního hnutí je šingeki (nové divadlo).
Pochází ze dvou zdrojů. Za prvé, Šójó Cubouči (1859-1935), profesor angličtiny na univerzitě Waseda v Tokiu, založil roku
1906 Literární společnost, aby cvičila mladé amatérské herce v západním divadle a inscenovala hry Shakespearovy, Ibsenovy, Shawovy, Strindbergovy a jiných. Cubouči také založil na univerzitě Waseda divadelní muzeum, které se stalo významným střediskem divadelního výzkumu. Za druhé, roku 1909 založili Osanai Kaoru a herec kabuki Ičikawa Sadandži Svobodné divadlo za účelem výcviku profesionállních herců

pro inscenování západních dramat. Šingeki bylo nejprve poplatné realismu a metodě Stanislavského, v posledních desetiletích však nabylo na eklektičnosti a na experimentálním rázu; vyznačuje se zvláštním zaujetím pro Brechta a schopností přejímat některé tradiční japonské inscenační konvence.
Nejznámějšími japonskými poválečnými autory jsou Kóbó Abe (1924-1993) a Jukio Mišima (1925-1970). Kóbó Abe, obdivovatel Brechta, napsal řadu protestních her, mezi nimi Lov na otroky (1955), obžalobu poválečného čachrování s ostatky padlých. Mezi jeho další hry patří Přátelé (1967), Zelené punčochy (1974) a multimediální projekt Přehlídka obrazů (1978). Roku 1973 založil vlastní divadelní společnost. Mišima, obdivovatel japonské tradice, napsal asi čtyřicet her, z nich několik kabuki a nó.
Mezi jeho díly ve stylu šingeki vynikají Termitiště (1955), o prázdném životě japonských emigrantů v Brazílii, a Povadlé chryzantémy (1961), o zmarněné věrnosti. Vrcholem jeho dramatické tvorby je Markýza de Sade (1965), inspirovaná Racinem a francouzskou historií, která dosáhla značné popularity v Evropě i v Americe.
Mezi současné dramatiky patří Džúró Kara (1940-), autor her Maska dívky (1969) a John Silver - žebrák lásky (1967-1972); Seiiči Jaširo, autor her Zmizeli za úsvitu a Hokusajovy skicáře; Minoru Becujaku (1937-), autor her Slon, Přesun a Zničené scenérie, a Masakazu Jamazaki, autor her Zeami a Hidejoši a Rikjú. Ze současných japonských režisérů je daleko nejznámější Tadaši Suzuki (1939-), který začal působit ve studentském divadle na univerzitě Waseda a posléze si založil vlastní Suzukiho divadlo v Toze. Suzuki vypracoval vysoce disciplinovaný způsob hereckého projevu založený na syntéze technik bojových umění, kabuki a nó.
Usiloval také o vytvoření mostu mezi japonským a západním divadlem; jeho nejslavnější inscenace jsou adaptace řeckých mýtů, mimo jiné Trójanky, Bakchantky a Klytaimnéstra, které se všecky s velkým ohlasem hrály na západě. Suzuki také učil herectví v několika workshopech ve Spojených státech, a řada amerických škol dnes nabízí výuku podle Suzukiho metody, popsané v jeho knize Cesta herectví. Do Suzukiho divadelního střediska ve vesnici Toga přicházejí každoročně za výcvikem skupiny profesionálních herců z mnoha zemí a podílejí se také na inscenacích, které se těší mezinárodní pozornosti. Méně známý režisér a dramatik Šógo Óta (1939-), který v letech 1970-1988
vedl Divadlo proměn, získává též mezinárodní věhlas. Proslulý je zvláště svými hrami beze slov, mezi něž patří Stanice vody a Stanice větru, jejichž volné tempo připomíná hry nó, ale které jsou svým obsahem interkulturní. Jiné jeho hry, například Sarači, používají dialogu.
Přes tuto modernizaci se však nadále největšímu respektu v Japonsku i v cizině těší tradiční formy - nó, bunraku a kabuki.

Jiné asijské země

Každá asijská země má vlastní divadelní tradice, často zcela odlišně a vysoce rozvinuté. Mnohé korejské divadelní formy jsou starší než japonské a značně ovlivnily japonskou inscenační tradici. Rituální performance lze v Koreji vysledovat od třetího století našeho letopočtu, mohou však být ještě starší. Korea nakonec vytvořila různé typy tanečního dramatu, loutkových podívaných, frašek, pantomim a po roce 1908 dramatu západního stylu.
Nejcharakterističtější domácí formou je taneční drama v maskách, které patrně vzniklo z šamanistických rituálů (z nichž mnohé se provádějí dosud) určených k vymítání zlých duchů, k zajištění dobré úrody a na počest mrtvých; dnes je to zábava a součást národní kulturní tradice. Existují četné místní varianty, většina však zahrnuje dynamický tanec, zpěv a krátké scénky. Většinou se v nich také najdou satirické a aktuální prvky, jimiž se uvolňuje frustrace z autorit a nespravedlnosti. Kostýmy jsou pestré a masky četné a rozmanité. Hudební doprovod tvoří dřevěné dechové, smyčcové a bicí nástroje. Vláda podporuje uchování a rozvoj tradičního performančního umění pomocí subvencí, programem výstavby divadel a založením Národního divadla. Běžné je také drama západního stylu.
Divadlo jihovýchodní Asie je blízké divadlu indickému - snad proto, že společným dědictvím obyvatelstva této oblasti je hinduismus, hinduistická epika a buddhismus. V Indonésii, Thajsku, Kambodži, Laosu a Barmě je vysoce rozvinuté zvláště taneční drama. V jihovýchodní Asii se však vyskytují i četné další divadelní formy: lidové drama, opereta, mluvené drama, pantomima, improvizované hry, stínové loutkové hry, divadlo marionet a drama západního typu.
Jednou z nejvýraznějších forem asijského dramatu je stínohra, široce rozšířená v Indonésii a Malajsii v řadě místních variant.

Tato forma byla zřejmě nejpilněji pěstována na ostrovech Jáva a Bali v Indonésii, kde se nazývá wayang kulit. Není jasné, kdy a kde vznikla. Někteří badatelé jsou přesvědčeni, že je čistě domácího původu, jiní soudí, že přišla z Indie, a jiní zase, že z Číny. Ať už je však její původ jakýkoli, už v jedenáctém století našeho letopočtu představovala vysoce rozvinutý umělecký druh, zcela odlišný od jiných, ať už v Číně, nebo v Indii.
V intervalu třináctého až sedmnáctého století se indonéské a malajsijské stínové loutky vyvinuly do svého dnešního rozměru a tvaru a v devatenáctém století se jejich vizuální rysy a inscenační konvence ustálily. Wayang kulit používá plochých loutek vyrobených z kůže perforované tak, aby při průmětu na plátno vytvářely složité obrazy světla a stínu. Loutky, jejichž velikost se pohybuje od patnácti centimetrů po jeden metr, jsou připevněny na hůlkách z buvolího rohu. Hlavní postavy dramat, které jsou většinou založeny na eposech Mahábhárata a Rámájana, se liší velikostí, tvarem, barvou a kostýmy, podružné postavy se však diferencují jen podle typu (obr, klaun, bůh atd.). Kompletní sada wayang kulit obnáší 300 až 400 loutek. Všemi loutkami používanými v jednom představení (není jich více než padesát) manipuluje jediný vodič (nazývaný dalang), který také přednáší dialog (jehož většina je improvizovaná) a vypravěčské pasáže, zpívá písně, obstarává množství zvukových efektů a dává pokyny gamelanu, hudebnímu ansámblu, jejž tvoří různé druhy xylofonů, bicích a strunných nástrojů, jakož i flétna a zpěváci. Představení tradičně začíná v půl deváté večer a trvá až do rána (devět až deset hodin). Jen při zvláštních příležitostech (především pro turisty) se hraje za dne.
Noční představení wayang kulit je rozděleno do fází, které mají vztah k uplývajícímu času. Nejprve se nastolí problém či situace, pak začíná zápletka, zpravidla v centru hrdinových nepřátel, poté vystoupí hrdina, doprovázený klaunskými sluhy (k tomu dojde o půlnoci), děj vyvrcholí bojem hrdiny s několika mocnými obry (tato fáze příběhu obvykle začíná kolem třetí hodiny ranní) a k rozuzlení dojde ráno, kdy hrdina triumfuje nad zlými mocnostmi.
Celé drama provází hudba, která se také liší podle fáze příběhu a noční hodiny. Obvykle se hraje v otevřeném pavilonu. Publikum sedí na obou stranách plátna: diváci na jedné straně vidí loutky, ti na druhé straně jejich stíny vržené svitem olejové (nyní často elektrické) lampy.
Z wayang kulitu vzešla řada typů. Jedna varianta (wayang golek) používá trojrozměrných marionet. V jiné (wayang orang) hrají živí herci, stejně jako ve wayang topeng, maskovaném tanečním dramatu, zpracovávajícím příběhy z nejrůznějších zdrojů. Varianty jsou vskutku početné. Existují také četné jiné inscenační tradice, zvláště na Bali, kde jsou tradičně spjaty s chrámovými obřady, ale kde se také stále častěji ve zkrácených verzích předvádějí turistům.
Až do druhé poloviny osmnáctého století západní svět prakticky asijské divadlo neznal. Jako první se překládaly a četly sanskrtské hry, ale asijské divadelní konvence došly ocenění, až když na západě začaly hostovat východní soubory. Čínská trupa hrála v Paříži roku 1895, japonská skupina vystoupila v Londýně roku 1900 a poté se občas vydávali na turné individuální herci.
Asijské konvence však začaly ovlivňovat západní postupy až tehdy, kdy je režiséři jako Mejerchold, Vachtangov, Brecht a Artaud začali prosazovat jako alternativy západního důrazu na iluzivnost. Inovace, zprvu nazírané jako zvrácené či exotické, byly čím dál častěji akceptovány po druhé světové válce, zejména díky Brechtovu a Artaudovu vlivu. V posledních letech posílila zájem o asijské divadlo Ariane Mnouchkinová svými vysoce ceněnými inscenacemi shakespearovských a řeckých her, které vydatně čerpaly z konvencí kabuki a kathakalí, jakož i Peter Brook svou adaptací Mahábháraty. I když zdaleka nelze tvrdit, že si mnoho západních umělců asijské divadelní konvence plně osvojilo, mnoho z nich se jimi inspirovalo, zvláště při hledání alternativ realismu, který tak dlouho ovládal západní divadlo. Zvýšený výzkum a studium asijského divadla na západních univerzitách také přispěl k jeho popularizaci.

Pohled do divadelních dějin

Při studiu divadla jiných kultur je důležité obeznámit se s kontextem, z něhož vzešlo, protože jinak nám bude jeho výraz připadat pouze bizarní, nikoli vitální. Je ovšem obtížné naplno vstoupit do jiné kultury, která je směsicí prvků často zcela nepodobných těm, jež známe. Můžeme však proniknout do jiných životních stylů četbou společenských a kulturních dějin a studiem umění, které tyto kultury vytvořily. Tento přístup je obzvlášť důležitý, mají-li lidé na západě porozumět východním formám divadle lépe než povrchně.
O složitosti "vizuálního jazyka" sanskrtského divadla si lze učinit představu z následujících popisů gest rukou. Povšimněte si, že každé gesto má několik možných významů, přičemž specifický význam v dané chvíli závisí

na tom, v jakém vztahu je gesto k jiným prvkům inscenace:

Patáka (prapor): palec ohnut, aby se dotýkal prstů, které jsou natažené. Použití: začátek tance, mrak, les, zákaz, prsa, noc, řeka, svět bohů, kůň, řezání, vítr, odpočívání, chození, chrabrost, půvab, měsíční svit, silný sluneční svit, klepání ... vstup do ulice, rovnost ..., přísaha, ticho, díkuvzdání...

Ardhačandra (půlměsíc): palec ruky Patáka trčí do strany.
Použití: měsíc osmého dne po úplňku v temném čtrnáctidenní, ruka popadající pod krkem, oštěp, vysvěcování obrazu, původ, pás, úzkost, rozjímání, modlitba, dotýkání, zdravení prostých lidí.

Musti (pěst): všechny čtyři prsty jsou ohnuty do dlaně, palec na nich. Použití: stálost, uchopení za vlasy, držení, zápas.

Šikara (věž): palec téže ruky je vztyčen. Použití: bůh lásky, luk, sloup, ticho, manžel, zub, vstup, dotaz, tělo, odmítání, vzpomínka, uvolňování pásu, milenec, vyzvánění, bušení...

Bhramara (čmelák): prostředník a palec se dotýkají, ukazováček ohnutý, zbývající dva prsty volně. Použití: čmelák, papoušek, jeřáb, kukačka, spojení.

Šúkatundaka (papouščí zobák): prsteník ruky Arala je také ohnut.
Použití: střelba lukem, vrh oštěpem, záhada, zuřivost.

The Mirror of Gestures, anglický překlad Ananda Coomaraswamy a Gopala Kristnayya Duggirala, Cambridge, Mass., 1917, 26-35.

Následující krátká pasáž ukazuje na vztah čínského dramatu ke třem velkým čínským filosofickým systémům, konfucianismu, buddhismu a taoismu:

Ať už do tavicího kotle čínské civilizace vstoupily jakékoli domácí anebo cizí prvky, jeho hlavním složkou byl konfucianismus.
... Konfucianismus jako praktická morální filosofie učící pravidlům osobní kultivace a ctnosti lidských vztahů formoval čínský národní charakter a pronikal do každého aspektu čínské společnosti, rodiny, literatury a výtvarného umění ... ale když byla země rozvrácená, nabyl vrchu taoismus a buddhismus, poněvadž rozčarování navodilo ... touhu bloudit v jiném světě. Většina čínských spisovatelů se však podřizovala velké konfuciánské tradici. Literatura byla pro ně nástrojem komunikace v zájmu konfuciánské doktríny: učit a ovlivňovat lidi k dobrotě. ... Tyto tři velké čínské doktríny splynuly ve společné víře v odplatu ... která znemožňovala cokoli blízkého západní koncepci tragédie. ...
Z čínského hlediska bylo by vadou literárního díla, kdyby neposkytlo čtenáři pocit satisfakce konečným obhájením a triumfem dobra a ctnosti.

Wu-chi Liu, An Introduction to Chinese Literature, Bloomington, Indiana University Press 1966, 4-5.

Podobně poukazuje A. C. Scott ve své studii o kabuki na vliv buddhismu, šintoismu a konfucianismu na japonský život i na divadlo. Probírá také občanskou architekturu, oděv, potravu, společenské vztahy, etiketu a jiné aspekty všedního života, které přispěly k divadelním námětům a konvencím:

Za starých časů bylo v Japonsku všechno a všichni vázáni přísným kódem etikety. Existoval správný způsob jak jíst, jak pít, jak nosit oděv a jak se pohybovat, aby to odpovídalo času a místu.
... Tento fakt, společně s charakteristickým životním stylem - jako například, že se sedí, večeří i spí na tatami [rákosové rohože] - formoval gesta a pohyby, které byly stylově individuální a které pak, převedeny

do herecké techniky, vytvářely zcela zvláštní vizuální efekty, a to jak u jednotlivých herců, tak ve skupinových kompozicích. ... Legendy, obyčeje, zvyky, náboženství, lásky i nenávisti japonského lidu - z toho všeho se volně čerpá a to vše je součástí konstrukčního schématu tohoto barvitého divadla.

The Kabuki Theatre of Japan, London, George Allen and Unwin, Ltd., 1955, 32-33.

I při znalosti intelektuálního a kulturního kontextu má západní pozorovatel často - alespoň zpočátku - obtíže s četnými konvencemi asijského divadla. Mezi ně patří symbolika barev a líčení v pekingské opeře.

Vznešenější postavy se obvykle líčí poměrně jednoduchými barvami.
Vůdcové nepřátel či zcela zvláštní typy, postavy známé z dějin a legend - a také neurvalci, banditi, otrlí vojáci a povstalci - mají na tvářích složitější vzory. Množství červeně znamená odvahu, věrnost, upřímnost, více černě značí impulzivnost, kdežto modrá tvář je krutá. Zcela nespolehlivý darebák má tvář bílou a často pokřivenou.

I hudební styl nám často připadá podivný. Pro západního diváka se čínský orchestr vyznačuje "nadbytkem gongů, činelů a bubnů".

Hlas se doprovází na "chu-čchin" - dvoustrunných skřipkách. ...
Používá se i fléten, vyrobených z bambusu, které se při hře drží souběžně s tváří. "Šeng" čili rákosová flétna jsou vlastně malé varhany. A pak tu jsou loutny o různém počtu strun, jakýsi čínský klarinet...; velké a malé bubny, zvon, činely a "pan-c'", dřevěný bicí nástroj, který vykonává v orchestru to, co v západní inscenaci dělá pro hudebníky dirigent. ... Vstupy a odchody se odehrávají za hudebního doprovodu. Než začne herec zpívat, pronese poslední slova zvláštním způsobem, takže orchestr pozná, že se chystá ke zpěvu.

Rewi Alley, Beijing Opera, Peking 1957.

Zeami v radách, které dával nó hercům, zdůrazňoval zdrženlivost, které se má zčásti dosáhnout smířením protikladů.:

Při znázorňování hněvu má si herec přesto zachovat jistou jemnost rozpoložení, poněvadž jinak nebude zobrazovat hněv, nýbrž zuřivost.
Je-li tělo v zuřivé akci, musí se ruce i nohy pohybovat jakoby kradí. Když jsou v živém pohybu nohy, musí se tělo držet v klidu.

The No Plays of Japan (anglický překlad Arthur Waley), New York, Alfred A. Knopf, 1922, 26.

Řada děl, obsahujících rady hercům nebo anekdotické příběhy o herectví kabuki, pochází z druhé poloviny sedmnáctého a první poloviny osmnáctého století. Ve spise Co řekl Ajame je tato pasáž o vytváření onnagata (ženských) rolí, které tehdy zásadně hráli muži:

Základem role onnagata je půvab, takže i ten, jemuž je krása dána, ztratí ženskost svého výkonu, bude-li se chtít prosadit v hádavé scéně ... nebude-li si i v běžném životě vést, jako by byl žena, nikdy nebude platit za obratného onnagatu.

Z Pokračování Prachu v uších je toto líčení dramatické tvorby kabuki před druhou polovinou sedmnáctého století:

Běžný způsob práce byl ten, že se po diskusi o nové hře a když o ní padlo rozhodnutí, vypracovaly jednotlivé scény. Pak byli svoláni herci účinkující v jedné scéně, rozmístěni do kruhu a učili se svým řečem nazpaměť. Stáli tam tak dlouho, dokud nepřišla chvíle jejich odchodu, a pak buď zkoušeli znova ... anebo autoři připravili řeči do další scény a ty se opakováním fixovaly.

The Actors' Analects, vybral, přeložil, poznámkami a doslovem opatřil Charles J. Dunn a Bunzo Torigoe, New York, Columbia University Press, 1969, 53, 118.

19
Africké divadlo

V době, kdy Evropané začali kolonizovat Afriku, našli tu jen málo performančních forem podobných těm, které znali, proto usoudili, že žádné divadlo nemá. A přitom tento kontinent překypoval obřady, slavnostmi, náboženskými rituály, vypravovanými příběhy a nejrůznějšími druhy oslav, které byly vesměs součástí všedního života rozličných afrických kultur. Evropané si s sebou přinášeli své vlastní formy divadla a snažili se je na většině kontinentu naturalizovat. Napětí mezi tímto koloniálním dědictvím a domácími formami vytvořilo v současné Africe mohutné a dynamické performanční spektrum, které tu lze pojednat jen z malé části.

Některá základní východiska a problémy

Dva základní a spojité problémy afrického divadla (stejně jako psaní o něm) jsou jazyk a koloniální vlivy. Na tomto kontinentě se mluví více než osmi sty místními jazyky, což sice plně vyhovuje bezprostřední komunikaci i performanci na místní úrovni, ale může omezovat komunikační přenos a přesné vnímání performance a divadla, které oblast vymezenou specifickým jazykem přesahují.
V letech skutečného počátku kolonialismu (po kongresu evropských mocností, které si v letech 1884-85 rozdělily oblasti vlivu) neměla většina afrických jazyků písemnou podobu. Kolem roku 1900 si Evropané mezi sebou rozdělili celý africký kontinent s výjimkou Libérie a Etiopie a v četných oblastech pokračovala koloniální vláda zhruba až do roku 1960.
Každá koloniální mocnost, která se chopila vlády, řešila mnohočetnost jazyků a etnických skupin v jednom administrativním teritoriu tím, že svůj evropský jazyk zavedla jako úřední i na tomto území. Byly založeny školy; na nižším stupni se vyučování často vedlo v místním jazyce, jemuž se dostalo písemné podoby - často přičiněním misionářů, kteří chtěli mít pro potřebu domorodců přeloženou bibli. Ani misionáři, ani koloniální úřady nepřáli místním náboženským kultům, které byly pokládány za barbarské nebo potenciálně podvratné. Přesto jak náboženské obřady, tak performance pokračovaly dál, třebaže někdy v zahalené podobě, která občas zahrnovala i postavy koloniálních úředníků.
Na vyšším stupni se běžně vyučovalo v evropském jazyce, zčásti proto, že se tak řešil přísun nižších úředníků a zřízenců, ale také proto, že v očích koloniálních úřadů platily místní jazyky za užitečné jen pro zcela elementární potřeby. Tyto vyšší školy učily většinou podle evropských osnov, které zahrnovaly i klasiky evropského dramatu, a někdy podněcovaly uvádění her na kukátkových jevištích, která byla postavena v řadě škol.
Francouzština a angličtina byly nejběžnější z evropských nuceně zaváděných jazyků. V mnoha oblastech byla jedna či druhá jediný jazyk, jejž místní skupiny sdílely - ačkoli je otázka, kolik lidí, kteří nenavštěvovali vyšší stupeň škol (a těch byla většina) mu vlastně rozumělo. Afričané, kteří se chtěli věnovat literární tvorbě, obvykle volili jazyk svých koloniálních vládců; hlavně proto, že to byla jediná cesta k širšímu publiku, protože publikum místního jazyka bylo velmi omezené. Velké části Afriky byly buď anglické, nebo francouzské, a tak psát v těchto jazycích bylo spjato s nadějí nejen na potenciálně velké africké publikum, ale také na publikum mezinárodní.
Když africké národy získaly nezávislost, obvykle si ponechaly svůj koloniální jazyk i administrativní a školské struktury jako nástroje řešení problému místních jazyků a etnické rivality. Tak začalo to, co se obvykle nazývá neokolonialismem, poněvadž koloniální moc byla často pouze vyměněna za svou domácí verzi. Například Tanzanie přijala africký jazyk - svahilštinu - jako úřední; v četných zemích mají africké jazyky poloúřední postavení a tlak přijmout africké jazyky jako úřední sílí. Etiopie, která nikdy nebyla kolonizována, používá jako úřední jazyk amharštinu a některé další jazyky. V Somálsku měly před současným rozpadem státu úřední status somálština a arabština. V Jižní Africe má podle nové ústavy úřední status jedenáct jazyků, z nichž je devět afrických (bantuských). Většina severoafrických zemí uznává za svůj úřední jazyk arabštinu.
Boj o nezávislost, který po druhé světové válce zesílil, a dosažení nezávislosti - pro většinu zemí kolem roku 1960 - posloužil dramatikům i divadlu jako katalyzátor. Produkce se podstatně zvýšila, a to jak v evropských, tak v místních jazycích. Několik afrických dramatiků, píšících anglicky či francouzsky, získalo mezinárodní pověst. Některé nové státy si postavily budovy na evropský způsob (obvykle je nazvaly Národními divadly). Na druhé straně vzrostla i popularita tradičních domácích performancí v místním jazyce, které často sloužily jako forma protestu proti kolonialistům a neokolonialistickým hodnotám a postupům. Zvláště od osmdesátých let zesílil zápas proti neokolonialistům; probíhá často jako boj těch, kdo jsou u moci a snaží se uchovat status quo, s těmi, kteří usilují o neodvislou africkou identitu a o překonání třídních rozdílů. Mnozí z

nich podporují psaní (či improvizaci) v afrických jazycích a využívání afrických performančních tradic (včetně prostorového řešení); útočí rovněž na mocenskou strukturu zděděnou po kolonialismu a na ty, kteří využívají svého postavení pro vlastní slávu a hromadění bohatství, bez ohledu na blaho lidu jako celku. Tento zápas činí divadlo většiny afrických zemí rozmanitým a složitým. Unikavý a pomíjivý ráz divadla vedl vládní úředníky k obezřelosti, takže ve většině míst podléhají představení a dramata cenzuře a zákazům. Od sedmdesátých let se počet publikovaných afrických her snížil, jednak následkem cenzury, žalářování, exilu či smrti dramatiků, jednak kvůli tendenci psát v mateřštině (což snížilo zájem vydavatelů) a také proto, že divadlo začalo sloužit místnímu rozvoji a stalo se lokálním ve snaze pomoci místním skupinám porozumět vlastním problémům a hledat cesty, jak je překonat.
Jiný problém úvah o africké performanci je složitost performančních prvků. V domorodých formách jsou slova často nejméně důležitá. Jiné "jazyky", zvláště jazyk bubnování a tance, často u Afričanů komunikují víc než slova. K nim lze přidat vizuální obrazy a symboliku gest, masek a kostýmu, jež všechny mohou sdělovat specifické významy a rezonance, obtížně popsatelné či vysvětlitelné. A pokud se slov užívá, pak často způsobem zcela odlišným od západního dramatu. Často se zařazují či improvizují písně a příhody, které mají zdánlivě s narativní strukturou pramálo společného. Performance jsou zřídka organizované tak jako u tradičního evropského dramatu a často se konají v prostředí zcela odlišném od evropského divadla. I chování publika se od většiny evropských divadel liší. Očekává se jeho přímá spoluúčast. Tanec, hudba a zpěv mají komunitní ráz a publikum reaguje rytmickým tleskáním, zpěvem refrénu, opakováním frází či poznámkami. Psané texty mohou sice obsahovat pokyny k použití tance a hudby, ale tyto prvky se velmi často přidávají až v představení a tvoří další rovinu symbolických významů. Co však je nejdůležitější: domorodá performance je natolik zakotvena ve specifické kultuře, že cizí pozorovatelé mohou být zcela zmateni tím, co pro domácí je zcela průhledné a jasné. Africký rituál a performance nejsou přísně fixovány; funkce rituálu či ceremonie může být sice stálá, v provedení však je téměř vždycky místo pro improvizaci a úpravu. Domorodá performance je tudíž vždycky v pohybu.
Důležitou africkou performanční formou je vyprávění příběhů, které může mít nejrůznější podoby. Evropané prohlašovali, že Afrika nemá dějiny: zčásti proto, že při jejich příchodu neměla většina afrických kultur psaný jazyk. Neuvědomili si, že to, co Afričané pokládají za historicky důležité, je většinou vtěleno a uchováno v jejich performancích. Zvláště důležitý byl v některých kulturách griot, vypravěč a někdy "živý archív" společnosti, který ukládal do paměti a odevzdával potomkům kroniku kmene.
V jiných kmenech byli vypravěči především baviči, ale téměř každá africká společnost má nějakou formu vypravěčství jako součást kulturní tradice. Vypravěči se obvykle sami doprovázeli na hudební nástroje, jako na citeru, loutnu či malou harfu, ale někdy je také doprovázel jeden nebo více hudebníků či zpěváků. Vypravěči vyprávěli příběhy pro poučení i pro zábavu, v tradici analogické homérské epice antického Řecka a příběhům scopů v germánské Evropě, jejichž orální forma je starší než psané zprávy o nich. Vypravěčství zůstává živou silou podstatně ovlivňující africké drama, v němž ostatně sám vypravěč často vystupuje jako postava.
Působí zvláště paradoxně, že Evropané pokládali Afriku za zemi bez historie, když podle dnešního vědeckého mínění je Afrika kolébkou lidstva. V subsaharské Africe existovala před příchodem Evropanů černá království a v některých z nich, zvláště v dnešní Ghaně, Nigérii, Beninu a Mali, vznikalo v různých obdobích již před navázáním styku s Evropany (v 15. století) a pak i dále výtvarné umění velké krásy, které nakonec silně ovlivnilo sochařství a malířství dvacátého století. V některých částech subsaharské Afriky byly objeveny trosky velkých měst. Přesto byla pro Evropany Afrika barbarská a bez dějin, protože nepřihlíželi k ničemu, co nezapadalo do jejich kulturních zvyklostí. Afrika byla prohlášena za "temný kontinent" a úkolem Evropy bylo vyvést ji na světlo. Domnělý kontrast afrického barbarství a křesťanské osvíceností posloužil dokonce k ospravedlnění obchodu s otroky, který v 16. až 19. století přivedl ze západní Afriky do Severní a Jižní Ameriky mnoho milionů zotročených lidí. Kromě toho existoval ještě východoafrický trh s otroky, jehož se účastnily jiné části Afriky a arabské země. Postoje afrických panovníků, kteří prodávali otroky, byly blízké postojům řeckého a římského světa - nepřátelé zajatí ve válce nebo v nájezdech se stali majetkem, který lze podržet nebo se jej zbavit.
V duchu koloniálních postojů se o Africe až příliš snadno uvažovalo jako o jednolitém celku, a mnozí lidé tak o ní smýšlejí dodnes. Afrika však je velmi rozmanitá geograficky, klimaticky, jazykově i politicky. Je také pestrá, pokud jde o performance a divadlo, z něhož tu lze probrat jen některé nejcharakterističtější a nejvýznamnější rysy.

Nigérie

Nigérie je nejlidnatější a nejhustěji osídlená africká země. Má přes 200 různých jazykových skupin, z nichž

největší jsou hauština na severu, jorubština na jihozápadě, ibština na jihovýchodě a fulbština na severu. První Evropané, Portugalci, sem přibyli roku 1472. Britové začali okupovat nigerijské území roku 1861 a pronikali čím dále tím hlouběji, celou Nigérii však sjednotili až roku 1914. Plně nezávislá je Nigérie od roku 1960.
Na území dnešní Nigérie bylo ještě před příchodem Evropanů několik království. Jedna říše byla kolem Ife, posvátného jorubského města, ve třináctém století, a jiná kolem Beninu v patnáctém století. V obou se vytvářely obřadní umělecké předměty, které se dnes mezinárodně cení. Běžným výrazovým i komunikačním prostředkem je v nigerijské kultuře veřejná performance, jejíž typy se během ročního cyklu střídaly. Jedna z velkých jorubských slavností byl (a je) egungun, jehož historii lze sledovat přinejmenším do čtrnáctého století, kdy už byl pevně zaveden. Egungun se vztahuje k předkům a vytváří duchovní pouto mezi živými a mrtvými. Slavnost se konala každoročně na počátku vegetačního období. V noci před slavností se v posvátném háji egunguna v celonočním obřadu obětovalo a účastníci se obraceli na mrtvé se žádostmi o požehnání a zdar. V den slavnosti vyrazil kostýmovaný a maskovaný egungun tanečním krokem za doprovodu bubnů společně s kněžími a jinými vyznavači kultu z posvátného háje a všichni zamířili k domu náčelníka. Maškarády pokračovaly tak dlouho, dokud se neobjevil "nosič", jehož funkcí bylo sebrat všechno nahromaděné zlo v obci a vyvézt je na kanoji. Maškary egunguna také někdy tančí na pohřbech a při jiných příležitostech. Joel Adedeji vysledoval vývoj divadla Alarinjo z egungunových maškarád sedmnáctého století. Tento druh divadla s maskovanými herci se provozoval u dvora jorubského království Oyo, a kolem něho se vytvořil cechovní systém, jenž měl zajistit, aby umělecké tajnosti a dovednosti nepadly do nepovolaných rukou.
Existovaly zvláštní cechy hudebníků, řezbářů masek a herců.
Bratrovražedné války v první polovině devatenáctého století vedly k rozpadu království i cechů a představení poté pořádaly profesionální kočovné společnosti. Performance kočovných souborů nabyly formy pestré podívané, většinou improvizované a schopné nekonečných změn. Počítaly také s aktivní spoluúčastí diváků. Některé pozůstatky této formy přežily do dnešních časů, zvláště v jorubské opeře. Vliv egunguna, stejně jako četných jiných maškarád, slavností a obřadů z různých oblastí Nigérie, je patrný i na jiných současných divadelních formách.
Jiným zdrojem vlivu je vypravěčství. Například Idžové z jižní Nigérie měli ságy, které se vyprávěly několik dní. Obvykle se vyprávělo za hudebního doprovodu, a od publika se očekávala aktivní účast v tom, že jisté fráze bude opakovat nebo se podílet na "zvolání a ohlasu". Mezi tradiční formy dále patří taneční a loutkové divadlo.
Ve druhé polovině devatenáctého a počátkem dvacátého století se mnohé zábavní formy předváděné koloniálnímu publiku utvářely pod vlivem anglického music-hallu. Vedle toho uváděly křesťanské církve dramatizované příběhy z bible a náboženské hry. Z toho zčásti povstala nejpopulárnější současná divadelní forma, jorubská opera (nyní obvykle nazývaná Jorubským kočovným divadlem), i když ji ovlivnilo i Alarinjo. Jorubskou operu rozvinul jako první Hubert Ogunde (1916-1990), který účinkoval i v maškarádách egunguna i v souboru typu Alarinjo. Své první dílo, Rajskou zahradou a trůn boží (The Garden of Eden and the Throne of God) napsal roku 1944 a inscenoval je ve prospěch církve. Roku
1945 se ve Stávce a hladu (Strike and Hunger), pojednávajícím o situaci mezi dělnictvem, obrátil k političtějšímu tématu, a roku 1946 založil profesionální soubor, s nímž kočoval po místech, kde se soustřeďovalo jorubsky mluvící obyvatelstvo, i mimo Nigérii. Do roku 1947 se forma jeho díla ustálila: úvodem sborová píseň (nebo jiné hudební číslo na rozehřátí), a po něm aktuální satirický příběh s dialogy, písněmi a tanci, zakončený další sborovou písní. Důraz kladl na zábavnost, ale mravní ponaučení bylo vždycky čitelné. Když Nigérie dosáhla nezávislosti, snažil se Ogunde ve hrách jako Jorubo, vzbuď se (Yoruba Awake, 1964) posílit národní jednotu. V letech 1944-1972
Ogunde vytvořil a inscenoval osmatřicet takových oper. Řada jeho protikoloniálních her byla cenzurována či zakázána a jednou byl dokonce vězněn. Ogunde se snažil reflektovat obecné pocity i stesky a jeho hry se vždy zabývaly takovými problémy a otázkami, které právě stály v popředí pozornosti. Jeho soubor byl mimořádně populární. V osmdesátých letech Ogunde ještě upevnil své postavení natáčením filmů, v nichž také účinkoval.
Ogunde měl tolik následovníků, že roku 1981 bylo v Nigérii zhruba
120 souborů se 3.600 zaměstnanci na plný úvazek. K jejich potřebě Ogunde založil Asociaci nigerijských divadelníků.
Jinou významnou postavou jorubské opery byl Duro Ladipo (1931-1978), který se inspiroval jorubskou orální tradicí, hudbou, mýtem a maškarami, patrně ovlivněn divadlem Alarinjo. Na rozdíl od většiny jorubských operních souborů používal Ladipo tradičních jorubských hudebních forem a nástrojů. Svou první operou Lovec duchů (The Ghost Catcher, 1962) otevřel středisko Mbari-Mbayo, které založil k výchově

divadelních i výtvarných umělců. Jeho nejslavnější operu o jorubském bohu blesku Král nevisel (The King Did Not Hang, 1964) hrálo s velkým úspěchem na turné v zahraničí Divadlo Dura Ladipa. Jeho opery jsou všeobecně považovány za literárně hodnotnější než opery jeho současníků, a tak se Král nevisel stal první jorubskou operou, která vyšla tiskem. Ladipo byl rovněž uznávaný hudebník a výtvarný umělec.
Kromě oper napsal Edu, adaptaci středověké morality Kdokoli.
V čele dalšího populárního jorubského souboru, Divadla Alawada, stál Moses Alaia Adejumo (1936-), který hrál pod jménem Baba Sala. Adejumo byl nejpopulárnější nigerijský komediální herec, který nakonec rozšířil svoje aktivity na vlastnictví hotelů, výrobu gramofonových desek a časopisů, na produkování hudebních skupin, nehledě na vlastní účinkování v televizi a natáčení filmů. Svoje divadlo založil roku 1963 a hrál po celé Nigérii a západním pobřeží Afriky. Jeho hry byly improvizované satirické komedie, jejichž středem je postava Baby Saly, chytrého chuďase, který nahodile či promyšleně usvědčuje ty, kdo se snaží zbohatnout nečestnými prostředky. Počátkem devadesátých let Adejumo divadla prakticky zanechal.
Jorubská opera - či Jorubské kočovné divadlo - se prokázala jako velmi adaptabilní forma. Využívá tradiční hudby, tance a mýtu, ale je schopna zahrnout i nejnovější hudební styly a komentovat módní výstřelky. Využívá nejrůznějších herních prostor, většinou tak jednoduchých, aby se daly rychle upravit. Její kostýmy jsou pestré. Hovoří se jorubštinou (někdy pidžin - primitivní - angličtinou) a většinou se zpívá; hudební doprovod je stálý, tvoří jej buď bubny, nebo různé nástroje, nebo zpěv. Písně jsou nazkoušené, dialog je však většinou improvizovaný. Součinnost s publikem je vždycky velmi těsná. Od osmdesátých let proniká jorubská opera stále častěji do televize, filmu a na video, takže mnozí soudí, že její živá představení jsou vážně ohrožena.
V nigerijském divadelním životě se významně uplatnily i anglicky psané hry. Roku 1899 byla v Lagosu pro potřeby Evropanů a některých elitních černošských klubů otevřena Glover Memorial Hall. (Záměrem takových zařízení bylo propagovat evropskou kulturu.) Tam byl roku 1904 péčí divadelního souboru, podporovaného církví, uveden Král Elidžigbo a princezna Abedže z Kotangory (King Elejigbo and Princess Abeje of Kotangora), kterou napsal D. A. Oloyede: první hra nigerijského autora.
Církevní a státní školy měly obvykle velké auly s vyvýšeným a portálem opatřeným jevištěm, a tak se jejich nigerijští studenti poučili, že tak má vypadat prostředí pro divadelní představení.
Konaly se tu školní inscenace autorů, jako byl Shakespeare a Moliere. Po druhé světové válce vysílala BBC do Nigérie i evropskou rozhlasovou hru. Takovými rozmanitými prostředky byla vychovávána většina příštích nigerijských dramatiků. Anglicky psané drama, které se rozvíjelo přibližně v letech nově nabyté nezávislosti kolem roku 1960, tak odráželo napětí mezi evropskými a domácími formami.
Nejznámějším nigerijským dramatikem je Wole Soyinka (1934-), syn anglikánského duchovního, který však je obeznámen s maškarami egungunu a jinými tradičními performancemi. Studoval na univerzitách v Nigérii i v Anglii a v letech 1959-60 pracoval v Royal Court Theatre - v době, kdy toto divadlo bylo jako dílna nových autorů na vrcholu produktivity. Roku 1960 se vrátil do Nigérie a téhož roku tam založil Masks, soubor, jenž uvedl jeho první významnou hru Tanec pralesů (A Dance of the Forests, 1960); oslavu nezávislosti, která však byla také varováním do budoucna.
Kmeny shromážděné na velké slavnosti se v ní obracejí k bohům se žádostí o požehnání, bohové však místo toho posílají dva žalobce, kteří upozorňují, že strašné budoucnosti se lze vyvarovat jen za cenu sebeobětování a sebepoznání: častá myšlenka Soyinkových her.
Fraška Bratr Jero v úzkých (The Trials of Brother Jero, 1964) je satira na kramaření s náboženstvím a Lev a klenot (The Lion and the Jewel, 1964) pojednává o učiteli, který se vzbouří proti tradici a odmítne zaplatit za nevěstu, s níž se hodlá oženit, takže ji získá náčelník vesnice - čitelný komentář na téma napětí mezi tradicí a změnami. Mezi další hry Soyinkovy hry patří Kongiho sklizeň (Kongi's Harvest, 1965), satira na mocichtivé, kteří ve svém úsilí vládnout ztrácejí ze zřetele potřeby lidu, a Blázni a odborníci (Madmen and Specialists, 1971), hořká hra (napsaná poté, co vládní úřady Soyinku na dva roky uvěznily), v níž se léčitel změní v zabijáka, i když na konci hry matky země naučí jeho sestru novému léčitelskému umění. Po propuštění ze žaláře odešel Soyinka do exilu a setrval tam až do roku 1976; v té době byly v anglickém Národním divadle uvedeny jeho Euripidovy Bakchantky (The Bacchae of Euripides, 1973) a napsána hra Smrt a králův jezdec (Death and King's Horseman, 1975), pojednávající o epizodě z koloniální minulosti Nigérie. Po svém návratu do vlasti napsal Operu Wonyosi (1977), adaptaci Brechtovy Třígrošové opery, o africkém tyranovi a těch, kteří s ním ze zištných důvodů spolupracují. Hra obrů (A Play of Giants, 1985) paroduje některé z nejhorších afrických moderních tyranů, mezi nimi Idi Amina, Jeana-Bedela Bokassu, Francisca Maciase Nguemu a Mobutua Sese Seko, a napadá západní mocnosti, že jim nečinně přihlížely.
Soyinka ve svých hrách hojně čerpá z tradiční jorubské symboliky, masek a obraznosti. Předvádí potenciál jorubské tradice také proto, aby volal lidi k odpovědnosti a konfrontoval je s těmi, kteří až příliš často myslí jen na vlastní moc a blahobyt. Přesto nejsou jeho hry agitační; jejich poselství je plně integrováno do

dramatického jednání. Roku 1986 byl Wole Soyinka jako první africký dramatik poctěn Nobelovu cenu. Za vojenské vlády po roce
1993 byl Soyinka označen za nepřítele lidu, podařilo se mu však uprchnout a od roku 1994 žije v zahraničí a pokračuje v kritice vojenského režimu. Roku 1997 byl v nepřítomnosti odsouzen za velezradu. Jeho Blahořečení kluka z ulice (Beatification of Area Boy, 1994) je satirický obraz života za generála Saniho Abachi, jak ho vidí prodavači a bezdomovci, kteří tráví svůj život na lagoském náměstí.
John Pepper Clark-Bekederemo (1935-) získal mezinárodní pověst svými hrami odrážejícími idžoský život a folklor. Jeho Píseň o koze (Song of a Goat, 1961), kterou poprvé uvedlo Soyinkovo divadlo, vypráví příběh muže, jehož žena ho podvede a otěhotní s jeho bratrem. Muž posléze svého bratra zabije, poté dobrovolně najde smrt v moři a jeho žena zemře při porodu. Sbor tu vytváří atmosféru podobnou antické tragédii. Hlavní postavou Maškarády (Masquerade, 1964) je Tufa, nyní už dospělý syn, který se narodil na konci Písně o koze. Když se tchán doví, jaká je jeho minulost, naléhá, aby jeho dcera Tufu opustila, a když to odmítne učinit, zabije ji; Tufa pak její smrt pomstí a je sám zabit. Ve Voru (The Raft, 1964) vystupují čtyři muži na neovladatelném voru v deltě řeky Nigeru; každý tu vypráví svůj příběh. V Ozidim (1966) mstí titulní postava za pomoci kouzel své babičky smrt otce a pokoření bratra. Hra je miniaturou významné idžoské ságy, která existuje v několika verzích. V jednom tradičním podání mluvil vypravěč všechny role, obvykle za hudebního doprovodu. V jiné verzi se angažovala celá komunita, a používalo se hudby, tance a pantomimy. Provedení ságy vyžadovalo několik měsíců příprav a trvalo plných sedm dnů. Dlouho to byla významná nigerijská tradiční forma. Clark-Bekederemo však nenašel nikoho, kdo by si tuto ságu pamatoval celou, a tak zapsal jen to, co ještě zůstalo v paměti, a publikoval to roku 1977. Po většinu své spisovatelské dráhy byl Clark-Bekederemo profesorem angličtiny na lagoské univerzitě, odkud v první polovině osmdesátých let odešel a založil profesionální divadlo, zaměřené na inscenace afrických her v angličtině. Pro tento soubor napsal několik her, mezi jinými Vzpouru manželek (The Wives' Revolt, 1985).
Ola Rotimi (1936-) studoval na Yaleské univerzitě a po návratu do Nigérie založil roku 1968 Ori Olokun Acting Company, která zahájila inscenací Rotimiho hry Bozi za to nemohou (The Gods Are Not To Blame, 1968), adaptací Sofoklova Oidipa vladaře do jorubského prostředí. Tato hra zůstává z celého Rotimiho díla nejznámější. Pak se Rotimi věnoval nigerijské historii v Kurunmi (1969), která se zabývá zápasem idžoského lidu o oyoskou korunu.
Je to hra s velkým důrazem na divadelnost, hojně zaměstnávající zpěváky, hudebníky, tanečníky a sbor, s ušlechtilým titulním hrdinou, který je se svým lidem nakonec zničen. Ovonramwen Nogbasi (1971) pojednává o beninském panovníkovi, obovi, který se vzdal Britům roku 1897. Námětem Když ...: Tragédie ovládaných (If...: The Tragedy of the Ruled, 1979) je kolektivní protest pachtýřů proti statkáři (a politikovi); tento protest však selže a mladý chlapec, symbolizující naději v budoucnost, zahyne v průběhu policejního zásahu proti pachtýřům. V Nadějích živoucích mrtvých (Hopes of the Living Dead, 1985) je lepra metaforou společenských a politických problémů, k nimž je možné přistupovat konstruktivně, i když jsou tak obtížné. Rotimi byl - jako většina ostatních nigerijských dramatiků - po většinu své kariéry zaměstnán v akademickém prostředí. V letech 1991-1993
vedl profesionální divadelní soubor v Lagosu.
Femi Osofian (1946-) je nejznámější z nové generace dramatiků, kritických vůči svým předchůdcům, zvláště Soyinkovi a Clarkovi proto, že se málo zabývali třídními a sociálně ekonomickými strukturami. Tito noví autoři si získali širokou podporu mezi studenty a dalšími lidmi, přesvědčenými, že je třeba revolucionizovat nigerijské ekonomické a mocenské struktury, aby byly spravedlivější vůči masám. Už dosti jalového plemene (No More the Wasted Breed, 1982) a Jiný vor (Another Raft, 1989) jsou přímou kritikou her Soyinky a Clarka-Bekederoma. Nejznámější Osofianovou hrou je Brebentění a píseň (The Chattering and the Song, 1976), pojednávající o ilegálním hnutí rolníků. Divadelní zkouška hry, jejíž hrdinou je rebel z devatenáctého století, tu metaforicky slouží jako zkouška na revoluci, slibující rovnost a dělbu majetku. Mezi další Osofianovy hry patří Byli jednou čtyři loupežníci (Once Upon Four Robbers, 1978), podle níž zlodějská je nigerijská armáda; Morountodun (1979), v níž herci a režisér hrají hru kombinující prvky nigerijského mýtu s rolnickým povstáním; a Yungba Yungba a soutěž v tanci (Yungba Yungba and the Dance Contest, 1993), hra, v níž vystupují pouze ženy. Mezi další autory tohoto zaměření patří Wale Ogunyemi (1939-) s hrami Válka Idžů (Ijaye War) a Langbodo (1980); Zulu Sofolová (1935-1995), jedna z mála publikujících nigerijských dramatiček, s Něžnou pastí (The Sweet Trap, 1977) a Písní o panně (Song of a Maiden, 1991); Bode Sowande (1948-) s Tornádem plným snů (Tornadoes Full of Dreams, 1990) a Opičím zlatem (Monkey's Gold,
1993). Ken Saro-Wiwa (1941-1995), autor hry Tranzistorové rádio (The Transistor Radio), ale nejznámější svým televizním seriálem Basi a spol. (Basi and Company) z poloviny osmdesátých let, byl nedávno popraven pro svou politickou aktivitu na základě falešného obvinění z velezrady.

Současné nigerijské divadlo bylo značně ovlivněno vládou a univerzitami. Od sedmdesátých let - když skončila krvavá občanská válka, vyvolaná antagonismem etnických skupin a pokusem o odtržení Biafry - stala se Nigérie federací států, z nichž téměř všechny si zřídily svou státní uměleckou radu, univerzitu a televizní program. Roku 1985 byly už v Nigérii dvacet tři univerzity a osm z nich nabízelo pregraduální program divadelní a performanční výchovy. Několik jich také subvencovalo divadelní soubory, z nichž mnohé se svými inscenacemi kočovaly. Všechny státy podporovaly tradiční performance a několik univerzit financovalo a pořizovalo jejich dokumentaci. V osmdesátých letech založily některé státy střediska na podporu divadel sloužících rozvoji komunity - takových, kde by vznikaly hry a inscenace upozorňující na místní i národní problémy a hledalo se jejich řešení. Následkem poklesu cen ropy, jednoho z hlavních zdrojů bohatství Nigerie, se sice finanční podpora všech těchto snah v osmdesátých letech poněkud snížila, ale státní subvence divadla a performance zůstala neotřesena. Když se roku 1993 se vlády zmocnil generál Sani Abacha, stal se svobodný projev nebezpečným, jak ukazuje případ Soyinky a Sara-Wiwy.

Ghana

Stejně jako v jiných afrických zemích používá se v Ghaně mnoha jazyků, z nichž základní jsou akanský, ťwiský, fantský, eweský, gaský, hauský a mosi-dagombský. Úředním jazykem je angličtina.
Když do dnešní Ghany kolem roku 1450 pronikli poprvé Portugalci, našli tu tolik zlata, že ji poté Evropané nazývali Zlatým pobřežím. To později zaujímalo přední místo v obchodu s otroky.
Roku 1874 je Anglie zčásti zahrnula do svého koloniálního panství, které se roku 1896 rozšířilo na zbytek území. Roku 1957, kdy Británie poskytla Zlatému pobřeží a britskému Togu (někdejšímu německému protektorátu) nezávislost, se obě území spojila a vytvořila dnešní Ghanu; byla to první černá africká kolonie, která dosáhla nezávislosti.
Ghana má stejně jako jiné africké země bohatou tradici původních performancí, zvláště tanečního dramatu, vypravěčství a obřadů.
Většina tradičních forem zahrnuje hudbu, tance, masky a kostýmy, a některé z nich i krátké dramatické scénky. Všechny jsou zakotveny v konkrétní komunitě, jejíž význam převyšuje individualitu. Některé z nich, například tradice akanských vyprávění o pavoukovi Ananse (pavoučí příběhy), mají značný vliv na soudobé drama.
Jeden výrazný typ divadla - "koncertní party" - je paralelou jorubské opery a možná ji vlivnil. Původ koncertní party se někdy sleduje až k činnosti Mr. Yalleyho, ředitele základní školy, který roku 1918 začal u příležitosti britského státního svátku pořádat koncerty (směsice žertů, zpěvu a tance, pro něž vymýšlel různé maškarády, včetně minstrelského líčení). Ale až Ishmaelovi (Bobovi) Johnsonovi, Yalleyho žákovi, se přisuzuje pořádání koncertních party jako zvláštní formy mísící prvky z mnoha různých zdrojů, včetně Yalleyho performancí, amerického černošského varieté, němých filmů a tradice pavoučího vypravěčství.
Roku 1930 vytvořil Johnson svoje první "trio", Dva Bobové a jejich děvče Karolina (The Two Bobs and Their Carolina Girl), v podání Johnsona, J. "Boba" Ansaha a C. B. Huttona.
Koncertní party v podobě, kterou jí vtiskl Johnson, začínala úvodní částí, která se skládala z hudebních čísel zpívaných a tančených triem, z ragtimeové písně v podání jednoho z "Bobů" a z žertovného dueta dvou "Bobů". Následovala asi hodinová komedie.
Tyto komedie, vždycky částečně improvizované a opatřené hudbou a písněmi, se někdy hrály v angličtině, někdy v domácím jazyce, někdy v pidžin angličtině. Kromě toho, že byly vesměs zábavné, se většina koncertních party zabývala aktualitami a snažila se vyprovokovat publikum, aby se nad nimi zamyslelo.
Kolem roku
1960, kdy Johnson utvořil Unii ghanských hudebníků, bylo takových trií dvacet osm. Koncertní party byla prvním projevem plně profesionálního ghanského divadla. Byla populární i v sousedním Togu.
Literárnější divadlo lze vysledovat k Vrtákům (The Blinkards,
1915) Kobiny Sekyie a ke Třetí ženě (The Third Woman, 1943) J.
B. Danquaha; obě tyto hry pojednávaly o vztahu domorodých a koloniálních vlivů. Rozkvět zapsaného dramatu však přinesla až nezávislost roku 1957.
Mezi významnými ghanskými dramatiky jsou dvě ženy. Efua Sutherlandová (1924-1996) byla nejvýznamnější postavou ghanského divadla po dosažení nezávislosti. Byla spjata s prezidentem Nkrumahem až do jeho svržení roku 1966 a snažila se vytvořit divadlo, které by ztělesňovalo sociální ideál státu. V Akkře založila roku 1957 plenérové divadlo Ghana Drama Studio a pomáhala zřídit na Ghanské univerzitě v Legonu hudební a dramatickou školu, kde podněcovala výzkum tradičních performancí. Snažila se rovněž upevnit vypravěčskou tradici založením Kodzidanu (Domu příběhů) v Ekumfi-Atiwě, kde organizovala prostor tak, aby vyhovoval vypravěčské tradici, místo aby použila koloniální struktury

kukátkové scény. Některými svými hrami, jako je Sup! Sup! (Vulture! Vulture!) či Tahinta, přispěla i k rozvoji divadla pro děti. Byla i významnou režisérkou.
Nejznámější hry Sutherlandové jsou Adufa, Foriwa a Anansewina svatba (The Marriage of Anansewa). V Adufovi (1962) se titulní hrdina snaží za pomoci věšteb a ceremonií zmanipulovat svou ženu ke smrti, kterou mu předpovědělo orákulum. Foriwa (1962) pojednává o pokusu změnit poměry v zaostalé vesnici, jejíž stařešinové odmítají zabývat se novotami. Dokládá potřebu spolupráce mezi soupeřícími skupinami, jakož i otevřenosti vůči idejím prosazovaným novými vládci Ghany. Anansewina svatba (1975) čerpá z vypravěčské tradice o pavouku Ananse a vytváří strukturu, kterou Sutherlandová nazývá Anansegoro. Hra líčí, jak Ananse chce přijít k penězům tím, že rozpoutá mezi čtyřmi náčelníky válku o ruku své dcery. Nejnápadnějším prvkem hry je vypravěč příběhu, který nejen uvádí scény, ale také komentuje děj a diriguje postoje publika. Herci, kteří se právě neúčastní děje, slouží jako angažované divadelní publikum, reagují komentáři a gesty a tvoří tak spojnici se skutečným publikem. Ve hře jsou také četná hudební čísla a vystupuje v ní jevištní mistr, který proměňuje scénu před očima diváků. Anansewina svatba je obvykle pokládána za nejvýznamnější drama Sutherlandové.
Ama Ata Aidooová (1942-) se proslavila dvěma hrami. Rozpaky jednoho ducha (The Dilemma of a Ghost, 1964) pojednávají o muži, který se vrátí ze Spojených států s manželkou černou Američankou, a o napětí, které proto narůstá v mužově rodině, zatížené předsudky vůči předkům-otrokům. Když žena, která není schopna přizpůsobit se, propadne alkoholu, manžel ji izoluje. Hra zazlívá muži, že nedokázal svou manželku připravit na pravděpodobné reakce své rodiny, takže nakonec se iniciativy musí chopit jeho matka. Ve hře vystupuje chór, který vyjadřuje strach lidí stojících mimo, šeptá pověsti a šíří pomluvy. Hra je pozoruhodná tím, že se zabývá vztahem muže a ženy a příběh vypráví z ženského hlediska. Anowa (1970) se odehrává v devatenáctém století a zabývá se konfliktem mezi mužem a ženou poté, co se manžel navzdory námitkám své ženy rozhodne koupit otroky. Manžel se stane impotentním, což žena spojuje s vlastnictvím otroků. Nakonec muž i žena spáchají sebevraždu. Aidooová se tu opět zabývá absencí pozitivní komunikace mezi mužem a ženou a používá chóru způsobem připomínajícím publiku, že děj má širší význam, než jaký je dán konkrétní situací. Aidooová spolupracovala s Divadelním studiem Sutherlandové a později se stala ministryní školství. V posledních letech žije v cizině, Dalším z předních ghanských dramatiků byl J. C. de Graft-Johnson (1930-1978). Jeho Synové a dcery (Sons and Daughters, 1964) jsou o Afričanovi, který se sám vypracoval a nyní se snaží donutit svého nejmladšího syna a dceru, aby si zvolili povolání po vzoru svých starších sourozenců, a ne hudbu a tanec. Jako výmluvný komentář o soudobých hodnotách i výchově byla tato hra velice populární v celé anglofonní Africe. Ve hře Mlhavě jako pod závojem (Through a Film Darkly, 1966) opustí vzdělaný mladý Afričan svou černou snoubenku a odejde s bílou Angličankou, která ho však později nechá, poněvadž pro ni představuje jen zajímavý antropologický jev. Muž, zahořklý proti bělochům, se vrátí domů a střetne se se svou někdejší snoubenkou, která se cítí potupena; posléze oba skončí sebevraždou. Hra, pojednávající o vztahu černých a bílých a o roli, kterou mladí vzdělaní Afričané hrají v multikulturní společnosti, byla také populární v celé Africe.
Muntu (1975), hra napsaná s podporou Všeafrické rady církví, používá mytologie k výpovědi o současné Africe a o diktátorských tendencích jejích vlád.
Jiným významným dramatikem je Mohammed Ben-Abdallah (1944-). Mezi jeho starší tvorbu patří hry s pavoučími příběhy, Ananse a kouzelný buben (Ananse and the Magic Drum) a Ananse a bůh dešťů (Ananse and the Rain God). Z jeho pozdějších her je nejznámější Soud nad Mallame Iljou (The Trial of Mallame Ilya), který hojně využívá loutek, a Země milionu kouzelníků (The Land of Million Magicians, 1991), úprava Brechtova Dobrého člověka ze Sečuanu.
Ben-Abdallah sehrál významnou roli v ghanském divadle: zastával řadu významných funkcí, byl mj. předsedou Národní kulturní komise. Zásloužil se o zřízení Národního divadla a jeho moderní stavbu po evropském vzoru, která je vybavena jak pro profesionální taneční soubor, tak pro činohru Abibigromma, jediný profesionální soubor (mimo koncertní "parties") v Ghaně.
Mezi další ghanské dramatiky patří Kwesi Kay se hrou Maama (1968) a Smích a lomoz v domě (Laughter and Hubbub in the House, 1972), Asiedu Yirenkyi s hrami Kivuli (1972) a Krev a slzy (Blood and Tears, 1973), Martin Owusu s Mocnějším mečem (The Mightier Sword,
1973) a Náhlým návratem (The Sudden Return, 1973) a Jacob Hevi s Amavi (1975). V Ghaně se divadlo těšilo značné podpoře státu a univerzit, podobně jako v Nigérii. Třebaže v Ghaně je stále ještě plně profesionální divadlo vzácností, performance v různých podobách jsou tu četné i dynamické.

Sierra Leone

Sierra Leone se stala britskou kolonií roku 1896 a nezávislosti dosáhla roku 1961. Populaci Sierry Leone

tvoří čtrnáct hlavních skupin. Nejpočetnější jsou Mendové a po nich následují Temnové.
Kriolové (potomci navrátivších se zotročených Afričanů) tvoří jen asi jedno procento obyvatelstva, ale jejich jazyk, kriolština, je nejrozšířenější. Úředním jazykem je angličtina.
Vypravěčství je zvláště rozvinuté mezi Mendy. Existují dva typy příběhů, historické a fiktivní. Historické, nazývané ngawowei, jsou mluvené dokumenty uchovávající minulost. Mohou být vyprávěné, prozpěvované nebo zpívané, ale prezentovány jsou bez jakéhokoli pokusu o dramatizaci. Cílem je historická věrnost. Fiktivní příběhy, domei, jsou obvykle výtvory vypravěče, třebaže čerpají z nahromaděné soustavy příhod, z níž si každý vypravěč může půjčovat nebo ji pozměňovat. Vypravěčství je nejoblíbenější v době po skončení sklizně. Obvykle se odehrává večer a může se protáhnout hluboko přes půlnoc. Vypravěči jsou většinou amatéři, existuje však také několik zkušených profesionálů, putujících od vesnice k vesnici. Příběh tvoří rámec, jiné prvky však mohou nabýt vrchu. Vypravěč může začít písní, hádankou či anekdotou, které nastolí téma příběhu; vypravuje se s mnoha odbočkami, z nichž některé jsou vyvolané skeptickými hlasy z publika. Performance se obvykle odehrává ve velkém otevřeném prostoru, typické je uspořádání do kruhu. Vypravěč někdy přechází sem a tam, aby zapojil všechny diváky. Také na sebe bere nejrůznější role. K celkové atmosféře přispívají četné písně. Někdy je součástí performance i tanec, je však méně podstatný. Kostýmy jsou obvykle minimální. Publikum je plně zaangažované. Hudebníci a zpívající sbor jsou od něho sice odděleni, ale kterýkoli divák se k nim může připojit a téměř vždy tleskají diváci do rytmu.
Někdy vypravěč přiděluje divákům určité role. Celé představení má tudíž ráz spontánní improvizace.
Temnové věří, že nelze dosáhnout dospělosti, aniž člověk projde rituálem a iniciačními obřady. Ty zahrnují performance spojující zpěv, tanec, instrumentální hudbu, kostýmování a líčení. Má se za to, že iniciace vede k proměně, která je nezbytným předpokladem dospělosti. Existují zvláštní iniciační obřady pro chlapce a jiné pro dívky a celý jejich proces může trvat až jeden rok. Tyto a jiné rituály a obřady vytvářejí - kromě svých nejvlastnějších hodnot - celý repertoár performančního symbolismu a "jazyk", z něhož soudobé divadlo často čerpá.
V hlavním městě Sierra Leone Freetownu je řada malých divadel, většinou spjatých s Univerzitou Sierry Leone, s Národní divadelní ligou či se školami. Objevilo se jen několik významných dramatiků, z nichž je patrně nejznámější Raymond Sarif Easmon (1913-). Jeho Drahý rodič a lidožrout (Dear Parent and Ogre, 1961) je neobvyklý tím, že se odehrává v elitním světě vládnoucí třídy, jejíž příslušníci dávají okázale najevo své bohatství a moc. Středem děje je politik, který se chce stát premiérem, a jeho dcera, která se chce proti jeho vůli provdat za muzikanta.
Po četných intrikách a podezřelých machinacích se nakonec všechno vyřeší k všeobecné spokojenosti. Noví vlastenci (The New Patriots, 1965) se odehrávají ve stejném prostředí a vystupuje v nich několik postav předchozí hry, deroucích se k moci a blahobytu, získanému nezákonným způsobem. Hra má složitou milostnou zápletku a zároveň silnou protikorupční tendenci.
Thomas Decker se léta pokoušel o divadlo, které by hrálo kriolsky, jazykem, jímž hovoří asi šedesát procent obyvatelstva.
Jeho dílo dozrálo roku 1964 úspěšným překladem Julia Caesara a poté Jak se vám líbí. Tento proces prohloubila Juliana Johnová (1938-), která psala původní díla kriolsky, a urychlil jej Yulisa Amadu Maddy (1936-), jeden z nejradikálnějších afrických dramatiků, odhalující pokrytectví těch, kdo jsou u moci, zvláště když ke svému klamu využívají náboženství. Roku 1971 byla publikována antologie jeho her, jako je Alla Gbah, Obasai, Yon-Yon, Život věčný (Life Everlasting) a Ghanda-Bendu. Všechny pojednávají o problémech mas a dožadují se sociální reformy.
Maddy odešel ze Sierry-Leone do Zambie, kde se stal ředitelem Národního zambijského tanečního souboru, a poté strávil několik let v Evropě, kde režíroval a psal romány. Po návratu do Sierry Leone uvedl hru Velký Berrin (1976), což v kriolštině, kterou je hra napsána, znamená "velká smrt". Titul zjevně naráží na to, že městská chudina vede život na pokraji smrti, jak se ukazuje na jejích životních podmínkách i zmařených snech. Je to vysoce divadelní hra se značným podílem stylizované hudby (včetně sborové) a pantomimy, připomínající rituál či pohřeb. Maddy byl později uvězněn - ukázka dilematu afrického dramatika, který chce využít divadla pro potřeby společenských reforem - a od svého propuštění ve druhé polovině sedmdesátých let žije v cizině.
Mezi dramatiky dále patří Dele Charley (zemřel 1994), autor zhruba pětadvaceti her; Akmid Kabarr, jeden z popularizátorů literárního použití mateřských jazyků a autor asi tuctu her, z nichž nejoblíbenější je Velká zrada (The Great Betrayal), a John Kolosa Kargbo (zemřel 1994), autor deseti her, z nichž nejznámější je Nechte mě zemřít samotného (Let Me Die Alone,
1979), o napětí mezi koloniální mocí a místním vládcem a o ženě, která chce prosadit své právo vládnout.
Kriolské divadlo je velmi oblíbené zvláště u městského publika.
Je založeno na vypravěčství, pantomimě, hudbě a tanci a významnou roli v něm hraje vypravěč a sbor.

Produkce se konají v barech, na ulicích a na jiných veřejných prostranstvích. Vznikají většinou v hlavním městě Freetownu, mnoho jich však kočuje po jiných oblastech.

Keňa

Keňa, která leží ve východní Africe, se nápadně liší od tropických západoafrických zemí. Většinou je to suchá pláň pokrytá bušem, podél pobřeží a v jihozápadní části (kde žije asi osmdesát procent obyvatelstva) jsou však pásy úrodné země. Je tu asi čtyřicet domorodých etnických skupin, z nich nejdůležitější jsou Kikujové, Kambové, Luhyové, Luové, Kisiové, Kalendžinové a Masajové. Britové sem prvně přišli v osmdesátých letech devatenáctého století a do roku 1903 byla celá oblast pod jejich správou. Británie podněcovala Evropany, aby se v Keni usazovali, což mnozí učinili a založili tu velké plantáže, farmy či podniky.
Cílem bylo přetvořit zemi v evropském stylu. Poněvadž se osadníci nechtěli o správu dělit, natož ji postoupit, dosáhlo se tu na rozdíl od většiny jiných britských kolonií nezávislosti až roku
1963, po letech teroristické aktivity a války vedené povstalci Mau Mau. Mnoho osadníků tu zůstalo a v jejich rukách je značná část bohatství a moci i poté, co správa přešla do rukou Afričanů.
Úředním jazykem Keni je svahilština, ale v oficiálních jednáních se často používá angličtiny.
Před dosažením nezávislosti byla značná část keňských divadelních aktivit ve stylu anglického komunitního divadla nebo je provozovaly anglické kočovné společnosti. Roku 1952 zřídila koloniální vláda v Nairobi Národní divadlo, které se obracelo především k osídlencům a těm Afričanům, kteří se spojili s koloniální vládou. Po dosažení nezávislosti divadlo pokračovalo v témže duchu; až roku 1968 byl do jeho čela jmenován Afričan Seth Adagala, profil divadla to však změnilo jen málo. Adagala tu založil Národní divadelní školu, která zásobila Národní divadlo kvalifikovaným divadelním personálem; divadlo hrálo v Nairobi a vydávalo se na četné zájezdy. Po roce 1965 založil Ezekiel Mphahlele, Jihoafričan v exilu, Chemchemi Company, která hrála anglicky i svahilsky a snažila se vytvořit repertoár pro širší publikum.
Černé studenty podporovaly v divadelních aktivitách jen školy a univerzity. Za koloniální vlády soustřeďoval divadelní festival školy, předvádějící dramata zahrnutá do osnov: zprvu to byly zásadně evropské hry a jejich inscenace posuzovali Evropané. Po dosažení nezávislosti se začaly publikovat i africké hry, které se pak postupně objevily i na festivalech. Univerzita v Nairobi také rozšířila svůj divadelní a dramatický program za evropský rámec a inscenační styl. Zavedla výzkum domácích forem i experimenty s novými způsoby dramatické i inscenační tvorby.
Studovaly a uváděly se také hry z jiných afrických zemí. To vše vedlo k probuzení národních zájmů i k tomu, že se objevila řada významných keňských autorů.
První celovečerní hrou, kterou napsal Východoafričan, je Černý poustevník (The Black Hermit, 1962), jejímž autorem je Ngugi wa Thiong'o (1938-). Pojednává o vzdělaném Afričanovi, který se musí rozhodnout, jestli se vrátí ke svému kmeni, nebo se vydá jinou cestou. Zítra touto dobou (This Time Tomorrow, 1968), zabývající se lhostejností bohatých vůči chudým (jehož symbolem je demolice chatrčí, které si postavili chudí, v zájmu turistického ruchu), udává svým výrazně protikapitalistickým postojem tón značné části dalšího Ngugiho díla. Proces s Dedanem Kimathim (The Trial of Dedan Kimathi, 1975), jehož spuluautorkou je Micere Githae Mugová, je založen na událostech, které se odehrály před dvaceti lety. Generál Kimathi, jenž stál v čele povstání, je ohniskem této symbolické hry, která pomocí písní, tance a pantomimy rekapituluje příchod Evropanů, otroctví, kolonialismus a zápas proti útlaku, i čtyři soudy nad Kimathim. Kimathi je nakonec odsouzen k smrti, ale zápas tím nekončí. Při premiéře v Národním divadle, převážně před dělnickým publikem, následovala po konci představení píseň o svobodě, s níž tančící publikum (s výjimkou bílých a představitelů armády) vyšlo z divadla do ulic. Inscenace vedla k rozsáhlé debatě o úloze národního divadla.
Ngugi si přál přivést do divadla pracující vrsty, proto se roku
1976 podílel na vytvoření Výchovného a kulturního střediska kamiritské komunity v Limuru. Toto středisko mělo integrovat program rozvoje této zemědělské oblasti, jehož součástí je divadlo jako nástroj uvědomění, podněcující myšlení a provokující jednání. Pro toto středisko postavili neplacení dobrovolníci přírodní divadlo. První inscenace nesla název Ožením se, až budu chtít (I'll Marry When I Want, 1977), na níž spolupracoval Ngugi wa Thiong'o s pedagogem dospělých Ngugi wa Miriem a místním obyvatelstvem. Dílo, pojednávající o těch Keňanech, kteří zradili domácí obyvatelstvo spojenectvím s cizinci, se hrálo v kikujštině a zahrnovalo tradiční rituál, písně a tance. Po sedmi týdnech keňské úřady hru zakázaly, Ngugi wa Thiong'o byl na jeden rok uvězněn a Ngugi wa Mirii propuštěn z univerzity. Po svém propuštění Ngugi wa Thiong'o pokračoval v práci ve Středisku, kde byla roku 1982 zakázána inscenace Maminko, zazpívej mi (Mother Sing To Me), pojednávající o odporu proti koloniálnímu útlaku ze strany různých keňských etnických skupin (ve hře se hovořilo různými africkými jazyky a zpívalo na osmdesát písní osmi keňských etnických skupin). Keňské

úřady Středisko zavřely a divadlo zbouraly, v té době však už po celé Africe platilo za vzorové lidové divadlo. Ngugi wa Thiong'o odešel do emigrace, nějaký čas pracoval v Zimbabwe a poté učil na Newyorské univerzitě. Publikoval také závažná kritická pojednání o kolonialismu a neokolonialismu Dekolonizace myšlení (Decolonizing the Mind, 1986) a Střed v pohybu (Moving the Center, 1993).
Kamiritská zkušenost inspirovala v Keni populistické politické (někdy radikální) hnutí lidového divadla. Například Tamaduni Players v Nairobi kolektivně vytvářeli hry o životě na ulicích a sehráli Proces s Dedanem Kimathim ve svahilštině. Další divadla vznikala na předměstích a v černošských sídlištích a roku 1986 uspořádaly tyto skupiny čtyřdenní festival v Nairobi. Úřady ovšem držely divadla pod přísným dohledem, využívajíce zákona, který každému divadelnímu souboru ukládal povinnost registrace a vyžadoval, aby text byl předem schválen. Značná propast mezi privilegovanými a masami, na niž Ngugi upozornil, se stávala stále častěji stávala východiskem divadelní práce.
Mezi další významné dramatiky patří Micere Mugová (1942-), autorka Nemoci bývalého náčelníka Kitiho (The Illness of the Ex-
Chief Kiti, 1976) a spoluautorka Procesu s Dedanem Kimathim;
Kenneth Watene s dramaty Můj syn za mou svobodu (My Son for My freedom, 1973), Rozbitý hrnec (The Broken Pot, 1973) a Dedan Kimathi (1974); a Francis Imbuga (1947-) se Zradou ve městě (Betrayal in the City, která reprezentovala Keňu na druhém Světovém festivalu umění a kultury v Nigérii roku 1976) a Aminalou, dramatem o ženě, která se nechce nechat svázat kulturními tabu a žádná z předpovězených kleteb se jí nedotkne.
Keňské divadlo je stále poznamenáno konfrontací neokolonialistického divadla, které prosazuje vláda, a divadla (vládou často pronásledovaného), které zobrazuje marginalizaci a represi, jíž jsou vystaveni obyčejní lidé.

Uganda

Vývoj v Ugandě se ubíral v podstatě stejnou cestou jako v jiných oblastí Afriky, které se dostaly pod britskou nadvládu. V Ugandě je asi padesát etnických skupin s vlastním jazykem, nejvýznamnější jsou však Nilotové a Bantuové. Uganda se stala britským protektorátem koncem 19. století a nezávislosti se dočkala roku 1962. Úředním jazykem je angličtina.
Uganda má bohatou historii domácích performancí (rituálních iniciací, celebrací, vyprávění apod.), při nichž mají hudba a tanec významnou roli v uctívání významných událostí v životě obce a k utváření společných emocionálních zážitků. Ugandské královské dvory si v minulosti vydržovaly skupiny hudebníků a tanečníků, jejichž potomky jsou dnešní kočující performeři nebo jejich skupiny, které často vystupují na svatbách a při jiných tradičních příležitostech. S příchodem Evropanů se misionáři a koloniální školy snažili tyto tradiční domácí formy nahradit evropskými. Zájem o divadlo západního stylu vzrostl ve dvacátém století, zvláště v souvislosti s rostoucí touhou po nezávislosti.
Po roce 1946 podněcovaly rozvoj divadla oficiálně sponzorované soutěže škol a skupin mládeže i dospělých. Významnou roli hrála v Ugandě Makererská kolej, dlouhou dobu jediná univerzita ve východní Africe. Její divadelní spolek uvedl roku 1962 premiéru Ngugiho Černého poustevníka. Později vznikla na této univerzitě katedra hudby, tance a dramatu, včetně postgraduálního programu a inscenační činnosti. Po dosažení nezávislosti se zájem o divadlo stal celonárodním jevem, takže se rozmohly jak místní, tak kočovné divadelní soubory. Roku 1963
vzniklo na Makererské koleji Svobodné kočovné divadlo a většina souboru záhy pocítila potřebu zájezdové činnosti. Tento pokus přiblížit divadlo lidu byl alespoň částečnou negací elitářského koloniálního divadla. Národní divadlo bylo otevřeno roku 1959 a roku 1963 bylo rozšířeno o divadelní školu. Přesto jsou soubory většinou amatérské, jakkoli se ugandské divadlo cele afrikanizovalo. (Mnoho afrických socialistických umělců pokládalo profesionální divadlo za dědictví koloniálního kapitalismu, jehož je radno se vyvarovat.) Za represivních režimů Obota a Amina v letech 1966-1978 mnozí přední divadelníci emigrovali nebo byli zabiti, divadlo se však záhy vzpamatovalo a po roce 1968 za Yoweri Museveniho došlo k rozkvětu poloprofesionálních a amatérských souborů. Nejlepších výsledků bylo patrně dosaženo v oblasti hudební satiry a tanečního divadla (snad proto, že nekladou jazykový problém). Uganda - jedna ze zemí nejvíce postižených AIDS - hojně využívá divadla v boji proti této chorobě.
V Ugandě vyrostlo několik významných dramatiků, jako je Serumaga, Ruganda a Rugyendo. Robert Serumaga (1939-1982) absolvoval dublinskou Trinity College a v Anglii získal určité divadelní zkušenosti. Roku 1966 se vrátil do Ugandy, kde roku 1968 založil poloprofesionální Theatre Limited. Toto divadlo se později zúčastnilo mezinárodních festivalů v Manile, Bělehradu a jinde.
Poté Serumaga stanul v čele Abafumi Players, kteří se v důsledku politického neklidu později usadili v

Nairobi. Serumaga hledal vhodnou formu autentického afrického divadla, proto ve svých hrách používal hudby, zpěvu, obrazů a tance, aby zdůraznil nebo nahradil slova. Těžištěm jednoho z jeho nejstarších děl, Renga Moi (1972), s nímž hojně kočoval, je postava náčelníka, který musí bránit svou vesnici a její způsob života. Serumaga použil ještě více tradičních domácích technik ve své Hře (The Play,
1967), ve Slonech (The Elephants, 1970) a ve hře Majangwa (1971), později se však věnoval tanečnímu dramatu. Nejznámější z jeho her jsou Sloni, v nichž vystupují postavy z východoafrické univerzity, které se vzájemně manipulují, aby se utvrzovaly v pocitu vlastní důležitosti; drama hlásá, že tito lidé, kteří se zdají být navenek sloni, jsou uvnitř pouhé myši.
John Ruganda (1941-) tvořil na rozdíl od většiny svých současníků v realistickém stylu. Mezi jeho významné hry patří Břemena (The Burdens, 1972), Černá mamba a pakt se smrtí (Black Mamba and the Covenant with Death, 1973), Hudba bez pláče (Music without Tears,
1982), Ozvěny ticha (Echoes of Silence, 1987) a Záplavy (The Floods, 1988). Břemena, jimiž se Ruganda proslavil, pojednávají a zprofanovaném politikovi, který teď žije se svou ženou a dětmi v chudobě a utápí svoje zklamání v alkoholu a cizoložství; manželka se snaží mu pomoci, aby znovu nabyl svou důstojnost i postavení, on však už nemá vůli, a žena je nakonec dohnána k tomu, že ho zabije. Záplavy, průhledný komentář někdejšího režimu Idiho Amina, zkoumá psychologické pozadí brutality, kterou tento režim proslul. Ruganda později učil na keňské Univerzitě v Nairobi.
Mukotani Rugyendo pracoval rovněž mimo Ugandu (jako redaktor v Tanzanii). Jeho hry, mimo jiné Ostnatý drát (The Barbed Wire), Zápas (The Contest) a A schyluje se k bouři (And the Storm Gathers, všechny publikované roku 1977), obhajují potřebu socialistického státu. Ostnatý drát je charakteristický tím, jak ukazuje úsilí bohatého muže získat společnou půdu rolnické obce pro vlastní zisk. Zápas využívá vypravěčské tradice k vylíčení zápasu, který podstoupí žena mezi dvěma muži (z nichž jeden reprezentuje kapitalismus, druhý socialismus). Chórem kusu je hráč na buben a konečným rozhodčím je publikum.
Mezi další významné divadelníky patří Wycliffe Kiyingi-Kagwe (1934), který napsal Toho, kterým pohrdáte (The One You Despise,
1963) a Lozia, manžela Cecilie (Lozio, Cecilia's Husband, 1972), ale nejznámější je díky svým rozhlasovým a televizním hrám; Cliff p'Chong Lubwa (1946-) s Posledním safari (The Last Safari, 1975) a se hrou Příbuzní a příbuzné (Kinsmen and Kinswomen, 1986, a Alex Mukulu s Africkými ranami (Wounds of Africa, 1990) a s Třiceti banánovými léty (Thirty Years of Bananas, 1993), populárním muzikálem s politickým poselstvím.

Tanzanie

V Tanzanii je na 120 etnických skupin. Území dnešní pevninské Tanzanie, tj. bývalé Tanganiky, bylo pod německým protektorátem od konce devatenáctého století až do konce první světové války, kdy se dostalo pod britskou správu. Jakožto Tanganika dosáhlo nezávislosti roku 1961, bylo pak spojeno se Zanzibarem (dalším britským protektorátem, nezávislým od roku 1963) a roku 1964 se stalo Tanzanií. Úředním jazykem je tu svahilština.
Stejně jako jiné země má Tanzanie bohatou tradici starých performančních forem, zahrnující iniciační rituály i oslavné tance k takovým příležitostem, jako jsou svatby, žně a jiné společenské události, vypravěčství a recitace. A stejně jako v jiných zemích se až do druhé polovinyy 40. let koloniální mocnosti snažily tyto tradiční formy výrazu potlačovat. Změna politiky pak přinesla rychlý rozvoj tanečních skupin. Koloniální školy zaváděly divadlo evropského stylu ve dvacátých letech tohoto století a ve druhé polovině padesátých let se mezi školami vyhlašovaly soutěže.
Četné změny nastaly roku 1967 s přijetím Arušské deklarace, socialistického programu, namířeného mimo jiné proti inscenacím zahraničních her a propagujícího hry ve svahilštině. Téměř všichni významní dramatici Tanzanie se objevili až po roce 1967.
Většinou byli stoupenci socialismu, po roce 1978 však mnozí vyjadřují zklamání ze zkorumpovanosti vládnoucí elity. Jedním z nejvýznamnějších byl Ebrahim Hussein (1943-), mezi jehož hry patří Kinjeketile (1970), Ta, která dostala, co zasloužila (The One Who Got What She Deserved, 1970), Vesnický kohout (The Cock in the Village, 1976) a Svatba (Wedding, 1980). Kinjeketile někteří pokládají za jedno z nejlepších afrických dramat.
Pojednává o povstání Maji Maji v Tanganice proti německým utlačovatelům roku 1904. Kinjeketile, jakýsi zmocněnec boha Honga, odstraní rozkol mezi Tanganičany, když je přesvědčí, že svěcená voda, kterou je pokropí, je učiní neporazitelnými; to jim sice dodá síly, zároveň však proto bez bázně vstoupí do krupobití německých střel, takže prohrají bitvu, kterou společným úsilím mohli vyhrát. Drama má zvýšit uvědomění, že v zápase proti utlačovatelům je zapotřebí jednoty, ale i rozumového jednání.
Tradiční tanec se po roce 1967 změnil, aby vyhovoval socialistickým představám. Byl tak populární, že v

hlavním městě Dar es Salaamu vzniklo na třicet tanečních souborů. Po roce 1967 se zrodil nový performanční typ, ngonjera; tvořila jej recitovaná poezie, obohacená kostýmy, rekvizitami, pohybem a gesty. Ngonjera se dávala zvláště o státních svátcích a jiných oficiálních příležitostech a stala se jednou z nejoblíbenějších divadelních forem, zvláště ve školách. Mezi prostým publikem byla nejrozšířenější humorná forma vichekesho, složená z improvizovaných skečů, hudby a tance. Výzkumem a experimenty s tradičními performancemi, jakož i s moderními domácími a zahraničními postupy, se v hledání vhodných forem pro tanzanské divadlo angažují univerzity.
V osmdesátých letech stoupal v Tanzanii zájem o "divadlo ve službách rozvoje". Vysokoškolští specialisté organizovali ve vesnicích workshopy a dlouhodobé projekty. Vedoucími osobnostmi v tomto směru jsou Penina Muhando Mlamová (1948-) a Amandina Lihamba. Jejich projekty se od jiných lišily v tom, že zdůrazňovaly tradiční domácí performanční techniky spíše než mluvené drama. Mlamová byla také dramatická autorka a obzvláště ji zajímala práva žen v takových dílech jako Má úcta (My Respect, 1974), Rozvádím se s tebou (I Divorce You, 1976) a Matka je opora (Mother the Main Pillar, 1982); když se však pustila do rozvojového programu, literární tvorby téměř zanechala. Vedla rovněž katedru výtvarného umění, hudby a divadla na Univerzitě v Dar es Salaamu.
Tanzanští dramatici publikovali řadu her, poněvadž jsou však psány ve svahilštině a jen málo z nich je přeloženo do evropských jazyků, jsou mimo Afriku málo známí. Patří k nim Godwin Kaduma (1938-) se Slibem (Pledge, 1980) a Emmanuel Mbogo (1947-) s Rozbřeskem tmy (The Dawn of Darkness, 1980) a Poslední kapkou (The Last Drop, 1985). I v devadesátých letech se přikládá velký význam divadlu jako nástroji rozvojového programu, a rovněž výchově učitelů, kteří dělají divadlo pro děti a mládež. Jako Součástí tohoto programu je každoročně pořádaný festival. Zcela běžné je dnes spojování afrických a evropských performančních technik, zvláště pod záštitou univerzity v Dar es Salaamu a bagamojského Institutu umění.

Zambie, Zimbabwe a Botswana

Zambie, která se za Britů nazývala Severní Rhodesie, získala nezávislost roku 1964. Je tu šest velkých jazykových skupin: bembská, ňandžská, lozijská, tongská, lunfadská a kaondská.
Úředním jazykem je angličtina.
Stejně jako jiné africké země má i Zambie performanční tradici sahající hluboko do prehistorie; zahrnuje tanec, taneční drama a rituály spjaté s ročními obdobími, iniciací, pohřby, pohlavním dospíváním či nástupem panovníků, dále hry, vypravěčství a oslavy vítězství. Řada jich byla upravena do děl prováděných Národním tanečním souborem, založeným roku 1965, a profesionálním Zambijským tanečním souborem, jejž roku 1969 založil Yulisa Amadu Maddy, který se také stal jeho ředitelem.
Kolonizátoři dovezli i do Zambie evropské divadlo, jež se zde rozvíjelo zvláště v padesátých letech dvacátého století, kdy těžařské společnosti ve snaze přispět ke spokojenosti svých evropských zaměstnanců postavily řadu dobře vybavených divadel, v nichž se uváděly evropské hry. Tato divadla se nakonec sdružila pod hlavičkou Severorhodeské dramatické asociace (později Zambijské divadelní asociace). Až do dosažení nezávislosti bylo publikum těchto divadel většinou bílé. Zájem o divadlo evropského střihu, vyvolaný ve školách, se do jisté míry projevil i mezi černými obyvateli, a v padesátých letech se proto konal každoroční divadelní festival. Touha podpořit africké drama se projevila vytvořením Zambijského uměleckého trustu, který vysílal na zájezdy inscenace jak v angličtině, tak v zambijských jazycích. Trust také pořádal divadelní festivaly.
Zambijská univerzita začala roku 1969 pořádat divadelní kursy a roku 1971 založila Divadlo Chikwakwa. Toto plenérové divadlo bylo záměrně provizorní a každou sezonu se nově adaptovalo; mělo se tak přiblížit inscenačním podmínkám na zájezdech, kdy se divadelní prostor při každé zastávce měnil. Chikwakwa nejen produkovalo dramata, z nichž mnohá čerpala z domácí tradice, ale vysílalo je také na zájezdy do nejvzdálenějších částí země. Hry se zkoušely v angličtině, ale hrály se v jazyce publika. Studenti a pracovníci divadla také chodili mezi příslušníky kmene a pomáhali jim vypracovat vlastní performanční projekty. Jedním ze záměrů bylo vytvořit podmínky pro moderní divadlo v domácí tradici. Chikwakwa mělo zásadní vliv na rozvoj zambijského divadla a inspirovalo řadu následovníků, kteří se nakonec spojili v Zambijské asociaci divadelního umění, jejíž členové se rekrutovali ze škol, fakult a komunitních divadel. Pořádalo také každoroční festivaly. Vliv měla i další divadla, například Divadelní kruh, založený Davidem Wallacem, který produkoval hry založené na tradičním vypravěčství. V osmdesátých letech se rozmáhala rovněž komunitní divadla, působící v dělnických čtvrtích; jedno z nich, Divadlo Kanyama, které se stalo prvním plně profesionálním zambijským divadlem, jezdilo po celé Zambii i Zimbabwe. Rozvíjel se i program divadla ve službách rozvoje obce, které pomáhalo lidem rozpoznat, analyzovat a formulovat cesty společenského

jednání. Tato divadelní forma se stala tak oblíbenou, že byla vypsána jako zvláštní kategorie v soutěži Zambijského národního divadelního festivalu a pro její potřeby vznikla roku 1991 zvláštní organizace, Zambijská aliance lidového divadla. Vláda roku 1994 zřídila na podporu umění Národní radu umění. Nejznámější zambijští autoři jsou Kasoma, Chifunyise a Phiri.
Kabwe Kasoma viděl jako nezbytný stupeň národního rozvoje vytvoření domácího publika. Jeho nejznámějším dílem je trilogie Černá mamba (Black Mamba, dokončená 1971), založená na myšlenkách zambijského prezidenta Kennethe Kaundy a líčící boj Zambie za svobodu a nezávislost. Hry hojně užívají tance a písní a Kasoma v průvodních instrukcích požaduje, aby se jazyk představení volil podle konkrétního publika. Po zahajovacím představení byly tyto hry zakázány. Mezi další Kasomovy hry patří Dlouhé ruce zákona (The Long Arms of the Law), Blázni se žení (The Fools Marry) a Katongo Chala.
Stephen Chifunyise (1948-) vystudoval v Zambii a ve Spojených státech a zastával vládní funkce, které měly vztah k umění. Jeho hry pojednávají o životě chudiny v zemědělských oblastech nebo o tom, jak neokolonialistické síly ohrožují zápas o novou společnost. Hra Já rezignuji (I Resign) líčí odpor podřízeného afrického manažera proti bílému nadřízenému, jenž hodlá dovézt stroje, které nahradí a zbídačí černé dělníky. Ve hře Okresní přednosta jde do vesnice (The District Governor Goes to the Village) se odhaluje korupce státních úředníků. Chifunyiseho hry jsou populární jak v Zambii, tak v Zimbabwe.
Masautso Phiri, který v divadle působí od roku 1963, založil roku
1975 divadlo Tikwiza, z jehož experimentální dílny vzešlo Soweto - květiny rozkvetou (Soweto: Flowers Will Grow, 1979). Tato koláž písní, poezie, hudby, svědeckých výpovědí a historie z pera předních jihoafrických spisovatelů se pokouší vzbudit silné emoce a rozšířit povědomí o škodlivosti apartheidu. S touto inscenací soubor cestoval po celé Zambii. Mezi Phiriho hry dále patří Svět se rozpadá (Things Fall Apart, dramatizace románu Chinuy Achebeho) a Soumrak (Nightfall).
Situace Zimbabwe je velice podobná zambijské. Nejrozšířenější jazyková skupina je tu šonská, další jsou ndebelská, thongská, kalangská a vendská. Úředním jazykem je angličtina. Stejně jako Zambie i Zimbabwe vykazuje dávnou tradici performancí, zvláště tanečního divadla oslavujícího iniciační rituály, svatby, sklizeň a řadu podobných příležitostí. Britové se je snažili vymýtit tím, že je prohlašovali za čarodějnictví. Když už se blížila nezávislost, bílá menšina v Zimbabwe se odtrhla od Británie, aby nemusela předat vládu černým, a bojovala za udržení bílé vlády.
Nakonec však roku 1980 kapitulovala a předala moc vládě černé většiny. Až do té doby bylo divadlo většinou segregované. Bílí osadníci založili četné divadelní kluby, které se roku 1958
spojily v Asociaci rhodeských divadelních spolků, pořádající každoročně festival. Divadlo pro rodilé Afričany bylo vykázáno do kostelů, škol a amatérských klubů. Boj za osvobození v sedmdesátých letech obrátil pozornost k domácím formám.
V průběhu boje za svržení bílé vlády využívali bojovníci za svobodu pungwe, celonočních performancí, zahrnujících písně, tance, poezii i skeče, jako prostředku mobilizace lidové podpory.
Po roce 1980 politika segregace padla a skupiny rodilých Afričanů se začaly zúčastňovat dosud výlučně bělošského každoročního festivalu Národního divadla. Podobně se tradičním formám tance věnuje Zimbabwský národní taneční soubor, založený roku 1981.
Roku 1982 pověřilo ministerstvo školství a kultury Ngugiho wa Miriiho a Kimaniho Gecaua (kteří se také podíleli na kamiritském projektu) rozvojem komunitního divadla. Začali tím, že inscenovali Proces s Dedanem Kimathim a vyjeli s ním na zájezd v angličtině i v zimbabwských jazycích. Roku 1983 se pod záštitou UNESCO konaly v Zimbabwe workshopy "divadla ve službách rozvoje" a poté se značný důraz kladl na komunitní divadlo. Soubory angažované v rozvojovém programu se sdružily v Zimbabwské asociaci komunitního divadla. Větší roli začala hrát i Zimbabwská univerzita, poté co roku 1984 zavedla divadelní program. Kromě výchovy studentů se angažovala i ve hnutí za komunitní divadlo.
Zimbabwe dosud nemá významné dramatiky, často se však uvádějí hry Stephena Chifunyisa, který působil jako ředitel odboru umění a uměleckých řemesel na Ministerstvu mládeže, tělovýchovy a kultury; například jeho Jekesa (1994) a Podivní spolunocležníci (Strange Bedfellows, 1995). Ohlas měly i hry Thompsona Tsodza (1947-) Bouře (The Storm, 1982) a Proměny (Changes, 1983) a Bena Sibenkeho (1945-), jako je Můj strýc Šedý Bhonzo (My Uncle Grey Bhonzo). Vyskytuje se i několik výlučně ženských souborů, jako je Pouze pro ženy (Just for Women) a Glen Norah's Women's Theatre.
V Zimbabwe stejně jako ve většině afrických zemí stojí v popředí zájmu boj za svobodu, jak je jasně patrné na inscenaci hry o Mandelově životě a jeho vlivu na ty, kdož bojují za osvobození Mandela - Duch, jenž se nevzdá (Mandela: Spirit of No Surrender,
1990). Hrála se v angličtině, v šonštině a ndebelštině s rasově smíšeným obsazením třiceti pěti herců na škole v Harare. Idea byla jasná: potřeba nezlomnosti a duch nepoddajnosti. Hra byla zčásti koncipována v Tanzanii, což ukazuje na široký zájem o problematiku apartheidu.

Omezený prostor nedovoluje zde obšírněji pojednat divadlo v Botswaně, která se Zimbabwe sousedí. Toto rozlehlé, ale jen řídce obydlené území, nejvíce známé khoi-khoiskými a sanským kmeny ("křováky") z pouště Kalahari, podporovalo divadelní projekt, jenž si zaslouží pozornost. V sedmdesátých letech započali vychovatelé dospělých botswanskou kampaň za lidové divadlo, která vznikla zčásti ze zambijského divadelního projektu Chikwakwa a zčásti z keňského kamiritského projektu, aby předvedli pracovníkům ve zdravotnictví, zemědělství a školství, jak lze v komunitních programech použít lidového divadla. Program nesl název Laedza Batanani ("Slunce už vyšlo, je čas sejít se ke společné práci") a jeho těžištěm byla spoluúčast a spolehání na sebe sama. Tento program silně ovlivnil projekty divadla ve službách rozvoje i v jiných zemích, třebaže byl od té doby kritizován, že kreslí vesničany jako apatické a líné bytosti, místo aby se angažoval v sociálně politické kritice apatie.
Počátkem osmdesátých let Laedza Batanani odumřela.

Mozambik, Guinea-Bissau, Svatý Tomáš a Princův ostrov a Kapverdské ostrovy

Portugalsko bylo první evropskou zemí, která od patnáctého století zkoumala při hledání námořní cesty do Indie atlantické pobřeží Afriky. Nakonec bylo pod jeho správou pět kolonií:
Angola, Mozambik, Guinea-Bissau, Svatý Tomáš (Sao Tomé) a Princův ostrov a Kapverdské ostrovy. Tam všude existovaly tradiční rituály a performance, které se Portugalci snažili všude potlačit. Divadlo, které sem vnesli, sloužilo jako nástroj propagace a vnucování katolicismu. Jinak se pro šíření divadla dělalo jen málo. Portugalci zavedli přísnou cenzuru všech forem komunikace, včetně divadelní činnosti, která byla před ozbrojeným bojem za nezávislost v šedesátých letech a udělením nezávislosti všem pěti koloniím roku 1975 minimální. Gramotnost byla v té době pětiprocentní, takže pro literární divadlo tu velký trh nebyl. Nejčastěji se uváděly varietní programy určené výlučně pro zábavu. Od šedesátých let se vážných her používalo jako propagačního prostředku vlády či různých soupeřících stran.
K potenciálně významnému zlomu došlo roku 1971, kdy mladý portugalský režisér Norberto Barroca v Mozambiku inscenoval Novomanžele, aneb dramatickou rozpravu o ceně nevěsty, kterou napsal Lindo Lhongo (1940-). Toto drama o proměnách kmenových zvyků, hojně využívající tradiční hudby a tance, se hrálo před nabitými domy ve dvou oddělených divadlech - v jednom určeném především Evropanům, ve druhém pro Afričany. Domingos Van-Dúnem (1925-), který vedl v Angole ve čtyřicátých letech jedno krátkodobě působící divadélko, inscenoval zde v roce 1972 hudební Vánoční hru před rasově smíšeným publikem. V obou zemích však Portugalci po zbytek své vlády taková představení znemožnili.
Po dosažení nezávislosti vzniklo několik divadelních souborů v Luandě (hlavním městě Angoly). Roku 1977 začala divadelní skupina nazvaná Xilenga-Teatro inscenovat hry založené na orálních tradicích kmene Čokvů. Mezi pozoruhodnější luandské inscenace z této doby patří Maniocký křídový kruh, který napsal Henrique Guerra pod Brechtovým vlivem. Jiná divadla experimentovala s loutkovými inscenacemi. Na Svatém Tomáši a na Princově ostrově, v Guineji-Bissau a na Kapverdských ostrovech byly po dosažení nezávislosti populární hry založené na tradičních domácích formách, ale s politickým obsahem. Ty nejúspěšnější pocházejí z Kapverdských ostrovů, kde Francisco Fragoso (1940-) založil divadlo Korda Kaoberdi ("Povstaňte, Kapverdy"). Jeho spolupracovníkem na folkových muzikálech a sociálních dramatech byl Kaoberdiano Dambará.
Těchto pět kolonií bylo devastováno mnohem víc než většina anglických a francouzských držav. Chaotické podmínky, zejména v Angole, nepřispívaly divadelnímu rozvoji, nicméně základy rozsáhlejší činnosti byly v těchto někdejších koloniích v osmdesátých letech položeny.

Senegal

Ve svých předkoloniálních dějinách byl Senegal od osmého století našeho letopočtu součástí souvislé řady afrických říší. Evropané tu začali zřizovat svoje stanice už v patnáctém století a posléze se Senegal stal francouzskou kolonií. Od roku 1895 Francouzi ze svých kolonií postupně vytvořili seskupení Francouzská západní Afrika (AOF), jehož správní centrum bylo v senegalském Dakaru.
Úplnou nezávislost Senegal získal roku 1960. V Senegalu je velké množství jazykových skupin. Nejdůležitější jazyky jsou wolofský, sererský, fulbský, tukulerský, diolský a mandingský. Úředním jazykem je francouzština. Stejně jako jiné koloniální mocnosti ani Francouzi nepřáli tradičním domorodým performancím a rituálům, ale marně: tyto projevy byly založeny na náboženských představách o původu světa, o vztahu člověka k bohům, i o potřebě udržet svazky mezi mrtvými a živými.
Snad největší vliv na rozvoj divadla ve francouzštině měla Škola Williama Pontyho, kolej založená v Senegalu roku 1930 k výchově učitelů pro celou Francouzskou západní Afriku. V letech 1933-1948

se tu jako ročníkové práce dramatizovaly a uváděly příběhy z různých západoafrických kulturních oblastí. Mluvený part, poněkud škrobený a primitivní, byl přednášen francouzsky, zpívaný text odezněl v africkém jazyce. Celá hra byla plná afrických písní a tanců. Francouzi v takových dramatizacích nikdy nezapomínali na svoje "civilizační" poslání: součástí her byl sice africký život, zvyky a dějiny, perspektiva však byla francouzská. Učitelům se doporučovalo, aby uváděli hry z této dílny ve školách, nebo aby po návratu do svých zemí pořizovali podle jejich vzoru hry vlastní, a studenti byli nabádáni, aby o prázdninách s těmito hrami jezdili po západoaafrických koloniích. Roku 1937 vyslala škola jednu takovou skupinu na mezinárodní výstavu v Paříži, kde se značným ohlasem sehrála dvě hry.
Roku 1948 byl koloniální školský systém zreorganizován a těžiště se z Pontyho školy přeneslo do francouzských kulturních středisek, zřizovaných ve všech francouzských koloniích v Africe.
V těchto střediscích se v letech 1951-1958 konaly každoročně divadelní soutěže a vítězný soubor byl vyslán do soutěže mezi jednotlivými koloniemi. Téměř všechny hry uvedené v těchto letech ve francouzských koloniích vznikly původně pro tuto soutěž. Po vyhlášení nezávislosti, které většina kolonií dosáhla kolem roku
1960, přijaly někdejší francouzské kolonie podobnou koncepci pro své festivaly mládeže, které se konaly každý rok nebo každé dva roky. Země byly rozděleny do regionů, v nichž se pořádaly soutěže, a vítězná inscenace se účastnila celonárodního festivalu. Jednotliví účastníci těchto festivalů byli vybíráni pro specializovanou divadelní výchovu, obvykle ve Francii nebo v jiné evropské zemi.
První divadlo bylo postaveno v Dakaru, hlavním městě Senegalu, roku 1954. Snad nejúspěšnější z her, které se tam uváděly, byla dramatizace díla Biraga Diopa Sarzan (1955), které je založeno na vypravěčské tradici.
Po dosažení nezávislosti bylo roku 1965
v Senegalu založeno Národní divadlo, jehož domovem se stalo nové Divadlo Daniela Sorana, postavené na místě starého divadla, které bylo strženo. Jeho prvním ředitelem se stal Maurice Sonar Senghor (1927-), synovec senegalského prezidenta. Součástí Divadla Daniela Sorana byl také kabinet divadelního umění, který měl školit divadelní pracovníky. Roku 1966 hostil Senegal První festival černošského umění (který se později přejmenoval na Světový festival afrického umění a kultury, FESTAC) a roku 1969
získal první cenu na Prvním panafrickém kulturním festivalu v Alžíru. Divadlo Daniela Sorana také vyjíždělo se svými inscenacemi na turné do Francie a po afrických zemích a získalo ceny v Lagosu (1977), Lyonu (1979) a Kartágu (1987 a 1995). Přes tyto úspěchy byly státní subvence národního divadla v průběhu osmdesátých let drasticky sníženy, takže soubor musel být zmenšen na polovinu a škola na šest let zavřena.
Po vyhlášení nezávislosti se divadelní výchova ve všech oblastech frankofonní Afriky posílila, poněvadž zájem francouzské vlády o někdejší kolonie neuzanikl. Francie - zčásti proto, aby vliv francouzského jazyka a kultury v Africe nepoklesl - vysílala prostřednictvím příslušného ministerstva do Afriky divadla, která měla udávat inscenační měřítka. Na základě doplňkového programu posílala i přední praktiky, aby pořádali workshopy k osvojení umělecké techniky, a sponzorovala cesty několika afrických režisérů do Avignonu a na jiné francouzské festivaly. Mezi ambiciózněji francouzské projekty dále patří organizace a subvence (prostřednictvím francouzského státního rozhlasu) dramatické soutěže Interafrického rozhlasového divadla, přístupné všem francouzsky mluvícím Afričanům. Každoročně se udělilo pět cen, z nichž o jedné rozhodovali posluchači. Po roce 1978 byl vždy některý soubor ze země původu pověřen, aby vítěznou hru uvedl a uspořádal s ní turné po sousedních zemích. Pořizovaly se archívní záznamy a všech pět oceněných her vyšlo každoročně tiskem. Roku 1983 zavedla senegalská televize vlastní každoroční dramatickou soutěž, jíž se mohly zúčastňovat hry uváděné na afrických národních televizních stanicích; poněvadž však počet televizních přijímačů byl stále ještě omezený, bylo osloveno mnohem menší publikum než prostřednictvím rozhlasu. Všechny tyto snahy přispívaly k rozvoji divadla, třebaže také sloužily k podpoře neokolonialismu.
Navzdory úsilí z nejrůznějších stran vyrostlo však v Senegalu jen málo významných dramatiků. Patrně nejznámější je Cheikh Aliou Ndao (1933-). Jeho první hra, Marabu (Le Marabout), byla uvedena roku 1961. Nejlépe je znám hrou Albouriho vyhnanství (L'Exil d'Albouri, 1968), která získala první cenu v Alžíru roku 1969.
Pojednává o prvních kontaktech mezi evropskými mocnostmi a senegalskými panovníky. Albouri, panovník džolofského království v letech 1875-1890, si uvědomí, že nemůže zvítězit, a tak raději zvolí vyhnanství, než aby žil pod cizí nadvládou. Použitím griota jako vypravěče a komentátora hra čerpá z vypravěčské tradice. Jedním ze Ndaových cílů byla rehabilitace afrických dějin, zkreslených výkladem o "pacifikaci" chaotického a násilnického teritoria, jehož se Francouzi ve skutečnosti zmocnili. Tato francouzská perspektiva je patrná na hrách Pontyho školy, a právě ty se Ndao snažil vyvrátit. Většina ostatních Ndaových her, které byly v Africe velmi oblíbené, je na historické téma afrických bojů s kolonizátory. Mezi ně patří Almanyho syn (Le Fils d'Almany, 1973) a Krev pro trůn (Du sang pour un trone, 1983).
Tato poslední hra se odehrává v šedesátých letech devatenáctého století, kdy Senegalce ohrožovali běloši.

Pokusy sjednotit rozličné skupiny skončí bratrovražednou válkou. Ve hře má důležitou roli griot, který tu vystupuje jako vypravěč, genealog, moderátor i bavič. Jiným populárním dramatikem je Abdou Anta Ka, mezi jehož hry patří Zulové (Les Amazoulous, 1972), jedna z afrických her pojednávajících o Zulech a jejich slavném náčelníkovi Šakovi, a Pinthioum Fann (1972), o životě v senegalském ústavu pro duševně choré. Mezi významné autory se též řadí Thierno Ba (1926-), Mammadou Traoré Diop (1944-) a Ibrahima Sall (1949).
Je také třeba připomenout, že Senegal byl africkým centrem négritude, idedologie ražené v letech třicátých a rozšířené zvláště po roce 1945. Pro černé intelektuály africké a karibské oblasti, jimž se dostalo francouzského vzdělání, zahrnovala négritude pocit společného dědictví a osudu. Zastávala oprávněnost vzpoury proti koloniálním hodnotám a glorifikovala africkou minulost i krásu a harmonii tradiční africké společnosti, údajně založené na emoci a intuici, na rozdíl od bělošského rozumu a logiky. Jejím hlavním exponentem byl první senegalský prezident L.-S. Senghor. Tato ideologie měla velký vliv v mnoha afrických zemích.

Pobřeží slonoviny

Název pochází z doby prvních kontaktů s evropskými mořeplavci, kteří tu od druhé poloviny patnáctého století začali nakupovat slonovinu. Pobřeží slonoviny se stalo francouzskou kolonií roku 1893 a nezávislost získalo roku 1960. Obyvatelstvo spadá do čtyř hlavních skupin, akanské, kruské, mandingské a voltské, které se zase člení na řadu menších, takže se na Pobřeží slonoviny mluví více než šedesáti různými jazyky. Před příchodem Evropanů tu bylo několik říší a každá měla svou zvláštní tradicí rituálů a performancí.
Na zavedení divadla evropského stylu se Pobřeží slonoviny podílelo prostřednictvím École Primaire Supérieure v Bingerville, která byla těsně spjata se Školou Williama Pontyho v Senegalu.
Roku 1938 založili dva absolventi Pontyho školy, Amon d'Aby (1913-) a Cioffi Gadeau (1915-), Théatre Indigene de la Cote d'Ivoire, jediný nezávislý soubor té doby. V letech 1938-1946 inscenovali hry, které původně uvedla škola Pontyho, i jiné, které si sami napsali. Roku 1953 d'Aby a Gadeau společně s dalším absolventem Pontyho školy Bernardem Dadiém (1916-) založili Cercle Culturel et Folklorique de la Cote d'Ivoire, jehož inscenace se umístily jako první v následujících dvou letech soutěží organizovaných francouzskými kulturními středisky v Africe. V letech 1956 a 1960 vystupoval Cercle v Paříži na Théatre des Nations a pokaždé tam získal cenu za nejlepší soubor svého druhu. Podnikal i turné po Francii. Další soubory se začaly objevovat v letech padesátých a šedesátých. V šedesátých letech začala hrát významnou roli v rozvoji divadla i univerzita v Abidžanu, založená roku 1963 - jediná frankofonní univerzita, která dala vzniknout zájezdovému divadlu. Konference pořádaná univerzitou roku 1970 zahájila debatu o vztahu tradičních afrických forem k evropskému divadlu, jakož i o publiku, které si divadlo vyhledává nebo by si vyhledávat mělo. Následovalo několik experimentů. Porquet Niangoran ve snaze odpoutat se od evropských vzorů usiloval o "griotské" divadlo, využívající vypravěčství, hudby, písní, pantomimy a tance. Z Niangoranových "griotských" her je patrně nejznámější Soba, aneb Velká Afrika (1978).
Souleymane Koly založil svůj Kotebský soubor na performancích bambarské koteby, která kombinuje sociální komedii s pantomimou a tanečními evolucemi na bázi spirálového hadovitého pohybu, jenž má symbolizovat vzdušný vír i božskou myšlenku. Produkce Kolyho jsou v podstatě pantomimické tance, jimiž se autor (za občasné pomoci místních jazyků) snažil zobrazit radosti i starosti prostých lidí. Sidi Bakaba (1949-) čerpal rovněž z vypravěčství, jeho představení se skládala z řady výstupů, vzniklých kolektivní improvizací na jevišti, které se obešlo bez rampy; na rozličných pódiích se hrály různé scénky a účinkující byli někdy i mezi publikem. Podobné pokusy měly vytvořit divadlo bližší africké městské populaci.
Předním dramatikem Pobřeží slonoviny a podle některých názorů francouzské Afriky vůbec je Bernard Dadié (1916-), absolvent Pontyho školy, pro niž psal svoje první hry. Jednu z nich, Krále Assémiena Déhylé (Assémien Déhylé, roi du Sanwi), hrála Pontyho škola v Paříži roku 1937. Dadié pracoval v letech 1936-1947 v Paříži, pak se vrátil na Pobřeží slonoviny, kde zastával řadu důležitých funkcí ve státní správě. V šedesátých letech se znovu obrátil k dramatické tvorbě. Z jeho her je patrně nejznámější Beatrice konžská (Béatrice du Congo, 1970), uvedená na avignonském festivalu roku 1971. Odehrává se v intervalu tří staletí, od roku 1415 po smrt Beatrice roku 1706, a jejím jednotícím tématem je svoboda a poroba. Zabývá se především vztahem mezi Evropou (na příkladu Portugalců) a Afrikou (zastoupenou Kongem) a zaměřuje se na proces kulturní, ekonomické a politické nadvlády. Nabízí rovněž paralely s postkoloniálními vztahy. Satira na Afričany, kteří se snaží napodobit evropské obyčeje, oblékání a manýry, v průběhu hry ustupuje před vážnějším příběhem Beatrice, dcery konžského krále. Beatrice se pokouší přesvědčit svůj lid, že je pochybné přejímat hodnoty bílých.

Nakonec je upálena na hranici, ale její předsmrtný křik naznačuje, že elementární síly tohoto kontinentu se prosadí.
Monsieur Thogo-Gnini (1967), aneb oportunista, je komedie odehrávající se roku 1840, o člověku, který se snaží využít pro svůj prospěch styků s bílými obhodníky. Dadiéovo téma je kolonialismus jako síla, která rozděluje Afričany a jejíž vliv stále trvá. Hlasy ve větru (Les Voix dans le vent, 1970) pojednávají o chudákovi, který věří, že kdyby byl u moci, zavedl by vládu založenou na spravedlnosti a míru, a když se kouzlem k moci dostane, zjistí, že dokáže být jen despotickou hlavou policejního státu. Dadié napsal také řadu aktovek.
Mezi dramatiky Pobřeží slonoviny dále patří d'Aby, Nokan, Koffi a Zaourou. Amon d'Aby byl nejplodnější z dramatiků této země; jeho první hry jsou ve stylu Pontyho školy, námětem dalších jsou společenských zvyky zralé pro reformu. Jeho hry, například Kwao Adjoba a Vrcholná dražba, rychle zestárly. Charles Zégoua Nokan (1936-) psal levicové politické hry na historická témata.
Tchakovy nešťastné příhody (Les Malheurs de Tchako, 1968) pojednávají o rostoucím konfliktu mas a elitní vládnoucí třídy.
Námětem hry Abraha Pokou neboli Velká africká žena (1970) je stěhování kmene Baulů vedeného královnou Pokú kolem roku 1717 a legenda, která o této události vznikla (je zde pojednána v marxistickém duchu a za pomoci vypravěčské techniky). Rafael Atta Koffi, jehož nejznámější hra Zlatý trůn (1968), odehrávající se v předkoloniální době, líčí krále Abrona, který se bez boje vzdá svého zlatého trůnu ve prospěch jednoho ze svých ašantských vasalů. Přesto je zavlečen do války, když si jeho sestra pořídí ještě krásnější trůn. Nakonec sestra svého bratra zabije a spáchá sebevraždu. Téma této hry se dotýká předkoloniálních hodnot ve vztahu k obraně svobody a má být ponaučením pro dnešek. Zadi Zaourou (1938-) proslul svým výrazným stylem, založeným na staré tradici známé jako didiga, která konfrontuje všední svět s iracionálnem a tak dosahuje nového vědomí. Pomocí jazyka, symbolů, rytmu a hudby odhaluje Zaourou politické pletichy v takových hrách, jako je Oko (1974), Mraveniště (1981) a Tajemství bohů (1984).

Mali a Kamerun

Mali je rozlehlá země, zčásti zabírající Saharu, obývanou většinou Tuaregy a arabskými kočovnými pastevci. Centrální oblast obývají především Fulbové, zatímco hlavní populaci na jihu tvoří Bambarové, Malinkové, Sarakolové, Songhajové, Bozové, Bamanové a Dogonové. Mezi sedmým a šestnáctým stoletím tvořilo Mali jádro celé řady západoafrických říší; v třináctém až šestnáctém století byla maliská říše největší ze všech černých afrických říší. Když kolem roku 1850 vstoupili do Mali Francouzi, narazili tu na největší odpor z celé Afriky. Roku 1895 se Mali (známá jako Súdán) stala francouzskou kolonií. Nezávislost získala roku 1960. Úředním jazykem je francouzština.
V Mali se vyskytují četné performanční tradice. Bambarové mají tradici, kterou nazývají koteba, spojující taneční styl (založený na spirálovém hadovitém pohybu, pokládaném za symbol vzdušného víru či božské myšlenky) s pantomimou, gestikulací a společenskou komedií. Tato forma silně ovlivnila divadlo jak v Mali, tak v jiných částech západní Afriky. V Mali bylo i vyspělé loutkářství, které se dnes rozvíjí v souborech, jako je Bamanské divadlo pro mládež. Bamanská loutková představení se konají dvakrát do roka, jednou před setbou a podruhé před sklizní, a organizuje je a provádí mládežnický svaz, sdružující všechny muže ve věku od čtrnácti do čtyřiceti a mladé neprovdané ženy od čtrnácti let. Účinkující si dělají vlastní loutky a masky, anebo platí jiným, aby jim je vyrobili. Vždycky dbají na to, aby si uchovali některé loutky z předchozích slavností, a tak udržují rovnováhu mezi tradicí a změnou. Skládají si vlastní písně a navrhují vlastní pohyby a tance, i když rytmus určují bubeníci nebo ženský zpěv. Tato činnost je považována za zábavu, kterou obstarává mládež, na niž čekají ve starším věku závažnější obřady. Ve třicátých letech navštěvovalo mnoho maliských studentů Školu Williama Pontyho v Senegalu. Odnesli si odtud zálibu v historických dramatech, kterou si uchovali i po dosažení nezávislosti a která vtiskla maliskému divadlu silně nacionalistický ráz. Příkladem je Sory Konaké (1922-) a jeho hra Velký úděl Sunďaty (Le Grand destin de Soundjata, 1971), adaptace lidové epiky, využívající griota, jenž příběh uvádí i komentuje a také vyzývá herce, aby sehráli jednotlivé scény. Magické prvky se omezují na vyprávěné partie. Příběh je předveden jako ilustrace příkladných afrických ctností, jako je nesobeckost, odvaha a vlastenectví.
V době dosažení nezávislosti bylo v Mali asi dvacet divadel nejrůznějšího druhu, která se sloučila a vytvořila Théatre de Mali. Roku 1964 byl založen Národní institut umění, s divadelním oddělením pro výchovu divadelních pracovníků. V jeho čele stanul G. Diawara, který absolvoval divadelní školu v Moskvě a pracoval v Berliner Ensemble. Diawara, jeden z předních maliskyých dramatiků, se při formování maliského divadla snažil navázat na tradiční předkoloniální domácí formy, zvláště na kotebu a její pantomimimu a tanec. Sám

čerpal z koteby ve hře Moriba Yassa ("kozí tanec", 1983), v níž vystupují takové postavy jako Hyena, Srnec, Koza, Krokodýl a Lev. Hra má šest obrazů, oplývajících lehkými vtipnými replikami a četnými příslovími. Jiné jeho hry, jako Svítání beranů (L'Aube des béliers, 1975), jsou alegorické.
Mezi maliské dramatiky dále patří Seydou Badian Kouyaté, jehož Šakova smrt (La Mort de Chaka, 1961) se hrála po celé francouzské Africe. Je založena na oblíbené látce afrických dramatiků, životě zulského krále Šaky. (Šaka byl v roce 1828, když umíral, vládcem království o rozloze větší než 200.000 čtverečních mil. Pro celou Afriku byl symbolem živých kulturních hodnot v době, kdy Evropa zacházela s Afričany jako s necivilizovanými zaostalci. Byl také symbolem jednotného afrického vědomí.) Jiní dramatičtí autoři přinesli náměty tradičních kmenových zvyků. Ahmadou Kone ve své hře Od křesla k trůnu (De la chaire au trone, 1975) pojednává o zvyku Bozů své krále po sedmi letech zaškrtit a jeho Úcta k mrtvým (Le Respect des morts, 1980) zpochybňuje zvyk dětské oběti.
Republika Kamerun zahrnuje přes 250 různých etnických skupin, mezi než patří Bamilekové, Fulbové, Kirdiové, Bassové, Pahujové a Dualové. O jeho nejstarších dějinách mají historici jen málo poznatků, jisté však je, že lidé, kteří tu žili, vyráběli někdy po desátém století bronzové odlitky, dnes velmi ceněné. Portugalci sem přišli v patnáctém století a v letech 1884-1919
byl Kamerun německou kolonií. Po první světové válce si území rozdělili Angličani a Francouzi. V roce nezávislosti (1961) připadla malá část Kamerunu Nigérii a zbytek se sjednotil pod názvem Federativní republika Kamerun. Úředními jazyky jsou francouzština a angličtina.
Ani koloniální, ani postkoloniální úřady nevykonaly mnoho pro podporu divadla. V letech 1961-1982, kdy zemi vládl diktátor, zde platila četná omezení a přísná cenzura. Relativně nejvíce se dařilo tradičním tancům. Kamerunský národní soubor tradičního tance (založený roku 1963) byl vybraným reprezentantem Kamerunu ve světě. Kamerunské divadlo je většinou amatérské. Jediná státní podpora přichází prostřednictvím divadelního oddělení na univerzitě v Jaunde. Nejvýznamnějším dramatikem je Guillaume Oyono-Mbia (1939-), který učil na univerzitě v Jaunde a byl ministrem. Svoje hry, které patří v Africe k nejoblíbenějším a jsou uváděny ve Francii a v Anglii, píše ve francouzských i anglických verzích. Konflikty - v manželství, výchově, v sociálním postavení - v době společenských změn traktuje komediálně. Mezi jeho hry patří Tři nápadníci, jeden manžel (Troi prétendants, un mari, 1964), Až na další (Jusqu'a nouvel avis,
1970), Naše dcera se nesmí vdávat (Notre fille ne se mariera pas,
1971), Zvláštní vlak Jeho Excelence (His Excellency's Special Train, 1979) a Le Boubier (1989).
Liking Werewere (1950-), vlastním jménem Eddy-Njocková, která nyní pracuje na Pobřeží slonoviny, vypracovala dramatickou formu, která je založena na rituálech Bassů. Její hry, mezi něž patří Umova moc (La Puissance d'Um, 1979), Spánek nespravedlivého (Sommeil d'injuste, 1980) a Nová země (Une nouvelle terre, 1980), je třeba vidět, aby je bylo možno ocenit, poněvadž psaný text nemůže sdělit jejich působivost, k níž přispívá obraznost, hudba, tanec, pantomima a gesto. Werewere zdůrazňuje, že její hry mají pro ty, kdož je sledují, terapeutický význam a chce do děje vtáhnout celé publikum, tak aby si každý divák položil otázku vlastní existence a hledal vysvětlení pro to, co je špatně. Aby k tomu došlo, musí se diváci podvolit kouzlu jako v mystickém kultu a spolupracovat na hledání kořenů zla, které ohrožuje jednotu.
Předním kamerunským anglicky píšícím dramatikem je Victor Eliame Musinga. Stojí také v čele velmi populárního Musingova divadelního souboru, jenž uvedl přes dvacet jeho her, pojednávajících o postavách z nižších vrstev společnosti. Jeho postavy se snaží - někdy za pomoci čar a kouzel - dosáhnout svého cíle, jímž bývá sex, manželství, bohatství či postavení. Mezi jeho hry patří Madam Magrano (1968), Colofanco (1970), Ngowovy zkoušky (The Trials of Ngowo, 1973), Tragédie pana Nerovnovážného (The Tragedy of Mr. No-Balance, 1975) a Ředitel (The Director,
1978).

Konžská lidová republika a Kongo (Zaire)

Konžská lidová republika leží hned za severozápadním břehem řeky Kongo. Obyvatelstvo spadá do čtyř hlavních skupin, což jsou Kongové, Batekové, Mbošiové a Sangové, a které všechny mají četné podskupiny. Oblast se stala francouzským protektorátem roku 1880
a kolonií roku 1886, nezávislosti dosáhla roku 1960.
Divadlo této země je nepočetné. Théatre National Congolais bylo utvořeno roku 1965 a od té doby inscenovalo hry konžských spisovatelů, kteří patří ve frankofonní Africe k nejlepším. Mezi nimi je Menga, Letembet-Ambily, U Tam'si a Bemba. Guy Menga (1935-) ve své Věštbě (1968) humorně odsuzuje organizované sňatky a odhaluje kmenového kouzelníka, který je do takových pletich namočen, jako podvodníka. Hru si oblíbily školské soubory po celé francouzsky mluvící Africe, takže byla často inscenována. V Koka-mbalském hrnci kmenový kouzelník prohlašuje, že shromáždil všechny duchy koka-mbalského

kmene v hliněném hrnci; autor tak zpochybňuje tradiční strach z duchů, jenž stojí v cestě proměnám.
Jako další zdroj zábavy používá hra tanec. Antoine Letembet-Ambily (1929-) je především znám svou Obžalobou Evropy (1969), alegorickou veršovanou hrou, v níž je Evropa pohnána před soud Lidstva, kde Asie je žalobcem a Oceánie obhájcem. Tchicaya U Tam'si (1931-1988), přední africký básník, také psal hry, z nichž nejznámější je patrně Zulu (Le Zulu, 1977). Její hlavní postava je Šaka, zulský vůdce, ale na rozdíl od mnoha jiných her o Šakovi toto drama předvádí, jak tyransky zneužíval moci a ústí ve varování před diktátorskou mocí v současné Africe. Hra byla byla později uvedena i ve Francii. Mezi další U Tam'siho hry patří Zakladatel Vwene (Vweme le fondateur, 1977) a Slavný úděl maršála Nnikona Nnikua (Le Desin glorieux du maréchal Ninikon Nniku, prince qu'on sort, 1979). Silvain Bemba (1934-) platí obvykle za nejvýznamnějšího konžského dramatika. Mezi jeho hry patří Peklo je Orfeo (L'Enfer c'est Orféo, 1970), Muž, který zabil krokodýla (L'Homme qui tua le crocodile, 1972), Černá tarantule a bílý ďábel (Tarantelle noire et diable blanc, 1976), Mizerný svět pro přepočestného pradláka (Un foutu monde pou un blanchisseur trop honnete, 1979). Poslední z těchto her používá jako rámcového prvku griota, který spojuje scény této kousavé satiry na korupci tak rozšířenou, že je jí zřejmě napadena celá populace kromě jednoho pradláka. V Muži, který zabil krokodýla bohatý N'Gandou (jméno znamená krokodýl) tyranizuje a vykořisťuje celý okres, dokud se proti němu nevzbouří jeden učitel a nedostane se mu na kobylku. Na závěr vypravěč varuje diváky, aby se měli na pozoru, protože noví krokodýlové se mohou objevit kdykoli. Bemba se ve svých hrách snaží smířit standardní fracouzštinu s jazykem všedního dne.
Kongo, dříve Zaire, zabírající území jihovýchodně od řeky Kongo, patří k největším zemím Afriky a je zvláště známé svými tropickými dešťovými lesy, doly na měď a na průmyslové diamanty.
Hovoří se zde více než dvěma sty jazyky, úředním jazykem je francouzština. V patnáctém a šestnáctém století tu vzkvétalo konžské království jako jedna z předních afrických říší a po něm následovaly další mocné státy, než se roku 1885 toto území stalo soukromým vlastnictvím belgického krále. Po mezinárodních protestech proti brutálnímu zacházení s domorodým obyvatelstvem se roku 1908 stalo belgickou kolonií, útlak afrického obyvatelstva se však zmírnil jen málo. Oblast dosáhla nezávislosti roku 1960, ale politické zmatky, včetně zavraždění ministerského předsedy Patrice Lumumby (událost, která byla námětem mnoha básní i dramat v Africe a jinde), udržovaly zemi v neklidu řadu let, než se vlády zmocnil Mobutu Sese Seko. Název země se změnil z Konga na Zaire roku 1972. Mobutu zůstal u moci až do roku 1997, kdy ho sesadili vzbouřenci vedení Laurentem Kabilou, a název země byl znovu změněn na Kongo (Konžská demokratická republika).
Do konce druhé světové války věnovali Belgičané školství či divadlu jen malou pozornost. Z dramatiků koloniálního období byl nejúspěšnější Albert Mongita (1916-1985), velice oblíbený autor děl na historická, tradiční a sociální témata, mezi něž patří Díky Stanleymu (Soko Stanley te, 1952), o britském cestovateli H. M. Stanleyovi a Ngomba (1957), hra založená na tradičních příbězích a obyčejích. Mongita spolupracoval s několika divadly a organizoval populární divadelní festivaly i zájezdy zahraničních souborů.
Po dosažení nezávislosti byl roku 1967 založen Národní institut umění, který poskytoval profesionální divadelní výchovu, a Národní divadlo. I univerzity napomáhaly divadlu, zvláště univerzita v Lubumbashi, která zkoumala a zaznamenávala tradiční performance a techniky. Její soubor, zvaný Catharsis, vytvářel vlastní dramatické texty. Rozvíjelo se také divadlo ve službách místního rozvoje. V devadesátých letech propagoval Wembo Ossako (1946-) Boalovo "divado utiskovaných" programem nazvaným Láska a předsudek.
Kongo má poměrně velký počet dramatiků, jen málo z nich je však známo za hranicemi své země. Za Mobutua bylo nebezpečné psát nepokrytě politické hry, poněvadž autorům stále hrozila cenzura a žalář; proto někdy sahali k nekonžským námětům, zvláště z Jižní Afriky, aby se vyslovili nepřímo, jako například ve hře V Sowetu je slyšet pláč (1978) od N. Musangiho. Tradiční performancím se stále daří a často splývají s činoherním divadlem. Divadelní a performanční činnost je tedy velmi rozšířená a populární.

Jižní Afrika

Jihoafrická republika zabírá jižní část Afriky. Většina obyvatelstva je soustředěna na východě země, kde je úrodná zemědělská půda, kdežto západní část je převážně travnatá poušť.
Domorodé kmeny jsou Zulové, Basutové, Xhosové, Pondové a jiné menší skupiny, které jazykově patří k bantuským etnikům.
Historie divadla v Jižní Africe těsně souvisí se složitostmi její koloniální i nedávné minulosti. Pro své strategické postavení a přírodní zdroje se Jižní Afrika záhy stala terčem evropského zájmu. Asi roku 1652 tu začala řízená nizozemská kolonizace.
Kolem roku 1814 se tohoto území zmocnili Britové a záhy sem začali posílat anglické osadníky. Holandští

osadníci (zvaní Búrové, nyní Afrikánci), kteří odmítali žít pod britskou vládou, se přestěhovali do vnitrozemí a založili si vlastní státy.
Současně s tím se domorodé obyvatelstvo snažilo bránit svoje území, takže přibližně sto let, počínaje sedmdesátými léty osmnáctého století, docházelo k častým bojům. Právě v této době (roku 1828) byl zabit zulský král Šaka. V osmdesátých letech devatenáctého století byla většina domorodého obyvatelstva soustředěna v oblastech podobných americkým indiánským rezervacím.
S objevem diamantů (1867) a později zlata (1886) na búrském území začal boj s Brity, který po dvou válkách roku 1902 přivedl celé území do britského vlastnictví. Smíření Britů s Afrikánci vedlo roku 1910 k vytvoření Jihoafrické unie. Tato Unie získala roku
1931 nezávislost na Velké Británii, zůstala však členem britského Společenství národů až do roku 1961, kdy se prohlásila Jihoafrickou republikou. K této změně došlo hlavně v důsledku mezinárodní reakce na jihoafrickou politiku apartheidu, která se vyvíjela postupně, hlavně však od konce dvacátých let, a prohloubila se po roce 1950, kdy byl přijat zákon zavádějící oddělené rezidenční oblasti pro bílé a pro barevné. V důsledku tohoto zákona byla značná část černé populace přemístěna do sídlišť o málo lepších, než jsou brlohy, izolovaných, ale dost blízkých městům či průmyslovým areálům, aby jejich obyvatelé mohli pracovat v dolech, továrnách, úřadech i domácnostech jako špatně placené pracovní síly. V šedesátých až osmdesátých letech byly na nejméně hodnotné půdě zřizovány samosprávné rezervace pro černé, kteří se tak stávali jejich občany; když však černí muži odešli za prací jinam, nesměli si s sebou přivést svou rodinu, a tak se rodiny rozpadaly. Tito muži obvykle žili v přísně mužských hostelech a podle mínění některých badatelů tak vytvářeli nový typ městské kultury. Všichni černí muži museli s sebou nosit "propustky", aby pohyb a zaměstnanost černé populace byly pod kontrolou. Pro černé se Jižní Afrika stala policejním státem. Oddělené černé školy poskytovaly minimální vzdělání, a byly to právě protesty proti školství, které roku 1976 vedly ke studentským bouřím, jež začaly v Sowetu a rozšířily se po celé zemi. To byla jedna z klíčových událostí nedávné jihoafrické historie a velké povzbuzení pro hnutí Černého vědomí (Black Consciousness). Od počátku padesátých let byl hlavní vnitřní silou oponující apartheidu Africký národní kongres, který byl ovšem vládou potlačován a jeho předáci vězněni. Vláda začala apartheid odstraňovat teprve roku 1990, když se díky mezinárodnímu bojkotu stala změna politiky nevyhnutelnou. Roku
1994 byl v prvních demokratických volbách v dějinách země zvolen prezidentem černý právník Nelson Mandela a roku 1995 obnovila Jižní Afrika svoje členství v britském Společenství národů.
Proces reformy občanských a ekonomických práv stále ještě pokračuje.
Za apartheidu nebyli diskriminováni jenom černí. Dvě další skupiny, tzv. coloreds (to jest barevní; rasově smíšení) a Asiaté (především Indové) podléhaly rovněž zvláštním vládou stanoveným omezením , třebaže nebyly tak přísné jako ty, jimiž se museli řídit černí. Četné dělící čáry v Jižní Africe se promítají do složitého divadla.
Domorodé performance zde byly dávno před příchodem Evropanů a stejně početné jako v jiných afrických zemích. Patřilo mezi ně vypravěčství, náboženské rituály, iniciační obřady a různé jiné činnosti, projevující se hudbou, tancem, maskami a kostýmy, ve vizuální symbolice i v řeči. Některé se konají stále, zvláště mezi Zuly, kteří si ve svých rezervacích dokázali zachovat jisté rituály a obřady, byť v pozměněné či zkrácené podobě. Jsou to například obřady dospívání, předsvatební slavnosti a nastolení náčelníka. V pozměněné podobě se uchovalo i vypravěčství. Mužové, kteří ze svých rezervací odešli za prací do městských aglomerací, si s sebou přinesli prvky tradičních praktik; mísením s muži z jiných oblastí vznikly pak směsice tradičních a moderních obřadů a tanců jakožto nové typy domorodých performancí. Mnohé církve černých křesťanů, mezi jinými církev Siónská a Nazaretských baptistů, uchovaly ve svých obřadech rovněž prvky tradiční africké víry, které jsou někdy dost vytříbené. Peter Larlham popsal řadu těchto obředů a performancí mezi Zuly, v kostelích a v městském prostředí černých dělníků. V poslední době, kdy narůstaly protesty proti bílé nadvládě, se často volily tradiční formy jako vzory pro současný černý performanční styl; v četných hrách je patrná snaha obnovit domácí dějiny a kulturu.
První inscenace evropského dramatu se v Jižní Africe uskutečnila v osmdesátých letech osmnáctého století. Po roce 1801, kdy bylo v Kapském městě založeno Africké divadlo, se občas konala pohostinská představení souborů z Anglie či odjinud. Koncem devatenáctého století vedl objev zlata a diamantů k přílivu nových přistěhovalců, jejichž přítomnost zejména v městských oblastech motivovala výstavbu divadel evropského typu, v nichž mohly být uváděny evropské hry.
Afrikánci byli v situaci poněkud odlišné od anglických osadníků.
Ti mohli čerpat z dlouhé tradice her ve své mateřštině, a tak je nic nenutilo psát anglické hry. Soustředili se spíš na zajištění technických podmínek a organizaci vystoupení těch zahraničních divadel, pro něž bylo turné v Jižní Africe výhodné. Organizace Africká divadla, kterou roku 1913 založil I. W. Schlesinger, byla hlavním budovatelem divadel i organizátorem zájezdů zhruba až do roku 1930. Neexistovala však žádná tradice

dramat v afrikánštině, která se vyvinula z holandštiny, pod vlivem angličtiny a jiných jazyků. Po roce 1880 začalo Afrikáncům obzvlášť záležet na tom, aby prosadili váhu svého jazyka a kultury, a stalo se pro ně prvořadým úkolem vytvořit vlastní literaturu a získat pro ni mezinárodní uznání. První afrikánská hra, Magrita Prinslo, jejímž autorem je S. J. du Toit (1847-1911), byla uvedena roku 1897 a je starší než všechny jihoafrické hry napsané anglicky.
Na rozdíl od anglicky mluvících Jihoafričanů si Afrikánci museli vytvářet i svoje vlastní inscenace. Roku 1907 byl založen první afrikánský soubor, Afrikaans-Hollandse Toneelvereniging.
Amatérské skupiny kočovaly po venkově, kde žila většina Afrikánců, s hrami nových autorů, jako byl Melt Brink (1842-1925) a C. J. Langenhoven (1873-1932). Afrikánci zůstali v podstatě konzervativními venkovany, na rozdíl od Angličanů, kteří byli především městští liberálové. Afrikánské divadlo se rozšířilo do sítě v podstatě amatérských souborů a organizací, jako byly:
Hendrik Hanekom Afrikaanse Toneelspelers, založená 1925, Kaapstadse Afrikaanse Toneelvereniging, založená v Kapském městě
1934, a Johannesburgse Afrikaanse Amateur-Toneelspelers, založená
1942. První profesionální afrikánský soubor založil Paul de Groot roku 1925. Rostl i počet afrikánských dramatiků. Mezi nejznámější patří Louis Leipoldt (1880-1947), autor Čarodějnice (1923), J.
W. F. Grosskopf se hrou Když škrtí oprátka (1926) a Gerhard Beukes (1913-) se hrou Nechte hořet svíčky (1945). Zápas za uznání afrikánštiny vyvrcholil roku 1925, kdy byla v Jižní Africe prohlášena vedle angličtiny za úřední jazyk.
Počet zájezdových souborů z Anglie ve třicátých letech poklesl, jihoafrická směsice profesionálních a ochotnických souborů však zůstala. Práci amatérských souborů se dostalo většího uznání a byla i lépe koordinována po ustavení Jihoafrické federace amatérských divadelních souborů roku 1938. Roku 1947 pak vznikla první státem subvencovaná agentura určená k podpoře profesionálního divadla - Národní divadelní organizace, která v letech 1947-1963 vykonala mnoho pro podporu afrikánského i anglického profesionálního divadla pro bílé publikum.
Kolem roku 1960 začalo jihoafrické divadlo vstupovat do nové fáze, urychlované vnitřními i vnějšími konflikty kolem apartheidu. Vystoupení z britského Společenství národů a vyhlášení Jihoafrické republiky bylo do značné míry motivováno tímto konfliktem, a mezinárodní odsudky burcovaly vědomí a posilovaly domácí protesty proti apartheidu. Roku 1963 odepřeli zahraniční autoři udělovat souhlas k uvádění svých her v Jižní Africe a roku 1966 zakázaly anglické herecké odbory svým členům účinkovat v segregovaných divadlech (smíšené publikum zakazoval jihoafrický zákon v letech 1966-1977). Tato rozhodnutí připravila jihoafrická divadla o značnou část jejich repertoáru a prakticky vyloučila anglické zájezdové soubory, čímž rozšířila trhy pro jihoafrické hry i herce. Roku 1963 vystřídaly Národní divadelní organizaci Rady performančních umění, po jedné v každé jihoafrické provinciii, jejichž prostřednictvím se realizovala podpora umění. Vláda však vystavila tyto Rady takovému tlaku, že musely být ve své podpoře velmi konzervativní, a tak v době, kdy byla potřeba změn naléhavá, vykonaly pro podporu nového divadla jen málo. Nakonec alespoň vybudovaly výstavné divadelní budovy, jako Nico Malan Theatre v Kapském městě roku 1975, Pretoria State Theatre 1981, Playhouse v Durbanu a kulturní středisko v Bloemfonteinu (Svobodný stát oraňský). Rady také organizovaly školení i praxe pro divadelníky.
Největší prospěch měli z činnosti Rad Afrikánci, kteří se neprotivili vládní politice, a tak se v šedesátých a sedmdesátých letech uplatnili někteří nejlepší afrikánští autoři. Bartho Smit (1924-), který z nich byl asi nejlepší, měl nicméně časté problémy s cenzurou. Zmrzačení (1960) ukazují na absurdnost jihoafrických rasových zákonů, zatímco Bacchus v Highveldu (1974) předvádí Bakcha, jak prohodí role bílého vinaře a jeho černých nádeníků. Kristina (1971) se zaměřila na události v nacistickém Německu a jejich důsledky pro mladou i starou Kristinu, kterou hrály dvě herečky. Mezi Smitovy další hry patří Matka Hanna (1959), Studně bez vody (1962) a Císař (1977). P. G. du Plessis (1934-) se uvedl hrou Noc legie (1969), zabývající se náboženskými zážitky v prostředí mužského oddělení ústavu pro duševně choré. Jeho Předměstský prorok (1971), odehrávající se v rodinném prostředí na johannesburské periferii, byl kdysi jednou z nejpopulárnějších jihoafrických her; poté, co byl v dlouhé sérii odehrán a oceněn dvěma literárními cenami, byl i zfilmován. Hra Adama Smalla (1936-) Kanna se vrací (1962) pojednává o muži, jenž se po matčině smrti vrací z Kanady a v retrospektivách vzpomíná osudových zvratů v životě své rodiny.
Pierre Fourie psal o životě na jihoafrické náhorní plošině ve hrách Faan de Trein, Faan de Stasie a Mooi Maria (1980).
Pieter-Dirk Uys (1945) se jako autor a herec střídavě věnuje činohře a kabaretu a revuím. V několika tisícovkách repríz vystoupil doma i v zahraničí v roli afrikánské dámy Evity Bezuidenhoutové (často charakterizované jako "nejslavnější jihoafrická bílá žena"), a tak odhaloval směšnost apartheidu dávno před tím, než byl zrušen. Po roce 1994 vedl Uys rozhovory s četnými vysokými státními činiteli v televizi, a

pomáhal tak obyvatelům Jižní Afriky pochopit osobnosti, které byly za bílé vlády démonizovány. Uys je jedním z nejznámějších a nejpopulárnějších performerů v Jižní Africe. Mezi jeho hry patří Ráj se zavírá (1977), Překročit Rubikon (1986) a Jako doma (1988). Mezi významnější jihoafrické dramatiky dále patří Chris Barnard (1939-) a André P. Brink (1935-).
Mnozí anglicky píšící autoři a prakticky všichni černí dramatici působili kvůli vládním omezením mimo okruh subvencovaných divadel. Zájem černé veřejnosti o jiné divadlo, než jsou tradiční performance, lze vysledovat přinejmenším do let dvacátých. Roku
1927 se Debezovi paviáni G. B. Sinxa stali první hrou napsanou v jazyce Xhosů. První publikované drama, které napsal černý autor v angličtině, je hra H. I. E. Dhloma Dívka, která zabila, aby zachránila; Osvoboditel Nongquase (The Girl Who Killed to Save:
Nongquase the Liberator, 1935); pojednává o xhoském prorokovi, jehož věštby vedly k masovému vybíjení dobytka v druhé polovině devatenáctého století. Diskreditaci proroka interpretoval Dhlomo jako triumf křesťanství. Dhlomo už roku 1933 založil Bantuskou divadelní společnost, jejímž cílem bylo rozvíjet černé africké drama, inscenovala však rovněž evropské drama.
Jinou cestou se dospělo k výsledkům, které měly větší dosah. Roku
1927 založil Esau Mthethwa pod názvem Černé hvězdy první soubor černých herců, s nimiž vystupoval před zulským publikem. Náměty brali z všedního zulského života, přidávali množství písní a tanců a cílem zřejmě bylo ponaučení za pomoci satiry a humoru.
Tento soubor vystupoval po celé zemi až do roku 1936. K další významné události v rozvoji černošského divadla došlo kolem roku
1952, kdy dal johannesburský podnikatel Alf Herbert dohromady populární zábavný program pod názvem African Jazz and Variety.
K ochraně práv černých umělců se roku 1953 vytvořila Unie jihoafrických umělců (obvykle známá jako Union Artists), která Herbertův nápad rozvinula a roku 1959 vytvořila a inscenovala muzikál King Kong, založený na životopise boxerského přeborníka v těžké váze Ezekiala Dhlaminiho. To byl první příklad toho, co se později nazývalo "township musical", tedy muzikálu z černošského sídliště, a co slučovalo městskou dělnickou kulturu, populární formy zábavy, jazz a jiné formy "sídlištní" hudby. Z výnosů King Konga založili Union Artists Africkou hudební a divadelní asociaci a sponzorovali divadelní dílnu a školu v Johannesburgu.
Roku 1961 otevřeli divadlo s názvem Zkušebna, v němž spolupracovala řada lidí, černých i bílých, kteří později sehráli v jihoafrickém divadle významnou roli; patřili mezi ně Athol Fugard a Gibson Kente.
Když roku 1965 začal platit zákon zakazující smíšené soubory i smíšené publikum, Gibson Kente se od Union Artists oddělil a roku
1967 vytvořil vlastní soubor. Do roku 1970 uvedl tři muzikály, Sikalo, Lifa a Zwi. Kenteův soubor byl však pouze nejlepší z mnoha, které vznikaly v černošských sídlištích a jejichž performanční styl nahradil tradiční představení, vykořeněná a zničená urbanizací. Toto sídlištní divadlo bylo komerční. Bylo vytvořeno i provozováno v černošských sídlištích a odráželo jejich život. Hudba a tanec byly jejich hlavní složky a dialog herci z větší části improvizovali. Protože v sídlištích nebyla žádná divadla, hrály se tyto kusy v různých prostorách, obvykle ne víc než jednou v jednom prostředí. Obsazení bývala velká, honorář byl tudíž malý. Většina herců měla svá denní zaměstnání.
Kenteovy hry byly politické pouze nepřímo, s výjimkou Jak dlouho?
(How Long?, 1973), která tematizovala zákon o "propustkách" a jeho důsledky pro rodinu i obec. Hra byla velice úspěšná a roku
1976, kdy Kente byl už dost dlouho vězněn, vznikl podle ní film.
Po propuštění se Kente vrátil k divadelní práci, obvykle se však vyhýbal nepokrytě politické tematice, i když některé jeho texty, jako například Příliš pozdě (Too Late, 1981), jsou otevřeně politické. Hra pojednává o chlapci, který se dostane do vězení za to, že se zastal svého handicapovaného bratrance před černým policistou, jenž ho ohrožoval; ve vězení je šikanován spoluvězni, a stane se z něho zatrpklý násilník. Kenteho soubor zůstal i po celá léta osmdesátá v Jižní Africe nejpopulárnější, ať už se projevoval politicky či nikoli.
V sedmdesátých letech vyrůstalo černé politické divadlo z hnutí Černého vědomí, které se zrodilo na univerzitách. Toto hnutí, které nemohlo jednat politicky, si zvolilo divadlo jako prostředek sjednocení černých, aby jim připomnělo jejich historii i ztracenou kulturu a vyburcovalo je k odporu. Z tohoto hnutí vzešlo Lidové experimentální divadlo (People's Experimental Theatre, PET), založené roku 1973.
Nejproslulejší inscenace PET byla Shanti, hra o vztahu mezi Afričanem a Indkou za guerillového boje o nezávislost v Jižní Africe. Jejím autorem je Mthuli Shezi, vůdčí duch hnutí Černého vědomí a zakladatel PET, který byl později zabit. Členové PET a dalších několika souborů spjatých s Černým vědomím byli roku 1975 vězněni, ale navzdory této represi vystoupila jejich kauza do popředí roku 1976, kdy se studenti v Sowetu

vzbouřili proti školskému systému. Vojáci ve snaze potlačit demonstraci zahájili palbu a zabili velký počet studentů. Protesty se rychle rozšířily do jiných částí země. Poté už každý musel vědět, co je to Černé vědomí. Vzrostl rovněž vliv militantního Panafrického kongresu, a přibývalo i příznivců hesla "Jeden osadník, jedna kulka".
Společenské vědomí bylo natolik zjitřené a nespokojenost s politikou vlády byla už taková, že nejvitálnějším jihoafrickým divadlem sedmdesátých let bylo divadlo angažované (ať už bílé, nebo černé), zkoušející nové formy práce a nové inscenační způsoby. V mnoha případech pracovali bílí a černí společně.
Předním alternativním divadlem bylo Space Theatre, které roku
1972 založili v Kapském městě Brian Astbury, Yvonne Brycelandová a Athol Fugard, a Market Theatre v Johannesburgu, jež vzniklo roku 1976, kdy Mannie Manim a Barney Simon (1934-) získali adaptovanou ovocnou tržnici. Ve Space měla mimo jiné premiéru společná díla Athola Fugarda, Johna Kaniho a Winstona Ntshony pod názvem Sizwe Bansi je mrtev - Výpovědi po zatčení pro porušení zákona proti mísení ras (Sizwe Bansi Is Dead, Statements After an Arrest Under the Immorality Act) a Ostrov (The Island), jakož i díla dalších předních jihoafrických dramatiků, mezi jiným Pietera-Dirka Uyse Líto je lidu (Pity About People), Selle ou Storie a Bůh je zapomenut (God' Forgotten), Geraldine Aronové (1941-) Bar a Ger (Bar and Ger) a Fatimy Dikeové (1948-) Oběť Kreli (The Sacrifice of Kreli) a První Jihoafričan (First South African). (Dikeová byla první černá jihoafrická žena, jejíž hra byla publikována.) Na dlouhém seznamu významných dramat uvedených v Market Theatre jsou hry Fugarda, Uyse a takových černých spisovatelů, jako jsou Matsemela Manaka, Maishe Maponya a Zakes Mda. Mezi další alternativní divadla patří Glass Theatre v Kapském městě, Junction Avenue Workshop Company, Box Theatre a Nunnery Theatre v Johannesburgu, Window Theatre v East London, Serpent Players v Port Elizabeth a řada divadel při různých církvích, ústavech a univerzitách. Většinu jich provozovali bílí, ale působili v nich černí herci i spisovatelé, a většina se jich uchylovala ke lstím, aby obešli zákaz smíšených souborů i publika, než byl roku 1977 zrušen. Mnoho jich bylo kritizováno za to, že jsou "bílá", jenže v černošských ghettech bílí prakticky nemohli pracovat. V černých, bílých a smíšených souborech vznikla velmi významná díla.
V letech 1971-1973 vytvořil Fugard společně s černými herci Winstonem Ntshonou a Johnem Kanim na základě kolektivní improvizace hry Sizwe Bansi je mrtev a Ostrov. Sizwe Bansi, v němž muž získá "propustku", když na sebe vezme totožnost mrtvého, měl velký úspěch, a to nejen v Africe, ale i ve Spojených státech a jinde. Tohoto experimentálního postupu při tvorbě inscenace začali používat i jiní. Jedna z nejúspěšnějších byla inscenace souboru Workshop '71 Přežití (Survival, 1976), vytvořená na objednávku Space Theatre čtyřmi herci a jejich režisérem. Je to hra o vězeňství, zaměřující se na zkušenosti - jednou směšné, jindy děsivé - čtyř lidí s jihoafrickou policií a vyzývající utlačované, aby se spojili a změnili systém. Hra hojně používá písní a tanců. Nehrála se pouze ve Space, ale také v černošských příměstských oblastech kolem Kapského města, později pak v Sowetu, v East London a Johannesburgu, jakož i na turné po Spojených státech. Hra byla koncipována před bouřemi v Sowetu, ale poprvé byla uvedena téměř zároveň s nimi a měla velký ohlas.
Barney Simon (1934-1995) pracoval v Londýně u Joan Littlewoodové a poté napsal v Market Theatre několik her, které vyrostly z kolektivní spolupráce. Jedna z nich, Cincinatti (1979), s podtitulem "scény z městského života", se zaměřuje na policejní zákaz nightclubu jménem Cincinatti. Vznikl ve workshopu, jehož se účastnil Simon společně s deseti herci. Narozen v JAR (Born in RSA, 1986) je kolektivní dílo Simona a rasově smíšeného souboru osmi osob. Postavy, které na pohled mají sotva co společného, jsou nakonec všecky zapleteny do vyšetřování, které je důsledkem toho, že tajná policie naverbovala jednoho studenta jako donašeče z fakultního prostředí, kde má proniknout do rasově smíšené skupiny aktivistů. Simon se také podílel na tvorbě inscenace Woza Albert! (1980), a to společně s Mbongenim Ngemou (1955-) a Percy Mtwou, kteří v době, kdy účinkovali v jedné produkci Gibsona Kenta, začali pracovat na hře o tom, co by se stalo, kdyby se do Jižní Afriky vrátil Ježíš; co by si o něm mysleli černí a jak by asi reagovala bílá vláda. Nakonec se Simon stal režisérem a spoluautorem tohoto díla, jednoho z nejpopulárnějších, jaké kdy v Africe vzniklo. Inscenace později hostovala ve Spojených státech a jinde, získala první cenu na "okraji" edinburského festivalu a zhruba dvacet dalších ocenění. Hráli v ní dva černí herci-spoluautoři, kteří na sebe rychle brali různé role, a používali několika málo rekvizit a kostýmů na skrovně vybaveném jevišti. Když hráli bílé, nasadili si na nos polovinu růžového squashového míčku.
Ani Ngema, ani Mtwa nezůstali jen u této hry. Mtwova Bopha!
(1985) se dívá na apartheid očima černé rodiny. Staví syna-aktivistu proti otci-policistovi, který se živí tím, že zákony apartheidu prosazuje. Nakonec si policista uvědomí, že se stal nepřítelem vlastního lidu, a svého zaměstnání nechá. Podobně jako pro jiná díla černých autorů i pro tuto hru je charakteristický epický ráz, hudba, tanec, humor i vztek. Roku
1993 byla zfilmována. V roce 1982 založil Ngema divadelní soubor Committed Artists, který později dosáhl

řady mezinárodních úspěchů. Jeho Asinamali (1985) se odehrává v jihoafrickém vězení, kde pět mužských postav slovy, zpěvem, tancem, satiricky i s humorem rekapituluje, co vedlo k jejich žalářování. Každý sem přišel jinou cestou - přes vraždu, nezaměstnanost, omyl v identifikaci, porušení zákona proti mísení ras, politickou činnost - všecko jsou to však důsledky apartheidu. Titul -
"nemáme peníze" - je skandovaný pokřik demonstrantů v sídlištích proti zvyšování nájemného; vůdce těchto demonstrantů Msiziho Dube zabila policie, ale jeho smrt vedla k tomu, že se vytvořila skupina aktivistů proti rasové nerovnosti. Ještě větší úspěch, včetně zahraničních zájezdů, měl Ngema se Sarafinou (1986), zdůrazňující význam žen při povstání v Sowetu, zvláště Sarafiny, která se tu projevila jako nejangažovanější aktivistka a učitelka, vštěpující svým studentům tu historii černého lidu, která se v knihách nenajde. Na základě tohoto textu nakonec vznikl hollywoodský film. Peníze, vydělané těmito muzikály, umožnily Ngemovi zaměstnat v divadle více lidí a poskytnout jim profesionální školení. Horečka na sídlišti (Township Fever, 1990), směsice sídlištního muzikálu s vážným dramatem a tancem, je založena na dopravní stávce z roku 1987, během níž bylo několik stávkujících obviněno, že zavraždili stávkokazy.
Maishe Maponya (1951-) začal psát roku 1975, poté založil Bahamutsi Drama Group v Sowetu a získal cenu, která mu dovolila odcestovat na studijní pobyt do Anglie. Jeho Hladová země (The Hungry Earth, 1979), jakási brechtovská přednáška-demonstrace o pracovních podmínkách černých v Jižní Africe, byla poprvé uvedena v Sowetu a později putovala po Británii a západním Německu. Mezi jeho další hry patří Mír a odpusť (Peace and Forgive, 1977), Umongikazi (1982) a Špinavá práce (Dirty Work,
1984). Jednou z jeho nejznámějších her jsou Gangsteři (Gangsters,
1984), s nimiž se stal prvním významným černošským dramatikem, který napsal roli pro bílého herce. Drama odráží pověstný incident kolem mladého černého aktivisty Steva Bika, jenž ve vězení zahynul: v Gangsterech černý policista na rozkaz svého bílého nadřízeného umučí k smrti černého básníka.
Matsemala Manaka (1955-), zakladatel Soyikwa Theatre Group, nejprve napsal Roh (The Horn, 1977) a mezinárodní pozornost získal hrou Egoli - Město boží (Egoli - The City of God, 1979), která byla na turné po Evropě a v Londýně byla oceněna jako hra roku. Ukazuje rozpad rodiny jako důsledek pracovního systému, podle něhož muži musejí opustit svou domovinu, aby nalezli práci.
Navzdory pochmurnému příběhu hra končí slibnou notou, když se dělníci prohlásí za svobodné. Roku 1983 získaly dvě jeho aktovky, Imbumba (1979) a Pula (1982), první cenu na "okraji" edinburského festivalu. Děti z Asazi (Children of Asazi, 1984) protestují proti vládnímu nařízení vystěhovat obyvatelstvo sídliště Alexandra v Johannesburgu; středem hry je mladý aktivista, zmítaný konfliktem mezi osobními vazbami a potřebou protestovat proti vládnímu rozhodnutí. Podstatnou roli hrají v představení písně a hudba jazzového saxofonisty. Manaka pracuje především v sídlištích, občas však uvádí svoje díla v Market Theatre.
Černí dramatici se většinou soustředili na současné problémy, občas se však zabývali i svým historickým a kulturním dědictvím.
Patrně nejlepší z takových her byla uNosilimela (1973), jejímž autorem je Credo Mutwa (1921-), hra, jež vznikla zčásti ve spolupráci s Workshop '71 a poté byla uvedena v Sowetu i jinde.
Inscenační nároky ztěžovaly přenos z jednoho místa na druhé natolik, že roku 1975 se stále ještě populární inscenace přestala hrát. Hra ve svých narativních, rituálních, satirických a alegorických pasážích čerpá z historie, legend, tužeb a z nejrůznějších domácích bantuských performančních tradic; titulní hrdinka se tu dopátrává své identity, až se nakonec stane hrdou dědičkou afrických dějin a kultury. Drama vyzývá, aby černí zanechali napodobování cizích kultur a vrátili se ke své vlastní.
Daleko nejznámější z jihoafrických bílých dramatiků je Athol Fugard (1932-), mimo JAR často chybně pokládaný za jediného tamějšího významného autor. Fugard zahájil svou dramatickou činnost hrou Nevelký pátek (No-Good Friday, 1959), napsanou a inscenovanou v době (1959-1961), kdy v Johannesburgu spolupracoval s Union Artists. Hra Pouto krve (The Blood Knot,
1961), v němž dva bratři bojují za udržení svého vztahu proti rasovým zákonům, které je mají rozdělit, byl uvedena v první inscenaci tamního Rehearsal Room. Po několika letech evropské divadelní zkušenosti se Fugard usadil v Port Elizabeth, kde napsal sérii her o tom, jak jihoafrické zákony a společenské postoje působí na postavy z dělnického prostředí. Mezi ně patří Buď zdráv a sbohem (Hello and Goodbye, 1965), Žijí tam lidé (People Are Living There, 1968) a Boesman a Lena (Boesman and Lena, 1969). V letech 1971-1973 psal, jak už zmíněno, hry ve spolupráci s Johnem Kanim a Winstonem Ntshonou a pak se vrátil k samostatné tvorbě. Mladý pan Harold a chlapci (Master Harold and the Boys, 1982) je často pokládán za autobiografickou hru o přátelství bílého chlapce s černým dělníkem, který mu nahrazuje otce, a o tom, jak chlapec nakažený apartheidem tento vztah zničí. Drama Moje děti, moje Afrika (My Children, My Africa, 1989) se odehrává ve škole, kde se soupeřství mezi černým chlapcem a bílou dívkou promění v přátelství. Přeruší je však bojkot, s nímž se chlapec podle svého soudu musí solidarizovat a v jehož průběhu v davu zahyne černý učitel, který se snažil černé a bílé smířit. V Území her (Playland, 1992) se sejdou dva muži s

bouřlivou minulostí - jeden černý, jeden bílý - v zábavním parku (na "území her") a konfrontují se vzájemně, se svou minulostí, se sebou samými. Tak se vytváří obraz Jižní Afriky jako mikrokosmu, v němž se odehrává exorcismus bílých a černých zážitků. Mezi další Fugardovy hry patří Poučení z Aloe (A Lesson from Aloes,
1978), Cesta do Mekky (Road to Mecca, 1985), Místo s vepři (A Place With Pigs, 1987) a Kapitánův tygr (The Captain's Tiger,
1997). V posledních letech byl Fugard některými svými rodáky napadán za svůj postoj pasivního pozorovatele, který život v Jižní Africe zobrazuje, ale málo dělá, aby jej změnil.
Mezi ostatními bílými jihoafrickými dramatiky - jako je Lewis Sowden, Basil Warner, James Ambrose Brown, Guy Butler, H. W.
D. Manson, Dean Opperman a Ian Ferguson - vyniká Slabolepszy a Akerman. Paul Slabolepszy (1948-) patří k nejplodnějším a nejpopulárnějším jihoafrickým dramatikům. Vyniká především vícejazykovým a komickým zobrazováním obyčejných lidí, kteří nevydávají žádná politická prohlášení, a přece o africké politice hodně vypovídají. Mezi jeho četné hry patří Sobota večer v Paláci (Saturday Night at the Palace, 1981) a Viktorie skorem padá (Victoria Almost Falls, 1993). Anthony Akerman (1949-) začal psát divadelní hry v exilu, roku 1992 se však do Jižní Afriky vrátil.
Jeho hry, jako Muž, který opustil svou zem (A Man out of the Country, 1985), Svět jinde (A World Elsewhere, 1987) a První lásky (First Loves, 1993), ukazují co znamená býti Jihoafričanem - ukazují konfliktnost této situace. Další významnou autorkou je Reza De Wet, která píše afrikánsky i anglicky a která byla roku
1994 poctěna Herzogovou cenou, nejvyšším uznáním v afrikánské literatuře. Její experimentální hry používají rozličných divadelních metafor, aby se vypořádly se sexuálními a psychologickými tabu. Mezi její hry, obzvlášť oblíbené u mladé generace, patří trilogie Trits a Červ v poupěti (A Worm in the Bud).
Od druhé poloviny osmdesátých let nastalo v jihoafrickém divadle období přechodu a nejistoty. Roku 1987 byl statut Rad pro perfomanční umění upraven tak, aby v jejich čele mohli zasedat černí, roku 1993 bylo však černých členů Rad všeho všudy třináct.
Rady se rozhodly pro extenzivní programy. Počátkem devadesátých let se valná část toho, co v šedesátých a sedmdesátých letech platilo za alternativní divadlo, stalo součástí hlavního proudu.
Novým jevem osmdesátých let bylo dělnické divadlo, sponzorované odbory: dělníci tu předváděli hry, které měly jiné dělníky zasvětit do skrytých struktur, ovládajících jejich profese.
Divadlo se rovněž angažovalo v boji proti AIDS; nejpůsobivějším příkladem byl projekt Afrického výzkumného a výchovného loutkářského programu "Loutky proti AIDS", v němž se uváděly krátké scénky, zatímco vypravěč popisoval jednání a podával informace.
Změny se projevily i na univerzitách. Divadelní katedra na Zulské univerzitě začala přesouvat těžiště svých osnov od západních forem k domácím jihoafrickým formám a k lidovému divadlu. Výuka se zaměřovala stále více na workshopy a autorskou výchovu. Téměř všude se objevuje otázka jazyka (za nové vlády je jedenáct oficiálních jazyků, i když angličtina stále převládá) a roste význam tance. O stálé dynamičnosti divadla svědčí každoroční festival v Grahamstownu, kam se sjíždějí divadla z celé země.
Festival byl založen roku 1970 především pro bílé divadlo, ale od druhé poloviny osmdesátých let černých účastníků rok od roku přibývalo. V polovině devadesátých let se na hlavní a "okrajovém" festivalovém programu podílelo na 500 různých programů. Základním předmětem diskuse i dramatizace je problém, jak definovat a realizovat spravedlivou společnost a pravé jihoafrické divadlo.

Severní Afrika

Některé stránky severoafrických dějin byly probrány v předchozích kapitolách. Jak jsme uvedli na počátku, egyptské rituální drama je jeden z nejstarších známých performančních projevů. Později se středomořské části severní Afriky staly součástí helénského, římského či byzantského světa a podílely se na divadle té doby.
V sedmém a osmém století po Kristu dobyli celou severní Afriku muslimové, úředním jazykem se postupně stala arabština a oficiálním náboženstvím islám. Divadlo tu bylo bezvýznamné, poněvadž mu toto náboženství nepřálo. Vypravěčství, někdy s předváděnými pasážemi, bylo běžné od devátého století, a stínové loutky dovezené z Persie a Turecka byly dlouho nejrozšířenější formou divadelní zábavy.
Největší roli hrál v severoafrickém divadle Egypt. Po valnou část devatenáctého a počátkem dvacátého století byl Egypt pod anglickou nadvládou či okupací. V devatenáctém století se začaly objevovat divadelní soubory. První zdejší inscenace západního stylu se datuje rokem 1870. Její základní atrakcí (jakož i inscenací následujících) byl zpěv a tanec, kdežto příběh byl podružný. Všechny role hráli muži.

Rozkvět egyptského divadla nastal především ve dvacátém století.
Počátkem dvacátého století byl nejvýznamnější soubor Džurdže Abjada, založený roku 1910 s podporou ministra školství. Divadlo hrálo v arabštině, uvádělo komedie i tragédie a hrálo evropská i arabská díla. Roku 1914 se sloučilo s jiným souborem, jejž vedl Saláma al-Hidžází. Záhy následovaly další soubory, z nichž nejpopulárnější vedl Naguib al-Rihani (?) (1892-1949), proslulý svým zobrazením postavy Kiškiš beje (?), který vždycky dokázal vyzrát na evropské šejdíře. Ve 30. letech se věnoval méně konvenční komedii v dílech, jako je Egyptská libra (1931) a Quaraqushova (?) vláda (1935). Ve čtyřicátých letech natočil řadu filmů.
Prvním významným egptským dramatikem byl Ahmad Šauqí (1878-1932), autor šesti historických her a jedné komedie. Mezi jeho vážná dramata patří Smrt Kleopatry (Masrą'Klijúbátrá) a Kambýses (Qambíz), zpracování příběhů dramatizovaných už alžbětinci, jejichž podání se Šauqí snažil uvést na pravou míru. Ještě významnější je Taufíq al-Hakím (1903-1987), někdy nazývaný otcem egyptského dramatu, který napsal asi čtyřicet her na filozofická a náboženská témata a analyzoval takové společenské problémy, jako je postavení ženy a hledání štěstí ve světě války, chudoby a chorob. Z jeho prvních dramat jsou snad nejvýznamnější Lidé z jeskyně (Ahl al-kahf), s nimiž se roku 1935 otevíralo Egyptské národní divadlo; je založeno na podobenství z koránu. Mezi jeho další hry patří Sultán, který se nedovedl rozhodnout (1960), Ty, co lezeš na strom (Já táli' aš-šagara, 1962), Bludiště spravedlnosti (Al-warta), Osud švába (Masír sirsár, 1966) a Oslí trh (1975). Al-Hakímovy hry byly určeny především ke čtení, proti tomu Raššád Rušdí myslel především na divadelní uvedení. Kupodivu Rušdí většinou unikl cenzuře, navzdory politické a společenské kritice svých her, z nichž k nejznámějším patří Motýl (Al-faráša) , Má zemi, ó má zemi! (Baladí, já baladí) a Hra lásky (Lu'bat al-hubb).
Po roce 1967 začalo egyptské divadlo upadat. Tento úpadek způsobila jak špatná hospodářské situace, zhoršená válkou s Israelem, tak nástup islámského fundamentalismu a rovněž zavedení televize. Egypt, který byl dosud v arabském světě základním zdrojem dramatické tvorby, se stal hlavním dodavatelem televizních programů a filmů; divadlo tu působí dále, ale jeho rozsah a obliba se snížily. Další severoafrické země - Maroko, Alžírsko a Tunis - byly dlouho pod francouzskou nadvládou.
Alžírsko bylo anektováno jako francouzská provincie roku 1830 a nezávislost získalo až roku 1962. Divadlo sem z valné části přicházelo z Egypta (v arabštině) nebo z Francie (ve francouzštině). V letech 1926-1931 vykonal mnoho pro alžírské divadlo Allalu, jenž napsal několik her v hovorové arabštině a snažil se divadlo zpřístupnit všem vrstvám publika. Po vyhlášení nezávislosti byla v Alžírsku založena k výchově herců konzervatoř (pod vedením Bachtarzího Mahiedina) a Národní divadlo (pod vedením Mustafy Kateba). Oběma těmto mužům šlo o divadlo, které by sloužilo všemu lidu. Mahiedine byl také jedním z předních alžírských dramatiků. Mezi jeho díla patří Zrádci, Přitakávači a Probudili se, která měla značný úspěch u dělnického publika.
Nejznámější z alžírských dramatiků je Kateb Yacine - arabsky Kátib Jásín (1929-) - jehož Obklíčená mrtvola (Le Cadavre encerclé, 1958), prudce útočící na francouzský kolonialismus, vzbudila ve Francii (kde byla uvedena v době alžírské osvobozenecké války) takový odpor, že představení musela být přenesena do Bruselu. Jeho druhá hra Zuřivost předků roste (Les ancetres redoublent la férocité) vyvolala téměř stejnou bouři.
Jeho hra Sbal si kufry, Mohamede, o alžírských přistěhovalcích ve Francii, měla značný úspěch zvláště u přistěhovaleckého publika.
V posledních letech naráží alžírské divadlo na sílící odpor islámského fundamentalismu.
Maroko i Tunisko získaly nezávislost roku 1956, a obě země si od té doby zřídily národní divadla; ani jedna však dosud nemá dramatiky či režiséry většího než místního významu.
Kromě zemí, o kterých byla řeč, existují četné další, které probrány nebyly. Mezi ně patří Mauretánie, Guinea, Gambie, Burkina-Faso, Libérie, Togo, Benin, Rovníková Guinea, Niger, Čad, Středoafrická republika, Gabun, Súdán, Etiopie, Somálsko, Džibutská republika, Rwanda, Burundi, Malawi, Namibie, Lesotho, Svazijsko, Madagaskarská demokratická republika, Libye a Západní Sahara. Ačkoli si patrně zaslouží pozornost, žádná z nich v doložených dějinách afrického divadla nehrála velkou roli.

Pohled do divadelních dějin

Při studiu afrického divadla si většina z nás uvědomuje jeho "odlišnost" - to jest nepodobnost tradicím, které nejvíc známe.
Při studiu západního divadla jsme v postavení "vnitřního" pozorovatele, poněvadž sledujeme vlastní zděděné či vytvořené tradice a konvence, z nichž řadu známe tak důvěrně, že si je už ani neuvědomujeme. Slyšíme-li slova "hra", "divadlo" či "herec", většina z nás si automaticky vytváří obrazy založené na zkušenosti se

západním divadlem. Když se však obrátíme k africkému divadlu, budeme nejprve v pokušení vkládat do něj západní předpoklady a asociace, a tím si je značně zkreslíme. Je sice nepravděpodobné, že někdy budeme s to zakoušet africké divadlo "zevnitř" - to jest jako někdo, kdo vyrostl v afrických tradicích; můžeme však své vnímání zlepšit tím, že přestaneme západní představy o divadle pokládat za "normotvorné", "rozumné" či "platné", na rozdíl od takových kulturních představ, které jsou "vychýlené", "exotické" či "defektní", protože s nimi nejsme obeznámeni. Divadlu porozumíme vždycky lépe, nazíráme-li je v jeho kulturním kontextu, a dvojnásob to platí o formách afrického divadla, datujících se z předkoloniálních dob: jen málo jich zapadá do západní představy "divadla" a většinou se integrovaly do společenského života, místo aby existovaly jako jednotlivé "události". Ve společenstvích, která neměla psaný jazyk, se performance rozvětvuje do větší šíře, než jaká se v západní kultuře spojuje s divadlem. Sám termín "performance"
(jak se mu rozumí v "performančním studiu", které se začíná rýsovat) výstižněji zahrnuje širokou a pestrou oblast příslušného chování a aktivit. Margaret Thompsonová Drewalová píše o "performanci":

Performance je ... fundamentální dimenze kultury a zároveň produkce znalostí o kultuře. Může zahrnovat vše, počínaje všednodenním jednáním jednotlivce, přes historky, které si lidé vyprávějí, populární zábavu, politické projevy, partyzánskou válku až po takové vymezené události, jako je divadlo, rituál, slavnosti, přehlídky atd.

"The State of Research on Performance in Africa, " African Studies Review, 34, 3 (prosinec 1991), 1.

Pro západního pozorovatele je obtížně pochopit domácí africkou performanci jako totální zážitek. Ti, kdo o ní píší, ji často vyjímají z kulturního kontextu nebo se snaží dělit ji do složek, a každou pak zkoumají izolovaně od celku: praxe, která rozvrací totalitu vytvářenou několika "jazyky" performance, z nichž každý pracuje v podřízenosti druhému, často improvizovaně. Kromě toho, ti co o performanci píší mají sklon mnohé z její improvizovanosti, opakování i rozvíjení přehlížet, jen aby vynikl uspořádaný záznam:

/.../afričtí aktéři se sice specializují na jisté performanční žánry - jako je bubnování, tanec či zpěv - ale tyto činnosti se zřídka odehrávají izolovaně. A přitom, zatímco bubeníci, tanečníci, zpěváci a jiní spolu v performančním procesu komunikují a vyjednávají, vědci se zaměřují na jeden na úkor druhého, takže je ve svých reflexích vzájemně izolují. /.../ Performance se tak redukuje na lineární, jednorozměrnou strukturu organizovanou po sekvencích a znormovanou ne performery, ale společenskovědními postupy.
Tamže, 16.

Koloniální úřady se snažily domorodé performance zakázat či omezit, zčásti proto, že je pokládaly za pohanské, a zčásti proto, že se obávaly jejich podvratného potenciálu. Jejich pokusy však málokdy uspěly:

Poněvadž veřejná performance je v domorodé Africe stejně jako v jiných společnostech běžným uměleckým médiem, nebylo obtížné na nějaký její druh v průběhu ročního cyklu narazit. Divadlo, tanec, poezie, vypravěčství, hudba a vytváření skulptur se ochotně poddávaly performancím, které spontánně těžily ze současné náboženské a společenské reality. ... Křesťané podnikali nájezdy na svatyně předků a africkým konvertitům zakazovali podílet se na činnosti vlastních kulturních spolků, dokonce i jen hrát na tradiční hudební nástroje. ... Prohlásit jejich praktiky za škodlivé či barbarské byl nejlepší způsob jak vyhladit umělecké formy i politiku, která z nich vychází.
... Reakce domorodého divadla na koloniální snahy o jejich umlčení byla ve všech afrických zemích podobná. Ibové v Nigérii vytvořili nové hry s postavami britských koloniálních úředníků - administrátorů, policistů, misionářů - a jejich rodin jakožto s náhražkami zakázaných tradičních postav.

J. Indukaku Amankulor, "English-Language Drama and Theatre, " A History of Twentieth-Century African Literatures, ed. Oyekan Owomoyela, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, 139-40, 141.

Jedním z hlavních problémů současného afrického divadla je publikum, jemuž je určeno. Pro koho se divadlo dělá? Tato otázka nevyhnutelně vede k jazyku. Jakým jazykem má autor psát? Ngugi wa Thiong'o rozkrývá tento problém jasně:

Ve chvíli, kdy píšete anglicky, přijímáte čtenářskou obec, která umí anglicky mluvit a psát, což v tomto případě může pouze znamenat vzdělanou africkou elitu nebo cizince, kteří tímto jazykem hovoří. To

znamená, že předem vylučujete rolníky jako třídu, anebo africké dělníky, kteří těmito jazyky nemluví nebo jim nerozumí.

Rozhovor s Ngugim wa Thiong'o, Kunapipi, 1 (1981). Cituje Ingrid Björkman v "Mother Sing For Me"; People's Theatre in Kenya, London, Zed Books, 1989, 3.

Jiné velké téma afrického divadla je jeho povaha a funkce. Má divadlo bavit a poskytovat estetickou libost, anebo má být nástrojem společenské změny? I ti, kteří dělají výzkum afrického divadla, jsou někdy konfrontování s těmi, které zajímá především "divadlo jako nástroj rozvoje", a naopak ti, kteří toto divadlo praktikují, mohou být káráni za to, že nedokázali překročit rámec performance a neangažují se v politické akci, jíž je ke změně zapotřebí.

Akademický pozorovatel tradičních lidových performancí nebo vážného divadelního experimentování, který odejde a prezentuje analýzu těchto "objektivních" poznatků někde jinde, se vlastně chová jako nějaký zloděj ... [Výzkum tradičním performerům] vůbec nepomáhá, zato badateli opatřuje akademické pocty, vysoký plat a cesty do zahraničí. Někteří afričtí aktivisté nyní soudí, že záznam tradiční performance, i její "živé" udržování v té či oné podobě, je pro rolnické tvůrce-vlastníky tohoto umění méně relevantní, než jejich narůstající schopnost zvládnout ji tak, aby přispěla k lepší společnosti pro ně. ... Rolníci nám znova a znova opakovali, že ... od nás očekávají pomoc, aby dostali zpátky půdu, o kterou je spekulanti připravili, a ne aby vymýšleli hry o tom, jak o půdu přišli. ... Pro ty, kdo jsou na společenském dně, a nakonec i pro intelektuály a tvůrčí umělce, kteří se snaží pro ně angažovat, nelze dramatické umění oddělit od větších politických cílů a od společenské reality.

Michael Etherton, The Development of African Drama, London, Hutchinson University Library for Africa, 1982, 26-27.bb

Dodatek

Tato kniha ještě nepředložila obecné prohlášení o povaze, oblasti, materiálu a metodách historického výzkumu. Následující stručný náčrt je určen těm, kdo mají o takové prohlášení zájem.

Povaha a oblast dějin divadla

Dějiny divadla se snaží popsat, vysvětlit či interpretovat divadlo v té podobě, v jaké existovalo v různých dobách a na různých místech. Jejich ctižádostí může být oživení minulosti, avšak v doslovném smyslu je tento cíl nedosažitelný. Historikové nikdy nemohou zkoumat minulé události či podmínky bezprostředně, poněvadž ve chvíli, kdy jsou tyto události a podmínky minulostí, neexistují. Mohou jen zkoumat zbytky minulosti, volit z nich ty, které považují za odpovídající předmětu studia, používat těchto důkazů za pomocí logiky a fantazie a nabídnout popis či interpretaci. Dále pak, to co historikové při pozorování minulosti vidí, je zčásti ovlivněno zájmy, hodnotami a předpoklady té kultury, v níž sami žijí, stejně tak jako jejich individuálními zájmy, ideologií a metodologií. Ačkoli se tedy mnozí divadelní historikové snaží držet faktů a být objektivní, nemohou tohoto cíle plně dosáhnout, poněvadž jim to nedovolí podmínky oboru. Dějiny divadla jsou směsicí předmětu a hypotézy, důkazu a interpretace. Výsledkem je rétorický konstrukt, snažící se přesvědčit čtenáře o své platnosti soudržností předmětných či hypotetických prohlášení, a to výběrem a použitím důkazů, jakož i jejich interpretací. Každý historický výčet však zůstává částečný, a změny ve volbě důkazů či v jejich interpretaci mohou vést k jinému, zcela opačnému pohledu na týž předmět. V celkovém procesu proto hrají důležitou roli čtenáři (ať už jsou to jiní historikové nebo příslušníci široké veřejnosti), poněvadž oni nakonec rozhodují, nakolik je dílo přesvědčivé. Ne každé dílo dokáže přesvědčit; mnoho je jich pokaženo nedostatečnými či nevhodnými důkazy, nelogickou nebo nepřesvědčivou interpretací.
Nejlepší historické spisy se však vyznačují přesvědčivým pohledem.
Dějiny divadla mohou vyhovět nejrůznějším zájmům. Nejdůležitější snad je, že mohou uspokojovat základní lidskou touhu lépe porozumět nějakému závažnému druhu činnosti a jejímu významu v naší kultuře. Také mohou přispět k našemu pochopení současného divadla, a to tím, že zkoumají minulé podmínky, jakož i rozdíly mezi divadlem v minulosti a v současnosti. Navíc mohou ještě posloužit jako podnět tím, že poukáží na neprozkoumané problémy či skrytý potenciál minulé i současné praxe.
Oblast divadelních dějin je neobyčejně široká: sotva se najde nějaký aspekt lidské zkušenosti či kultury,

který by pro ně občas nebyl podstatný. Samo divadlo je přitom velice složitý jev, čerpající prvky z literatury, z výtvarného umění, hudby, tance a populárních kulturních žánrů. Pod všeobecnou hlavičku divadelních dějin je tak možno zařadit velké množství zájmů: postavení divadla v různých společnostech a kulturách; ideologické předpoklady, na nichž divadlo v dané kultuře v určitém čase a na určitém místě spočívá; divadelní umění, tak jak se v různých dobách a na různých místech praktikovalo; umělecká hnutí a styly a jejich vzájemné vztahy; individuální umělce a různá jiná témata. Celé toto pole lze ještě rozšířit výčtem některých typických oblastí výzkumu, jako je kulturní kontext, teoretický rámec, dramatika a hry, divadelní architektura, řízení divadla, režiséři a režie, herectví a herci, scénografové a scéna, jevištní mobiliář a rekvizity, jevištní technika a zvláštní efekty, návrhy kostýmů a kostýmy, světlo, jevištní líčení, publikum, divadelní kritika a společenská úloha divadla.
Dějiny divadla mají zahrnovat i takové populární formy zábavy, jako je varieté, music-hall, vaudeville, burleska, pantomima atd.
Že tomu tak v minulosti vždycky nebylo, lze vysvětlit naší tendencí zaměřovat se na inscenace "literárního" dramatu a podceňovat důležitost neliterárních forem. Studium hudby (zvláště opery a muzikálu) a tance také přispívá k naší znalosti divadla, stejně tak jako studium vzájemných vztahů divadla, filmu a televize.
Povaha a oblast divadelních dějin jsou takové, že vyžadují vzdělání v širokém smyslu slova i speciální vzdělání. Stejně jako jiné typy historického výzkumu zahrnují divadelní dějiny tři základní kroky: 1/ formulaci otázky či hypotézy; 2/ zjištění a vyhodnocení příslušných důkazů; 3/ komunikaci výsledků.

Předmět a důkaz

Prvním úkolem historika je stanovit si postup bádání. Protože nelze zkoumat všecko zároveň, je třeba oblast výzkumu vymezit a stanovit jeho ohnisko. Ohniskem může být předmět, otázka či hypotéza. Příkladem předmětu je třeba "Herectví v shakespearovském divadle". Tím je stanoveno ohnisko v tom smyslu, že jiná ohniska se vylučují, jakkoli jde o ohnisko velice široké, poněvadž se mohou náležitě zkoumat všechny aspekty herectví: výchova, podmínky zaměstnání, obsazovací praxe, herecký styl, kritické reakce, postavení herce ve společnosti atd.
Obvykle otázka stanoví konkrétnější ohnisko. Lze se například ptát "Jaké jsou charakteristické rysy herectví v shakespearovském divadle?" V obou těchto příkladech jak u předmětu, tak u otázky vyplývá, že cílem je popis. Proti tomu hypotéza je specifická premisa či předpoklad. Lze například vytyčit hypotézu, že v první polovině sedmnáctého století neúčast žen v anglických hereckých souborech, a naopak jejich účast v souborech francouzských, odráží rozdíly, jak se v těchto zemích přímo či nepřímo hodnotila morální podstata žen. Rozvíjením hypotézy zkoumá historik její platnost.
Předměty, otázky a hypotézy se mohou lišit rozsahem - od limitovaných po velmi obšírné. Pokud si však badatel neurčí ohnisko, nemůže rozhodnout, jaké důkazy budou přiměřené či potřebné. Ohnisko ovšem nezaručuje, že přiměřený důkaz bude dostupný. Materiály podstatné pro dějiny divadla jsou obvykle z valné části efemérní. Divadelní představení existuje po krátký čas a poté mizí navěky; při snaze určit jeho rysy nebo rekonstruovat proces, kterým se zrodilo, musíme spoléhat především na písemné záznamy, které jsou částečné nebo subjektivní.
Stejně jako u jiných typů historického výzkumu lze materiál divadelních dějin rozdělit na primární a sekundární prameny.
Primární prameny jsou bezprostřední záznamy či zápisy vztahující se k předmětu. Primárními prameny studia specifické inscenace mohou být: nápovědní, inspicientské a režijní knihy; jeviště, na kterém se představení hrálo; scénické a kostýmní návrhy, fotografie, rytiny či jiné vizuální záznamy představení; recenze představení atd. Historikové se pídí především po takových primárních materiálech. Pokud je nenajdou, musí pracovat se sekundárními prameny. Ve svrchu uvedeném případě mohou sekundární prameny obsahovat: text hry bez údajů, jak byl pro inscenaci upraven; popis jeviště a vizuálních prvků; zprávy o představení z druhé ruky atd.
Druhy materiálu, které divadelní historik potřebuje, jsou tak rozmanité, jako jsou dějiny divadla komplexní. Patří mezi ně:

1. Texty Texty her (zvláště použité v konkrétní inscenaci či upravené pro ni) Nápovědní, inspicientské a režijní knihy Herecké "role"

2. Hudba Hudební partitury pro divadelní kusy (opery, muzikály, ballad-opery, melodramy atd.) Scénická hudba použitá pro konkrétní inscenaci, jak je vyznačeno v textech her, inspicientských knihách aj.

3.Tanec Taneční notace (partitury) konkrétní inscenace Jiné indikace tanců (druhy, popisy atd.) uvedené v textech nebo mimo ně
4. Právní dokumenty vztahující se k divadlu Vlastnické listiny či převod vlastnického práva Smlouvy (vztahující se k budovám, hercům, výtvarníkům, dramatikům atd.) Dekrety, zákony či nařízení vztahující se k divadlu nebo k divadelnímu personálu Ověřené závěti osob spjatých s divadlem

5. Úřední záznamy Záznamy pořizované vládními úřady: didaskální záznamy antických soutěží; účetní knihy Úřadu zábav; záznamy lorda Komořího; záznamy o copyrightu a patentech; licence divadel a dramat; záznamy o platbách či produkčním řešení ze strany cechů, městských úřadů, dvorských úředníků atd. Účty a provozní deníky divadelních souborů a producentů Korespondence produkčních skupin, vládních úředníků atd.

6. Inzerce a divadelní cedule Plakáty Divadelní cedule Programy Jiné formy reklamy Novinová inzerce a oznámení

7. Původní návrhy, kresby, plány, nárysy Budovy Kostýmy Scéna Světlo Divadelní technika Rekvizity, mobiliář a zvláštní efekty

8. Jiné obrazové materiály Fotografie z inscenace, fotografie herců, tanečníků, scény, kostýmů, budov apod. Rytiny Malby a kresby na vázách Skulptury a reliéfy Fresky a nástěnné malby Půdorysy a nákresy budov, divadelní techniky apod.
Filmy, televizní záznamy a videozáznamy

9. Artefakty Architektonické pozůstatky divadelních budov Divadelní stroje Kostýmy a masky Filmy a magnetofonové pásky Dekorace Nápovědní, inspicientské a režijní knihy Světelné zdroje Vstupenky Rekvizity Programy

10. Osobní záznamy Autobiografie Paměti Rozhovory Dopisy Recenze Deníky Dobové romány, hry atd., zachycující divadelní detaily

11. Teoretická pojednání a příručky Dramatika Divadelní architektura Herectví Scénická hudba Režie Scénický tanec Světlo Semiotika divadla Kostýmy Líčení Teorie divácké reakce a recepce Performanční teorie

12. Historické, biografické a kritické záznamy Kompilace divadelních análů Popisy konkrétních událostí, období a hnutí Životopisy osob spjatých s divadlem Kritická hodnocení dramatiků, herců, režisérů a jiného divadelního personálu Obecné dějiny divadla Kulturní studie Analýzy dominantních ideologií v konkrétních společnostech či obdobích

Toto shrnutí náležitých materiálů by bylo možné uspořádat nejrůznějším způsobem, aby konkrétněji naznačovalo vztah individuální položky ke každému druhu divadelního umění nebo ke konkrétním oblastem, hnutím, zemím, osobnostem, kulturním principům atd. Uvedený výčet by však mohl stačit na ukázku, jak široký je rozsah materiálů příslušných dějinám divadla a jaké jsou obtíže, které při sběru důkazů patrně vyvstanou.
Druhy materiálů, které historik pro konkrétní projekt potřebuje, se stanoví snadno, není však vůbec lehké je vyhledávat. Existuje řada skvělých divadelních sbírek, jen málo jich však shromažďovalo materiály podle nějakého celkového měřítka.
Výsledkem je, že sbírky bývají neobyčejně široké, ale málo hluboké, anebo pro určitou oblast obsahují výtečný primární materiál, ale bez přiměřených doplňkových položek. Protože se většina sbírek vytvářela nahodile, badatelé jen obtížně lokalizují materiál, který budou pro svůj výzkum potřebovat, nebo dokonce netuší, zda takový materiál vůbec existuje. Některé sbírky jsou pro svůj rozsah a pověst samozřejmým zdrojem konzultace; ale vodítka k lokalizaci materiálů lze nalézt také v poznámkových aparátech, v bibliografiích a v předmluvách k vědeckým dílům. Mnoho času se obvykle ušetří nahlédnutím do Performing Arts Collections: An International Handbook, který uvádí a stručně charakterizuje hlavní divadelní sbírky po celém světě. Nedivadelní materiály vyžadují srovnatelný průzkum v jiných typech knihoven. Zkušený badatel si najde mnoho zkratek.

Žádná z těchto metod není ovšem příliš přesná, a badatelé někdy stráví stejné množství času lokalizací náležitých důkazů jako jejich využitím poté, co byly nalezeny.
Dalším zdrojem obtíží je, že materiály divadelních sbírek bývají nedostatečně katalogizovány; většinou proto, že jejich velká část má formu knih a periodik, tedy typického obsahu knihoven.
Efeméra, jako jsou programy, plakáty, rytiny, fotografie, návrhy a náčrtníky, představují pro pracovníky katalogu obtížný a časově náročný problém. Například jedna jediná rytina může obsahovat svědectví o autorovi, režisérovi, o několika hercích, o jevištním výtvarníkovi atd. Zřídka ovšem bude takhle u všech registrována.
Badatelé proto nemohou očekávat, že je katalog sbírky dovede ke všem důkazům, které v dané sbírce existují. Samostatný průzkum může odhalit příslušný materiál, který v katalozích uveden není.
Přes všechny obtíže, na něž výzkum naráží, musí historik vytrvat, dokud neshromáždí dostatečné důkazy. Jen zřídka lze poznat s jistotou, že všecky příslušné důkazy byly už shromážděny; mělo by však být věcí profesionální cti nepovolit, dokud se nenajdou přiměřené důkazy. Pokud se je nepodaří nalézt v dostatečné míře, musí se historik spokojit s tím, že dospěl k provizorním závěrům, nebo musí předmět opustit ve prospěch jiného, který lze s dostupnými informacemi pojednat uspokojivěji.

Vyhodnocení a použití důkazů

Zjistit důkazy je sice nezbytné, je to však pouhá přípravná fáze historikova základního úkolu, to jest jejich inteligentního využití. V tom stadiu pak musí badatel uplatnit své kritické schopnosti nejrůznějším způsobem.
Objevené doklady nemusejí být autentické. Historici se často nechali zmást nekriticky použitými důkazy, když nepřihlédli k tomu, že dokumenty mohou být padělané, nějak pozměněné, nepřesně datované nebo jinak vadné. Historik si tedy musí co nejlépe ujasnit původ dokumentů, jichž bude používat.
Ověření dokumentů často vyžaduje zcela speciální dovednosti či znalosti. Například ověření rytiny zobrazující jevištní výpravu může vyžadovat velkou znalost dějin rytiny i stylu jednotlivých rytců, a verifikace nápovědní knihy zase předpokládá znalosti o konkrétních suflérech, jejich rukopisu apod. Není pravděpodobné, že jednotlivý badatel bude mít všechny dovednosti a informace potřebné k tomu, aby se vyrovnal s každou situací.
Musí tedy nezbytně spoléhat na druhého. Ve věci původu materiálů zařazených ve sbírkách spoléhají badatelé nejčastěji na jejich kurátory. Přesnost, s níž se tento úkol plní, závisí především na školení, kterého se pracovníkům sbírky dostalo. Sbírky, které historikům poskytují spolehlivou pomoc, jim značně usnadňují jejich úkol.
Historik musí také zvážit věrohodnost informace v dokumentu obsažené, poněvadž i zcela autentický materiál může obsahovat zcela nepřesné informace. Zachází-li například s rytinou nějaké divadelní scény, musí vědět, jestli výtvarník zobrazoval to, co bylo na jevišti, nebo to vytvářel podle svých představ; v případě divadelní budovy musí vědět, jestli byla od svého vzniku přestavěna apod. Často se nelze vůbec utvrdit o naprosté spolehlivosti pramene, a pak se musí důkazů používat opatrně.
Historik musí důkazy interpretovat. Někdy historikové zjištěné důkazy pouze registrují, běžně však jsou důkazy jen jedním podkladem historické práce. Historikové usilují nejen určité události či soubory okolností popsat, ale také zjistit, co z nich plyne. V interpretaci důkazů je proto historikův úsudek i metodologický přístup mimořádně důležitý, neboť právě zde vstupuje historik do říše předpokladů, ideologie a úsudku.
Interpretace vyžaduje, aby důkaz byl nahlížen z nějakého hlediska, ale každé hledisko (které musí být z podstaty částečné) ovlivňuje i to, co člověk hledá, i jaké významné procesy chce odhalit. Bohužel není vůbec snadné se rozhodnout, které hledisko je nejrelevantnější - zvláště v poslední době, kdy řada teoretických pozic soupeří o historiografickou nadvládu. Patrně nejfavorizovanější je v současnosti takzvaný "nový historismus".
V podstatě jde o to, že "nový historik" zkoumá důkazy v rámci kulturního kontextu, jenž je vyprodukoval, aby zjistil výslovné či nevyslovené (nebo nepřiznané) mocenské vztahy, a to zkoumáním, které skupiny či premisy byly u moci, a které byly naopak marginalizovány, a jak použité důkazy reflektují a podporují (nebo naopak porušují) dominantní ideologii. Podobně jako freudovská perspektiva se snaží odhalit to, co jedincovo nevědomí potlačilo nebo naopak privilegovalo, perspektiva "nového historika" se snaží odhalit, co potlačila nebo privilegovala celá kultura. A tak zdůrazňuje interakci divadla a kultury své doby, a zároveň tím mnoho vypovídá o našich kulturních předpokladech a hodnotách. Feministická teorie zdůrazňuje jiný aspekt tohoto přístupu tím, že je soustředěna na předpoklady rodu a na to, co z nich vyplývá.
Historikové nemohou svůj předmět nazírat ze všech teoretických pozic ani vyčerpat všechny jeho aspekty.

Lze však rozumně očekávat, že dají najevo, jaké je ohnisko jejich výzkumu a z jaké teoretické či historiografické perspektivy předmět nahlížejí. Tím si také mohou sami připomenout svou zaujatost a uchránit se toho, aby potlačovali či zkreslovali důkazy, které do jejich teoretické pozice nezapadají. Historikové by také měli pamatovat, že jen málo interpretací si uchová přesvědčivost déle než jednu či dvě generace. Historie je dynamický proces, v jehož průběhu se minulost znovu a znovu přezkoumává ve světle nových zájmů; její půvab je zčásti v tom, čím osvětluje současnost, třebaže uvažuje o minulosti. Se změnami současných zájmů se mění interpretace minulosti.
V interpretaci důkazů se sice různí historikové poněkud rozcházejí, můžeme však rozpoznat pár základních modelů historické práce. Za prvé, historik může klást základní důraz na divadlo jako na společenskou a kulturní instituci, a může se pak soustřeďovat na divadlo jako na odraz ideologických premis konkrétní doby a společnosti. Za druhé, historik může zdůrazňovat roli jednotlivců. Pak bude postupovat biograficky a líčit životy a dílo těch osob, které byly v divadelních činnostech konkrétního času a místa nejvýraznější, nejnovátorštější nebo nejvlivnější.
Za třetí, historik může zdůrazňovat proces vzniku divadelní inscenace. Může se snažit vylíčit, jak se v různých dobách provozovaly různé druhy divadelního umění a soustředit se přitom na proces od počátku k finálnímu divadelnímu představení a na to, jak se tyto charakteristické postupy čas od času a místo od místa měnily. Za čtvrté, historik se může snažit vylíčit produkt - divadelní představení - tak jak jej vidělo publikum. Tady je předmětem primárního zájmu umělecký objekt, tudíž se značná pozornost věnuje otázkám stylu, formy a estetiky a reakci publika. Tyto čtyři přístupy nevylučují jiné, zahrnují však ty, které se dodnes vyskytují ve většině historických prací.
Samozřejmě že jen málo historických děl se drží v mezích jediného z těchto přístupů: většina zahrnuje prvky všech. Jeden přístup nelze prohlásit za efektivnější než jiný, poněvadž hodnotu každého z nich určuje jeho užitečnost při zodpovídání zadaných otázek či vytyčených hypotéz.
Historická díla lze také klasifikovat podle toho, zda se soustředí na úzce vymezený předmět, nebo se pokusí zabrat široký okruh místa i času. Obojí je důležité. Vymezená konkrétní studie vytváří pevný základ pro široké syntetické studie, a naopak obecná studie může tvořit pozadí a perspektivu pro vymezenou studii.

Sdělování výsledků historického výzkumu

Badatelé se sice mohou pustit do historického výzkumu pouze z potřeby sebevzdělání, ale pokud mu propůjčí formu, která je sdělitelná jiným, má z něho užitek mnohem větší publikum.
Divadelními historiky nazýváme běžně pouze ty badatele, kteří publikovali příslušné knihy nebo statě. Schopnost účinného sdělení je tedy jednou z dovedností, kterou historik musí mít.
Od druhé poloviny devatenáctého století, kdy začali převažovat profesionální historikové, se datuje výrazný úpadek popularity historiografie u širokého publika. Historie se stala, a do značné míry zůstává, terénem, na němž specialisté píší pro jiné specialisty. Může být sice nezbytné, že značná část historických děl si najde čtenáře jen ve vymezené skupině, nemusí však platit za nezbytné, že historické spisy jsou nudné. Schopnost dobře psát a působivě komunikovat je třeba pokládat za jednu z podstatných kvalit historika.
Určité typy historických děl však ani přes neobyčejně účinnou schopnost komunikace nebudou přitažlivé pro široké publikum.
Některé nejužitečnější knihy si ani nemohou získat širokou veřejnost, protože to jsou referenční díla pro zvláštní účely. I od nich však můžeme očekávat jasnost, přesnost a účinné uspořádání.

OBECNÁ DÍLA

BANHAM, Martin: The Cambridge Guide to World Theatre. Cambridge, 1988.
BLAHNÍK, Vojtěch Kristian: Světové dějiny divadla. Praha, 1929.
BRAUNECK, Manfred: Die Welt als Bühne. Stuttgart, 1993 - 1996. 3 sv.
CARLSON, Marvin: Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture. Ithaca, NY, 1989.
CARLSON, Marvin: Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present. 2d ed. Ithaca, NY, 1993.
CLARK, Barrett H.: European Theories of the Drama. Revised by Henry Popkin. New York, 1965.
COLE, Toby - CHINOY, Helen K.: Actors on Acting. New York, 1980.
CORVIN, Michel: Dictionnaire encyclopédique du théČtre. Paris,

1995. 2 sv.
D'AMICO, Silvio: Storia del teatro drammatico. Milano, 1968. 4 sv.
Dějiny českého divadla. Praha, 1968-1983. 4 sv.
DUERR, Edwin: The Length and Depth of Acting. New York, 1962.
DUKORE, Bernard F.: Dramatic Theory and Critism: Greeks to Grotowski. New York, 1974.
Enciclopedia dello spettacolo. Roma, 1975 - 1978. 12 sv.
GASSNER, John - ALLEN, Ralph: Theatre and Drama in the Making. Boston, 1964. 2 sv.
GREGOR, Joseph: Weltgeschichte des Theaters. Zürich, 1933.
HARTNOLL, Phyllis: The Concise Oxford Companion to the Theatre. Oxford, 1991.
IZENOUR, George: Theatre Design. New York, 1977.
KINDERMANN, Heinz: Theatergeschichte Europas. Salzburg, 1957-1972. 8 sv.
LAVER, James: Drama, Its Costume and Decor. London, 1951.
LEACROFT, Richard - LEACROFT, Helen: Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day. New York, 1984.
McGraw Hill Encyclopedia of World Drama. New York, 1984. 5 sv.
MOUSSINAC, Léon: Le ThéČtre des origines # nos jours. Paris, 1957.
MOUSSINAC, Léon: Divadlo od počiatku po naše dni. Bratislava, 1965.
NAGLER, Alois M.: Sources of Theatrical History. New York, 1952.
NICOLL, Allardyce: World Drama from Aischylos to Anouilh. London, 1957.
NICOLL, Allardyce: World Drama. London, 1976.
PANDOLFI, Vito: Storia universale del teatro drammatico. Torino, 1964. 2 sv.
Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. München, 1997 - 1999. 6 sv.
RISCHBIETER, Henning: Theater-Lexikon. Zürich, 1983.
Teatralnaja enciklopedija. Moskva, 1961 - 1967. 6 sv.
VALBUENA PRAT, Ángel: Historia del teatro espa#ol. Barcelona, 1956.
World Encyclopedia of Contemporary Theatre. London, 1994 - 1999. 6 sv.

1) Původ divadla

BERNAL, Martin: Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization. London, 1987. Sv. 1.
BERNARD, J. - KOPECKÝ, J.: Co je divadlo. Praha, 1983.
BREASTED, James H.: The Development of Religion and Thought in Ancient Egypt. New York, 1912.
BROWN, Ivor: The First Player: The Origin of Drama. New York, 1928.
BUDGE, E. A. W.: Osiris and the Egyptian Resurrection. New York, 1911. 2 sv.
CAMPBELL, Joseph: The Masks of God: Occidental Mythology. New York, 1964.
CAMPBELL, Joseph: The Masks of God: Primitive Mythology. New York, 1959.
FRANKFORT, Henri: Ancient Egyptian Religion. New York, 1948.
FRAZER, J. G.: The Golden Bough. London, 1913-1915. 12 sv.
FRAZER, J. G.: Zlatá ratolest. Praha, 1994.
GASTER, Theodor: Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East. New York, 1950.
HAVEMEYER, Loomis: The Drama of Savage Peoples. New Haven, 1916.
HUIZINGA, Johann: Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture. Boston, 1955.
HUIZINGA, Johann: Homo ludens. O původu kultury ve hře. Praha,

1971
HUNNINGHER, Ben: The Origin of the Theatre. New York, 1961.
Ilustrovaná encyklopedie starověkého Egypta. Praha, 1997.
KIRBY, E. T.: Ur-Drama: The Origins of Theatre. New York, 1975.
LÉVI-STRAUSS, Claude: The Savage Mind. Chicago, 1966.
RIDGEWAY, William: The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races. Cambridge, 1915.
SCHECHNER, Richard: Performance Theory, rev. ed. New York, 1988.
TURNER, Victor: From Ritual to Theatre. New York, 1982.

2) Divadlo a drama v antickém Řecku

ARISTOTELÉS: Poetika. Praha, 1993.
ARNOTT, Peter D.: Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C. Oxford, 1962.
ARNOTT, Peter D.: Public and Performance in the Greek Theatre.
London, 1989.
BIEBER, Margarete: The History of the Greek and Roman Theatre.
2nd ed. Princeton, NJ, 1961.
DEARDON, C. W.: The Stage of Aristophanes. London, 1976.
ELSE, Gerald F.: The Origin and Early Form of Greek Tragedy.
Cambridge, MA, 1965.
FLICKINGER, Roy C.: The Greek Theatre and Its Drama. 4th ed. enlarged. Chicago, 1936.
GROH, František: Řecké divadlo. Praha, 1933.
HOSTINSKÝ, Otakar: Divadelní představení ve starých Athénách.
Praha, 1887.
HUNTER, R. L.: The New Comedy of Greece and Rome. New York, 1985.
KITTO, H. D. F.: Greek Tragedy. London, 1971.
LAWLER, Lillian B.: The Dance of the Ancient Greek Theatre. Iowa City, 1964.
LEVER, Katherine: The Art of Greek Comedy. London, 1956.
NICOLL, Allardyce: Masks, Mimes, and Miracles. New York, 1931.
PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.: Dithyramb, Tragedy, and Comedy. 2nd ed. revised by T. B. L. Webster.
Oxford, 1962.
PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.: The Dramatic Festivals of Athens. 2nd ed. revised by John Gould and D. M.
Lewis. Oxford, 1968.
PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.: The Theatre of Dionysus in Athens.
Oxford, 1946.
SIFASKIS, G. M.: Studies in the History of Hellenic Drama.
London, 1967.
STEHLÍKOVÁ, Eva: Řecké divadlo klasické doby. Praha, 1991.
TAPLIN, Oliver: Comic Angels. Oxford, 1993.
TAPLIN, Oliver: Greek Tragedy in Action. Berkeley, 1978.
THOMSON, George: Aischylos a Athény. Praha, 1952.
VINCE, Ronald W.: Ancient and Medieval Theatre: A Historiographical Handbook. Westport, CT, 1984.
VITRUVIUS - POLLUX: Antické divadlo. Praha, 1944.
WALTON, J. Michael: Living Greek Theatre: A Handbook of Classical Performance and Modern Production.
Westport, CT, 1987.
WEBSTER, T. B. L. Greek Theatre Production. 2nd ed. London, 1970.
WINKLER, John J. - ZIETLIN, Froma I., eds. Nothing to Do with Dionysus?: Athenian Drama in Its Social
Context. Princeton, NJ,
1990.

3) Římské a byzantské divadlo a drama

BAYNES, N. H. - MOSS, H. eds.: Byzantium: An Introduction to East Roman Civilization. Oxford, 1948.
BEACHAM, Richard C.: The Roman Theatre and Its Audience.
Cambridge, MA, 1992.
BEARE, William: The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic. 3rd ed.
London, 1963.

BIEBER, Margarete: viz kapitola 2.
DUCKWORTH, George E.: The Nature of Roman Comedy. Princeton, NJ, 1952.
FRIEDLANDER, Ludwig: Roman Life and Manners Under the Early Empire. New York, 1910. 3 sv.
HANSON, J. A.: Roman Theatre-Temples. Princeton, NJ, 1959.
HUNTER, R. L.: viz kapitola 2.
KONSTAN, David: Roman Comedy. Ithaca, NY, 1983.
LAPIANA, G.: "The Byzantine Theatre", Speculum, 11 (1936), 171-211.
MYRSIADES, Linda S. - MYRSIADES, Kostas: Karagoizis: Culture and Comedy in Greek Puppet Theater. Lexington, KY, 1992.
NICOLL, Allardyce: viz kapitola 2.
PALLOTTINI, Massimo: The Etruscans. Rev. and enlarged ed. Bloomington, IN, 1975.
SEGAL, Erich: Roman Laughter: The Comedy of Plautus. Cambridge, MA, 1968.
STEHLÍKOVÁ, Eva: Římské divadlo. Praha, 1993.
VINCE, Ronald W.: viz kapitola 2.
VITRUVIUS: Ten Books of Architecture. Trans. by Morris H. Morgan. New York, 1960.
VITRUVIUS: Deset knih o architektuře. Praha, 1953.
VITRUVIUS - POLLUX: viz kapitola 2.

4) Evropské divadlo a drama ve středověku

BEVINGTON, David: From Mankind to Marlowe: Growth in Structure in the Popular Drama of Tudor England. Cambridge, MA, 1962.
BRYAN, George B.: Ethelwold and Medieval Music-Drama at Winchester: The Easter Play, Its Author, and Its Milieu. Bern, 1981.
COHEN, Gustave: Histoire de la Mise-en-scZne dans le ThéČtre religieux francais du Moyen Age. Paris, 1926.
COHEN, Gustave: Le Livre de Conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le mystZre de la Passion, joué # Mons en 1501.... Paris, 1925.
COLLINS, Fletcher: The Production of Medieval Church Music-Drama. Charlotte, VA, 1971.
CRAIK, Thomas W.: The Tudor Interlude: Stage, Costume and Acting. Leicester, 1958.
CRAIK, Thomas W. et al.: The Revels History of Drama in English. New York, 1980. Sv. 2: 1500-1576.
ČERNÝ, Václav: Stredoveká dráma. Bratislava, 1964.
DONOVAN, R. B.: Liturgical Drama in Medieval Spain. Toronto, 1958.
EVANS, Marshall B.: The Passion Play of Lucerne. New York, 1943.
FRANK, Grace: The Medieval Drama. Oxford, 1960.
GARDINER, Harold C.: Mysteries' End: An Investigation of the Last Days of the Medieval Religious Stage. New Haven, CT, 1946.
HARDISON, O. B.: Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama. Baltimore, 1965.
HRABÁK, Josef: Staročeské drama. Praha, 1950.
HUNNINGHER, Benjamin: viz kapitola 1.
CHAMBERS, E. K.: The Mediaeval Stage. Oxford, 1903. 2 sv.
KOLVE, V. A.: The Play Called Corpus Christi. Stanford, CA, 1966.

LE GOFF, J.: Kultura středověké Evropy. Praha, 1991.
NAGLER, A. M.: The Medieval Religious Stage: Shapes and Phantoms.
New Haven, 1976.
NELSON, Alan H.: The Medieval Pageants and Plays. Chicago, 1974.
NICOLL, Allardyce: viz kapitola 2.
POTTER, Robert A.: The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition.
London, 1975.
POTTER, Robert A.: Records of Early English Drama. Toronto,
1978-.
SALTER, F. M.: Medieval Drama in Chester. Toronto, 1955.
SHERGOLD, N. D.: A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the 17th Century.
Oxford, 1967.
SIMON, Eckhard, ed.: The Theatre of Medieval Europe: New Research in Early Drama. New York, 1991.
SOUTHERN, Richard: The Medieval Theatre in the Round. London,
1957.
STEHLÍKOVÁ, Eva: A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem.
Praha, 1998.
STICCA, Sandro: The Latin Passion Play: Its Origin and Development. Albany, 1970.
SUMBERG, S.: The Nuremberg Schembart Carnival. New York, 1941.
TYDEMAN, William: The Theatre of the Middle Ages. New York, 1979.
VINCE, Ronald W.: viz kapitola 2.
VINCE, Ronald W.: A Companion to the Medieval Theatre. New York,
1989.
WICKHAM, Glynne: Early English Stages, 1300-1660. New York,
1959-1980. 3 sv.
YOUNG, Karl: The Drama of the Medieval Church. Oxford, 1933. 2
sv.

5) Italské divadlo a drama v letech 1400-1700

BJURSTROM, Per: Giacomo Torelli and Baroque Stage Design.
Stockholm, 1961.
BURCKHARDT, Jakob B.. The Civilization of the Renaissance in Italy. 3rd ed. New York, 1950.
BURCKHARDT, Jakob B.: Die Kultur der Renaissance in Italien.
Wien, 1934.
DIGRIN, Zdeněk: Divadlo učenců a diplomatů. Praha, 1995.
DUCHARTRE, Pierre L.: La Commedia dell'arte et ses enfants.
Paris, 1955.
DUCHARTRE, Pierre L.: The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte. Trans. by R.
T. Weaver. London, 1929.
DŽIVELEGOV, A. K.: Talianská ludová komédia. Bratislava, 1959.
HERRICK, Marvin: Italian Comedy in the Renaissance. Urbana, IL,
1960.
HERRICK, Marvin: Italian Tragedy in the Renaissance. Urbana, IL,
1965.
HERRICK, Marvin: Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England. Urbana, IL,
1955.
HEWITT, Barnard, ed.: The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini, and Furttenbach. Coral Gables, FL, 1958.
KENNARD, Joseph S.: The Italian Theatre. New York, 1932. 2 sv.
KERNODLE, George: From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance. Chicago, 1943.
KRATOCHVÍL, Karel: Ze světa komedie dell'arte. Praha, 1987.
LEA, Kathleen M.: Italian Popular Comedy: A Study of the Commedia dell'Arte, 1560-1620. Oxford, 1934. 2 sv.
MULLIN, Daniel C.: The Development of the Playhouse: A Survey of Architecture from the Renaissance to

the Present. Berkeley, 1970.
NAGLER, Alois M.: Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637. New Haven, CT, 1968.
NICOLL, Allardyce: The World of Harlequin. Cambridge, 1963.
NICOLL, Allardyce: viz kapitola 2.
OREGLIA, G.: The Commedia dell'Arte. New York, 1968.
PANDOLFI, V.: La Commedia dell'arte. Firenze, 1957 - 1961. 6 sv.
SCHWARTZ, Isidore A.: The Commedia dell'Arte and Its Influence on French Comedy in the Seventeenth Century. Paris, 1933.
STRONG, Roy: Splendor at Court. Boston, 1973.
SYMONDS, John A.: The Renaissance in Italy. London, 1909-1937. 7 sv.
VASARI, Giorgio: Vasari's Lives of the Artists. Paris, 1927.
VASARI, Giorgio: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů. Praha, 1976-1977. 2 sv.
VINCE, Ronald W.: Renaissance Theatre: A Historiographical Handbook. Westport, CT, 1984.
VITRUVIUS: viz kapitola 3.
WEINBERG, Bernard: A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago, 1961. 2 sv.
WHITE, John: The Birth and Rebirth of Pictorial Space. London, 1957.
WORSTHORNE, S. T.: Venetian Opera in the 17th Century. Oxford, 1954.

6) Anglické divadlo od středověku do roku 1642

ADAMS, John C.: The Globe Playhouse: Its Design and Equipment. 2nd ed. New York, 1961.
BALDWIN, T. W.: The Organization and Personnel of the Shakespearean Company. Princeton, NJ, 1927.
BARROLL, J. L., et al.: Revels History of Drama in English. New York, 1975. Sv. 3: 1576-1613.
BARRY, Herbert, ed.: The First Public Playhouse: The Theatre in Shoreditch, 1576-1598. Montreal, 1979.
BECKERMANN, Bernard: Shakespeare at the Globe, 1599-1609. New York, 1962.
BEJBLÍK, Alois - HORNÁT, Jaroslav - LUKEŠ, Milan: Alžbětinské divadlo. Praha, 1978-1985. 3 sv.
BENTLEY, Gerald E.: The Jacobean and Caroline Stage. Oxford, 1941-1956. 5 sv.
BENTLEY, Gerald E.: The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590-1642. Princeton, NJ, 1971.
BENTLEY, Gerald E.: The Profession of Player in Shakespeare's Time, 1590-1642. Princeton, NJ, 1984.
BRADLEY, David: From Text to Performance in the Elizabethan Theatre: Preparing the Play for the Stage. New York, 1992.
DUTTON, Richard: Mastering the Revels: The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama. Iowa City, IA, 1991.
GILDERSLEEVE, Virginia: Government Regulation of the Elizabethan Drama. New York, 1908.
GURR, Andrew: Playgoing in Shakespeare's London. Cambridge, 1987.
HARBAGE, Alfred: Shakespeare's Audience. New York, 1958.
HILDY, Franklin J., ed.: New Issues in the Reconstruction of Shakespeare's Theatre. New York, 1990.
HODEK, Břetislav: William Shakespeare. Praha, 1994.
HODGES, C. W.: The Globe Restored. 2nd ed. London, 1968.
HODGES, C. W.: Shakespeare's Second Globe. London, 1973.
CHAMBERS, E. K.: The Elizabethan Stage. London, 1923. 4 sv.
CHUDOBA, František: Kniha o Shakespearovi. Praha, 1941 - 1943. 2 sv.
INGRAM, William: The Business of Playing: The Beginning of the Adult Professional Theater in Elizabethan London. Ithaca, NY, 1993.
JOSEPH, Bertram: Elizabethan Acting. 2nd ed. London, 1962.
KING, T. J.: Shakespearean Staging, 1599-1642. Cambridge, MA, 1971.
KOTT, Jan: Shakespearovské črty. Praha, 1964.

LEONGARD, Janet S.: "An Elizabethan Lawsuit: John Brayne, His Carpenter, and the Building of the Red Lion Theatre," Shakespeare Quarterly, 34 (1983), 298-310.
LIMON, Jerzy: Gentlemen of a Company: English Players in Central and Eastern Europe, 1590-1660. Cambridge, 1985.
NICOLL, Allardyce:Stuart Masques and the Renaissance Stage.
London, 1937.
ORGEL, Stephen: The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance. Berkeley, 1975.
ORGEL, Stephen - STRONG, Roy: The Theatre of the Stuart Court;
Including the Complete Design. .. Together with Their Texts and Historical Documentation. Berkeley, 1973. 2 sv.
ORRELL, John: The Human Stage: English Theatre Design, 1567-1640.
New York, 1988.
ORRELL, John: The Quest for Shakespeare's Globe. New York, 1983.
ORRELL, John: The Theatres of Inigo Jones and John Webb. New York, 1985.
POKORNÝ, Jaroslav: Shakespearova doba a divadlo. Praha, 1958.
REYNOLDS, George E.: The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre, 1605-1625. New York, 1940.
RUTTER, Carol, C., ed.: Documents of the Rose Playhouse. Dover, NH, 1985.
Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study and Production. Cambridge, 1948-present.
SMITH, Irwin: Shakespeare's Blackfriars Playhouse: Its History and Its Design. New York, 1964.
SOUTHERN, Richard: The Staging of Plays before Shakespeare. New York, 1973.
SPRAGUE, A. C.: Shakespearean Players and Performances.
Cambridge, MA, 1953.
STRONG, Roy: viz kapitola 5.
STURGES, Keith: Jacobean Private Theatres. London, 1987.
VINCE, Ronald W.: viz kapitola 5.
WELSFORD, Enid: The Court Masque. Cambridge, 1927.
WICKHAM, Glynne: viz kapitola 4.

7) Španělské divadlo do roku 1700

ALLEN, John J.: The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Principe, 1583-1744. Gainesville, FL,
1983.
CRAWFORD, J. P. W.: Spanish Drama before Lope de Vega. Rev. ed.
Philadelphia, 1937.
ČERNÝ, Václav: Až do předsíně nebes. Praha, 1996.
MICKENDRICK, Melveena: Theatre in Spain, 1490-1700. London, 1989.
MICKENDRICK, Melveena: Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. London, 1984.
MIKEŠ, Vladimír: Divadlo španělského zlatého věku. Praha, 1995.
RENNERT, Hugo A.: The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega.
Philadelphia, 1909.
SHERGOLD, N. D.: viz kapitola 4.
VINCE, Ronald W.: viz kapitola 5.
WILSON, Edward M. - MOIR, Duncan: A Literary History of Spain:
The Golden Age, Drama, 1492-1700. New York, 1971.
WILSON, Margaret: Spanish Drama of the Golden Age. New York,
1969.
ZIOMEK, Henryk: A History of Spanish Golden Age Drama. Lexington, KY, 1984.

8) Francouzské divadlo v letech 1500-1700

BJURSTROM, Per: viz kapitola 5.
DEIRKAUF-HOLSBOER, Wilma: Histoire de la Mise-en-scZne dans le ThéČtre Francais de 1600 -1657. Paris, 1933.

HERZEL, Roger W.: The Original Casting of MoliZre's Plays. Ann Arbor, 1981.
JACQUOT, J., ed.: Les FZtes de la Renaissance. Paris, 1956-1960.
2 sv.
JACQUOT, J.: Le Lieu ThéČtral # la Renaissance Paris, 1964.
JEFREY, B.: French Renaissance Comedy, 1552-1630. Oxford, 1969.
LANCESTER, H. C.: A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Baltimore, 1929-1942. 5 sv.
LAWRENSON, T. E.: The French Stage in the XVIIth Century: A Study in the Advent of the Italian Order. Rev. ed. Manchester, 1984.
LOCKERT, Lacy: Studies in French Classical Tragedy. Nashville,
1958.
LOUGH, John: Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. London, 1957.
MCGOWAN, M.: L'Art du ballet de cour en France. Paris, 1963.
MAHELOT, Laurent: Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres Décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Francaise au XVIIe siZcle. Edited by H. C. Lancaster. Paris, 1920.
MITTMAN, Barbara, G.: Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Ann Arbor, 1984.
MONGREDIEN, Georges: Daily Life in the French Theatre at the Time of MoliZre. London, 1969.
MONGREDIEN, Georges: Dictionnaire biographique des comédiens francais du 17e siZcle. Suivi d'un Inventaire des troupes (1590-1710) d'aprZs des documents inédits. Paris, 1961.
SCOTT, Virginia: The Commedia dell'arte in Paris, 1644-1697.
Charlottesville, VA, 1990.
STRONG, Roy: viz kapitola 5.
TILLEY, A. A.: MoliZre. Cambridge, 1936.
TURNELL, Martin: The Classical Moment: Studies in Corneille, MoliZre and Racine. New York, 1948.
VINAVER, Eugene: Racine and Poetic Tragedy. Trans. by P.
M. Jones. Manchester, 1955.
VINCE, Ronald W.: viz kapitola 5.
WILEY, W. L.: The Early Public Theatre in France. Cambridge, MA,
1960.

9) Britské divadlo v letech 1642-1800

BOOTH, Michael, et al.: The Revels History of Drama in English..
London, 1975. Sv. 6:
1750-1880.
BURNIM, Kalmin: David Garrick, Director. Pittsburgh, 1961.
CIBBER, Colley: An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber.
London, 1740.
FISKE, Roger: English Theatre Music in the Eighteenth Century.
London, 1973.
HIGHFILL, Philip H.,jr. - BURNIM, Kalman - LANGHANS, Edward: A Bibliographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London,
1660-1800. Carbondale, IL, 1973-.
HILL, Errol: The Jamaican Stage, 1655-1900: Profile of a Colonial Theatre. Amherst, MA, 1992.
HOTSON, Leslie: The Commonwealth and Restoration Stage.
Cambridge, MA, 1928.
HUME, Robert: Henry Fielding and the London Theatre, 1728-1737.
London, 1988.
JOSEPH, Bertram: The Tragic Actor. New York, 1959.
KRUTCH, Joseph W.: Comedy and Conscience after the Restoration.
New York, 1949.
LEACROFT, Richard: The Development of the English Playhouse.
London, 1973.
LOFTUS, John, et al.: Revels History of Drama in English. New York, 1976. Sv. 4: 1660-1750.
The London Stage, 1660-1800. Carbondale, IL, 1960-1968. 11 sv.

LYNCH, James J.: Box, Pit and Gallery: Stage and Society in Johnson's London. Berkeley, 1953.
MILHOUS, Judith: Thomas Betterton and the Management of Lincoln's Inn Fields, 1695-1708. Carbondale, IL, 1979.
NICOLL, Allardyce: History of English Drama, 1660-1900. London,
1955-1959. 6 sv.
ODELL, G. C. D.: Shakespeare from Betterton to Irving. New York,
1920. 2 sv.
PRICE, Cecil: Theatre in the Age of Garrick. Oxford, 1973.
RANKIN, Hugh F.: The Theatre in Colonial America. Chapel Hill, NC, 1965.
RICHARDS, K. R., ed.: Essays on the Eighteenth Century English Stage. London, 1972.
ROSENFELD, Sybil: A Short History of Scene Design in Great Britain. Oxford, 1973.
ROSENFELD, Sybil: Strolling Players and Drama in the Provinces,
1660-1765. Cambridge, 1939.
SOUTHERN, Richard: Changeable Scenery: Its Origin and Development in the British Theatre. London,
1952.
SOUTHERN, Richard: The Georgian Playhouse. London, 1948.
SUMMERS, Montague: The Playhouse of Pepys. London, 1935.
SUMMERS, Montague: The Restoration Theatre. London, 1934.
VINCE, Ronald: Neoclassical Theatre, A Historiographical Handbook. Westport, CT, 1988.
WRIGHT, Richardson: Revels in Jamaica, 1682-1838. New York, 1937.

10) Itálie a Francie v osmnáctém století

BAUR-HEINHOLD, Margarete: Baroque Theatre. New York, 1967.
BAUR-HEINHOLD, Margarete: Theater des Barock. München, 1966.
BJURSTROM, Per: viz kapitola 5.
BRENNER, C. D.: The Theatre Italien: Its Repertory, 1716-1793, with an Historical Introduction. Berkeley,
1961.
BUKÁČEK, Josef: Carlo Goldoni. Praha, 1957.
DIDEROT, Denis: Herecký paradox. Praha, 1945.
DIDEROT, Denis: O umění. Praha, 1983.
GOLDONI, Carlo: Memoirs of Carlo Goldoni. Trans. by John Black.
New York, 1926.
GOLDONI, Carlo: Paměti, část I.. In: Komedie. Svazek třetí.
Praha, 1957
GOLDONI, Carlo: Pamäti, časť I.-III. Bratislava, 1957.
GOZZI, Carlo: The Memoirs of Count Carlo Gozzi. Trans. by J.
A. Symonds. London, 1890. 2 sv.
GREEN, Frederick C.: Minuet: A Critical Survey of French and English Literary Ideas in the 18th Century.
New York, 1935.
KENNARD, Joseph S.: viz kapitola 5.
LANCASTER, H. C.: French Tragedy in the Reign of Louis XVI and the Early Years of the French Revolution,
1774-1792. Baltimore,
1953.
LANCASTER, H. C.: French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774. Baltimore, 1950.
LANCASTER, H. C.: Sunset: A History of Parisian Drama in the Last Years of Louis XIV, 1701-1715.
Baltimore, 1945.
LARSON, Orville K.: The Theatrical Writings of Fabrizio Carini Motta. Carbondale, IL, 1987.
LOUGH, John: viz kapitola 8.
MAYOR, A. H.: The Bibiena Family. New York, 1945.
MAYOR, A. H.: Giovanni Battista Piranesi. New York, 1952.
MELCHER, Edith: Stage Realism in France Between Diderot and Antoine. Bryn Mawr, PA, 1928.
MITTMAN, Barbara G.: viz kapitola 8.
OGDEN, Dunbar, trans. and commentary: The Italian Baroque Stage:
Documents by Giulio Trioli, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli-Bibiena, Baldassare Orsini. Berkeley, 1978.
VIALE FERRERO, Mercedes: La Scenografia del '700 e i Fratelli Galliari. Turin, 1963.

11) Divadlo osmnáctého století v severní a východní Evropě

AIKIN, Judith P.: German Baroque Drama. Boston, 1982.
AIKIN-SNEATH, Betsy: Comedy in Germany in the First Half of the
18th Century. Oxford, 1936.
BALVÍN, Josef - POKORNÝ, Jindřich - SCHERL, Adolf: Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi. Praha,
1990.
BAUER-HEINHOLD, M.: viz kapitola 10.
BEIJER, Agne: The Court Theatres of Drottningholm and Gripsholm.
Trans. by G. L. Frolich, Malmo, 1944.
BOGATYREV, Petr: Lidové divadlo české a slovenské. Praha, 1940.
BRUFORD, Walter H.: Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany. London, 1957.
CARLSON, Marvin: Goethe and the Weimar Theatre. Ithaca, NY, 1978.
HEITNER, R. R.: German Tragedy in the Age of Englightenment,
1724-1768. Berkeley, 1963.
HILLESTROM, C.: Theatre and Ballet in Sweden. Stockholm, 1953.
KARLINSKY, Simon: Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin. Berkeley, 1985.
LAMPORT, E. J.: German Classical Drama: Theatre, Humanity, and Nation, 1750-1870. London, 1990.
LESSING, G. E.: Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati. Praha,
1980.
LIMON, Jerzy: viz kapitola 6.
McCABE, William H.: An Introduction to the Jesuit Theatre. Ed. by Louis J. Oldani. St Louis, 1983.

MARKER, Frederick J. - MARKER, Lise-Lone: The Scandinavian Theatre: A Short History. Oxford, 1976.
MARTÍNEK, Karel: Ruská předrevoluční divadelní kultura. Praha,
1973.
PASCAL, Roy: The German Sturm and Drang. Manchester, 1953.
PATTERSON, Michael: The First German Theatre: Schiller, Goethe, Kleist, and Büchner to Performance. New York, 1990.
PRUDHOE, John: The Theatre of Goethe and Schiller. Oxford, 1973.
SENELICK, Laurence, ed.: National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900. New York, 1991.
SLONIM, Marc: Russian Theatre from the Empire to the Soviets.
Cleveland, 1961.
TEUBER, Oskar: Geschichte des Prager Theaters. Prag, 1883 - 1885.
2 sv.
VINCE, Ronald: viz kapitola 10.
WILLIAMS, Simon: German Actors of the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Idealism, Romanticism, and Realism. Westport, CT,
1985.

12) Divadlo A DRAMA v Evropě a ve Spojených státech v první polovině devatenáctého století

APPLETON, William W.: Madame Vestris and the London Stage. New York, 1974.
ARVIN, Niel E.: EugZne Scribe and the French Theatre, 1815-60.
Cambridge, MA, 1924.
BENSON, Eugene - CONOLLY, L. W.: English-Canadian Theatre.
Toronto, 1987.
BOGARD, Travis, et al.: Revels History of Drama in English. New York, 1977. Sv. 8: American Drama.
BOOTH, Michael: English Melodrama. London, 1965.
BOOTH, Michael, et al.: viz kapitola 9.
CARLSON, Marvin: The French Stage in the Nineteenth Century.
Metuchen, NJ, 1972.
CARLSON, Marvin: The German Stage in the Nineteenth Century.
Metuchen, NJ, 1972.

CARLSON, Marvin: The Theatre of the French Revolution. Ithaca, NY, 1966.
CARSON, W. G. B.: The Theatre of the Frontier. Chicago, 1932.
CARSON, W. G. B.: Managers in Distress. St. Louis, 1949.
CROSS, Gilbert: Next Week "East Lynne": Domestic Drama in Performance, 1820-1874. Lewisburg, PA, 1976.
DAVIS, Tracy: Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture. New York, 1991.
DONOHUE, Joseph W.: Theatre in the Age of Kean. Oxford, 1975.
DONOHUE, Joseph W. ed.: The Theatre Manager in England and America: Players of a Perilous Game. Princeton, NJ, 1971.
DURHAM, Weldon B. ed.: American Theatre Companies, 1749-1887.
Westport, CT, 1986.
GRIMSTED, David. Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture, 1800-1850. Chicago, 1968.
HODGE, Francis: Yankee Theatre. Austin, TX, 1964.
JOSEPH, Bertram: viz kapitola 9.
KARLINSKY, Simon: viz kapitola 11.
KENNARD, Joseph S.: viz kapitola 5.
LACEY, Alexander: Pixérécourt and the French Romantic Drama.
Toronto, 1928.
LAMPORT, F. J.: viz kapitola 11.
LEACROFT, Richard: viz kapitola 10.
MACREADY, William Charles: Macready's Reminiscences. New York,
1875.
MATTHEWS, Brander - HUTTON, Laurence: Actors and Actresses of Great Britain and the United States from the Days of David Garrick to the Present Time. New York, 1886. 5 sv.
MCCONACHIE, Bruce A.: Melodramatic Formations: American Theatre and Society, 1820-1870. Iowa City, IA, 1992.
MEISEL, Martin: Realization: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England. Princeton, NJ, 1983.
MELCHER, Edith: viz kapitola 10.
MOYNET, Jean-Pierre: French Theatrical Production in the Nineteenth Century. Binghamton, NY, 1976.
NICOLL, Allardyce: viz kapitola 10.
ODELL, G. C. D.: Annals of the New York Stage. New York,
1927-1949. 15 sv.
ODELL, G. C. D.: Shakespeare from Betterton to Irving. New York,
1920. 2 sv.
PATTERSON, Michael: viz kapitola 11.
PLANCHÉ, J. R.: The Recollections and Reflections of James Robinson Planché. London, 1872. 2 sv.
POLLAK, Gustav: Franz Grillparzer and the Austrian Drama. New York, 1907.
QUINN, Arthur H.: A History of the American Drama from the Beginning to the Civil War. 2nd ed. New York, 1943.
REES, Terence: Theatre Lighting in the Age of Gas. London, 1978.
ROWELL, George: The Victorian Theatre, 1792-1914. 2nd ed. London,
1979.
SENELICK, Laurence: Serf Actor: The Life and Art of Mikhail Shchepkin. Westport, CT, 1984.
SENELICK, Laurence: viz kapitola 11.
SHATTUCK, Charles H.: Shakespeare on the American Stage; From the Hallams to Edwin Booth. Washington, 1976.
SLONIM, Marc: viz kapitola 11.
SOUTHERN, Richard: viz kapitola 9.
SPEAIGHT, Robert: Shakespeare on the Stage: An Illustrated History of Shakespearean Performance. London, 1972.
STEPHENS, John Russell: The Profession of the Playwright: British Theatre, 1800-1900. London, 1992.
VARDAC, A. N. Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith. Cambridge, MA, 1949.
WILLIAMS, Simon: viz kapitola 11.
WITTKE, Carl F.: Tambo and Bones: A History of the American Minstrel Stage. Durham, NC, 1930.
YOUNG, William C.: Documents of American Theatre History: Famous American Playhouses. Chicago, 1973. 2 sv.

YOUNG, William C.: Documents of American Theatre History: Famous Actors and Actresses on the American Stage. New York, 1975. 2 sv.

13) Divadlo a drama v Evropě a VE Spojených státech ve druhé polovině devatenáctého století

BELASCO, David: Theatre through Its Stage Door. New York, 1919.
BERNHEIM, A. L.: The Business of the Theatre. New York, 1932.
BOGARD, Travis, et al.: viz kapitola 12.
BOOTH, Michael: viz kapitola 12.
BOOTH, Michael: Theatre in the Victorian Age. London, 1991.
BOOTH, Michael, et al.: viz kapitola 9.
CARLSON, Marvin: viz kapitola 12.
DAVIS, Tracy: viz kapitola 12.
DURHAM, Weldon B., ed.: American Theatre Companies, 1888-1930.
Westport, CT, 1987.
FELHEIM, Marvin: The Theatre of Augustin Daly: An Account of the Late Nineteenth Century Stage.
Cambridge, MA, 1956.
FITZGERALD, Percy: The World behind the Scenes. London, 1881.
FROW, Gerald: Oh, Yes It Is: A History of Pantomime. London,
1985.
GLASSTONE, Victor: Victorian and Edwardian Theatre. Cambridge, MA, 1975.
HENDERSON, Mary C.: The City and the Theatre: New York Playhouses from Bowling Green to Times Square. Clifton, NJ, 1973.
HOPKINS, Albert A.: Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions. New York, 1897.
HUNT, Hugh, et al.: The Revels History of Drama in English. New York, 1979. Sv. 7: 1880 to the Present Day.
JOSEPH, Bertram: viz kapitola 9.
KENNARD, Joseph S.: viz kapitola 5.
LEACROFT, Richard: viz kapitola 9.
MAMMEN, Edward W.: The Old Stock Company School of Acting.
Boston, 1945.
MATTHEWS, Brander: French Dramatists of the Nineteenth Century.
5th ed. New York, 1914.
MATTHEWS, Brander: The Theatres of Paris. New York, 1880.
MATTHEWS, Brander - Hutton, Laurence: viz kapitola 12.
MCCONACHIE, Bruce A.: viz kapitola 12.
MEISEL, Martin: viz kapitola 12.
MELCHER, Edith: viz kapitola 10.
MOYNET, Jean-Pierre: viz kapitola 12.
Národní divadlo a jeho předchůdci. Praha, 1988.
NICOLL, Allardyce: viz kapitola 9.
ODELL, G. C. D.: viz kapitola 12.
QUINN, Arthur H.: A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day. 2nd ed. New York, 1949.
REES, Terence: viz kapitola 12.
ROWELL, George: viz kapitola 12.
SACHS, Edwin O. - WOODROW, E. A. E.: Modern Opera Houses and Theatres. London, 1897-1898. 3 sv.
SENELICK, Laurence: viz kapitola 12.
SHATTUCK, Charles H.: viz kapitola 12.
SHATTUCK, Charles H.: Shakespeare on the American Stage: From Booth and Barrett to Southern and Marlowe. Washington, DC, 1987.
SLONIM, Marc: viz kapitola 11.
SOUTHERN, Richard: viz kapitola 9.
SPEAIGHT, Robert: viz kapitola 12.
STEPHENS, John Russell: viz kapitola 12.
VARDAC, A. N.: viz kapitola 12.

WATSON, Ernest B.: viz kapitola 12.
WILLIAMS, Simon: viz kapitola 11.
YOUNG, William C.: viz kapitola 12.

14) Počátky moderního divadla v letech 1875-1915

ANTOINE, André: Memories of the ThéČtre Libre. Coral Gables, FL, 1964.
ANTOINE, André: Mes souvenirs sur le ThéČtre-Libre. Paris, 1921.
APPIA, Adolphe: The Work of Living Art and Man Is the Measure of All Things. Coral Gables, FL, 1960.
APPIA, Adolphe: Essays, Scenarios and Designs. Ann Arbor, 1989.
BABLET, Denis: Edward Gordon Craig. Paris, 1962.
BABLET, Denis: Edward Gordon Craig. New York, 1967.
BABLET, Denis: Les Révolutions scéniques du 20e siZcle. Paris, 1975.
BABLET, Denis: The Revolution of Stage Design in the Twentieth Century. Paris, 1977.
BABLET, Denis: Scénické revoluce dvacátého století. (Výběr, in: Scénografie 2/76.) Praha, 1976.
BENTLEY, Eric: The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times. New York, 1946.
BIGSBY, C. W. E.: A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. New York, 1983. Sv. I: 1900-1940.
BLOCK, Haskell: Mallarmé and the Symbolist Drama. Detroit, 1963.
BOGARD, Travis, et al.: viz kapitola 12.
BOURGEOIS, Maurice: J. M. Synge and the Irish Theatre. New York, 1965.
BRAUN, Edward: The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski. New York, 1982.
BRAUN, Edward: Meyerhold on Theatre. New York, 1969.
BROCKETT, Oscar G. - FINDLAY, Robert R.: Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama in the Late Nineteenth Century. 2d ed. Neddham Heights, MA, 1991.
BRUSTEIN, Robert: The Theatre of Revolt. New York, 1964.
BYRNE, Dawson: The Story of Ireland's National Theatre: The Abbey. Dublin, 1929.
CARTER, Lawson A.: Zola and the Theatre. New Haven, CT, 1963.
COLE, Toby, ed.: Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco. New York, 1961.
COLE, Toby - CHINOY, Helen K., eds.: Directors on Directing. Indianopolis, 1963.
CRAIG, Edward Gordon: On the Art of the Theatre. 2nd ed. Boston, 1924.
DEAK, František: Symbolist Theater: The Formation of the Avant Garde. Baltimore, 1993.
FUCHS, Georg: Die Revolution des Theaters. München, 1909.
FUCHS, Georg: Revolution in the Theatre. Trans. by C. C. Kuhn. Ithaca, NY, 1959.
FUERST, Walter R. - HUME, Samuel J.: Twentieth-Century Stage Decoration. London, 1928. 2 sv.
GARTEN, H. F.: Modern German Drama. New York, 1959.
GLASSTONE, Victor: viz kapitola 13.
GORELIK, Mordecai: New Theatres for Old. New York, 1940.
GRUBE, Max: Geschichte der Meininger. Stuttgart, 1926.
GRUBE, Max: The Story of the Meiningen. Trans. by Ann Marie Koller. Coral Gables, FL, 1963.
HUNT, Hugh, et al.: viz kapitola 13.
HYVNAR, Jan: Francouzská divadelní reforma. Praha, 1996.
INNES, Christopher: Avant-garde Theatre 1892-1992. London, 1993.
INNES, Christopher: Edward Gordon Craig. New York, 1983.
JASPER, Gertrude: Adventure in the Theatre: Lugné-Poe and the ThéČtre de l'öuvre to 1899. New Brunswick, NJ, 1947.
JELAVICH, Peter: Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance, 1890-1914. Cambridge, MA, 1985.

KNAPP, Bettina L.: The Reign of the Theatrical Director: French Theatre, 1887-1924. Troy, NY, 1988.
KOCHNO, Boris: Diaghilev and the Ballets Russes. New York, 1970.
KOLLER, Ann Marie: The Theater Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage. Stanford, CA, 1984.
LABELLE, Maurice: Alfred Jarry: Nihilism and the Theatre of the Absurd. New York, 1980.
LEHMANN, Andrew G.: The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895.
Oxford, 1950.
LUMLEY, Frederick: Trends in Twentieth Century Drama: A Survey since Ibsen and Shaw. 2nd ed. London, 1960.
MACCARTHY, Desmond: The Court Theatre, 1904-07. London, 1907.
MARKER, Lise-Lone. David Belasco: Naturalism in the American Theatre. Princeton, NJ, 1975.
MAXWELL, C. E. W.: A Critical History of Modern Irish Drama,
1891-1980. New York, 1985.
OSBORNE, John: The Meiningen Court Theatre, 1866-1890. Cambridge,
1988.
OSBORNE, John: The Naturalist Drama in Germany. Manchester, 1971.
PATTERSON, Michael: The Revolution in German Theatre, 1900-1933.
Boston, 1981.
RISCHBIETER, Henning: Art and the Stage in the Twentieth Century.
Greenwich, CT, 1968.
RISCHBIETER, Henning: Bühne und bildende Kunst im 20.
Jahrhundert. Velber bei Hannover, 1968.
ROOSE-EVANS, James: Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook. New rev. ed. London, 1984.
SANDERSON, Michael: From Irving to Olivier: A Social History of the Acting Profession, 1880-1983. New York, 1985.
SEGEL, Harold B.: Twentieth-Century Russian Drama. New York,
1979.
SHATTUCK, Roger: The Banquet Years: The Arts in France,
1885-1918. New York, 1961.
SLONIM, Marc: viz kapitola 11.
SPEAIGHT, Robert: William Poel and the Elizabethan Revival.
London, 1954.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: An Actor Prepares. Trans. by Elizabeth R. Hapgood. New York, 1936.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: Building a Character. Trans. by E.
R. Hapgood. New York, 1949.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: Creating a Role. Trans. by E.
R. Hapgood. New York, 1961.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: Moje výchova k herectví. Praha,
1946-1954. 2 sv.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: Moja žizň v iskusstve. Moskva, 1972.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: Můj život v umění. Praha, 1940, 1946,
1983.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: My Life in Art. Trans. by J.
J. Robbins. Boston, 1924.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: Rabota aktera nad rol'ju. Moskva,
1957.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: Rabota aktera nad soboj. Moskva, 1938.
STEIN, Jack M.: Richard Wagner and the Synthesis of the Arts.
Detroit, 1960.
STOWELL, Sheila: A Stage of Their Own: Feminist Playwrights of the Suffrage Era. Ann Arbor, MI, 1992.
STYAN, J. L.: Max Reinhardt. Cambridge, 1982.
STYAN, J. L.: Modern Drama in Theory and Practice. New York,
1981. 3 sv.
TAIROV, Alexander: Notes of a Director. Trans. by William Kuhlke.
Coral Gables, FL, 1969.
TAIROV, Alexander: Odpoutané divadlo. Zápisky režiséra. Praha,

1927.
TAIROV, Alexander: Zapiski režissera. Moskva, 1921.
TREWIN, J. C. - KEMP, T. C.: The Shakespeare Festival: A History of the Shakespeare Memorial Theatre. London, 1953.
VALENCY, Maurice: The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama. New York, 1963.
VOLBACH, Walter: Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre.
Middletown, CT, 1968.
WAGNER, Richard: Opera and Drama. Trans. by Edwin Evans. London,
1913.
WALTON, J. Michael, ed.: Craig to Theatre. London, 1983.
WAXMAN, S. M.: Antoine and the ThéČtre Libre. Cambridge, MA,
1926.
WILLIAMS, Raymond: Drama from Ibsen to Eliot. London, 1952.

15) Divadlo v Evropě a ve Spojených státech mezi válkami

ARTAUD, Antonin: Divadlo a jeho dvojenec. Praha, 1994.
ARTAUD, Antonin: The Theatre and Its Double. Trans. by Mary C. Richards. New York, 1958.
BENTLEY, Eric: viz kapitola 14.
BIGSBY, C. W. E.: viz kapitola 14.
BISHOP, B. W.: Barry Jackson and the London Theatre. London,
1933.
BOGARD, Travis, et al.: viz kapitola 13.
BRAUN, Edward: viz kapitola 14.
BRECHT, Bertolt: Brecht on Theatre. Trans. by John Willett. New York, 1964.
BRECHT, Bertolt: Myšlenky. Praha, 1958.
BRECHT, Bertolt: Schriften. Über Theater. Berlin, 1977.
BROCKETT, Oscar G. - FINDLAY, Robert R.: viz kapitola 14.
BRUSTEIN, Robert: viz kapitola 14.
CLURMAN, Harold: The Fervent Years: The Story of the Group Theatre in the Thirties. New York, 1957.
COLE, Toby: viz kapitola 14.
DAVIS, Hallie Flanagan: Arena. New York, 1940.
DONOGHUE, Denis: The Third Voice: Modern British and American Verse Drama. Princeton, NJ, 1959.
DOWNER, Alan S.: Fifty Years of American Drama, 1900-1950.
Chicago, 1951.
DURHAM, Weldon B., ed.: American Theatre Companies, 1931-1986.
Westport, CT, 1989.
FINDLATER, Richard: Lilian Baylis: The Lady of the Old Vic.
London, 1975.
GARTEN, H. F.: viz kapitola 14.
GIELGUD, John: Early Stages. New York, 1939.
GOLDBERG, Roselee: Performance Art from Futurism to the Present.
Rev. ed., New York, 1988.
GORČAKOV, Nikolaj A.: The Theatre in Soviet Russia. Trans. by Edgar Lehman. New York, 1957.
GORČAKOV, Nikolaj M.: The Vakhtangov School of Stage Art. Moscow, n. d.
GORDON, Mel: Dada Performance. New York, 1987.
GORELIK, Mordecai: viz kapitola 14.
GROPIUS, Walter, ed.: The Theatre of the Bauhaus. Middletown, CT,
1961.
HOOVER, Marjorie L.: Meyerhold: The Art of Conscious Theatre.
Amherst, MA, 1974.
HOUGHTON, Norris: Moscow Rehearsals: An Account of Methods of Production in the Soviet Theatre. New York, 1936.
HUNT, Hugh, et al.: viz kapitola 13.
INNES, C. D.: Erwin Piscator's Political Theatre. New York, 1972.
ISSACS, Edith J. R.: The Negro in the American Theatre. New York,

1947.
KIRBY, Michael: Futurist Performance. New York, 1971.
KNAPP, Bettina: Louis Jouvet, Man of the Theatre. New York, 1958.
KNOWLES, Dorothy: French Drama of the Interwar Years; 1918-39.
New York, 1967.
LARSON, Orville K.: Scene Design in the American Theatre from
1915 to 1960. Fayetteville, AK, 1989.
LUKEŠ, Milan: Eugene O'Neill, Praha, 1979.
LUMLEY, Frederick: viz kapitola 14.
MACGOWAN, Kenneth - Jones, Robert E.: Continental Stagecraft. New York, 1922.
MARSHALL, Norman: The Other Theatre. London, 1947.
MATTHEWS, J. H.: Theatre in Dada and Surrealism. Syracuse, NY,
1974.
MAXWELL, C. E. W.: viz kapitola 14.
MELZER, Annabelle: Latest Rage the Big Drum: Dada and Surrealist Performance. Ann Arbor, 1980.
O'CONNOR, John - BROWN, Lorraine, eds.: Free, Adult, Uncensored:
The Living History of the Federal Theatre Project. Washington,
1978.
PATTERSON, Michael: viz kapitola 14.
PISCATOR, Erwin: The Political Theatre: A History, 1914-1929.
Trans. Hugh Rorison. New York, 1978.
PISCATOR, Erwin: Politické divadlo. Praha, 1971.
PISCATOR, Erwin: Das politische Theater. Berlin, 1929.
PTÁČKOVÁ, Věra: Česká scénografie 20. století. Praha, 1982.
QUINN, Arthur, H.: viz kapitola 13.
RICHTER, Hans: Dada: Art and Anti-Art. New York, 1966.
RISCHBIETER, Henning: viz kapitola 14.
RITCHIE, J. M.: German Expressionist Drama. Boston, 1976.
ROOSE-EVANS, James: viz kapitola 14.
ROWELL, George - JACKSON, Anthony: The Repertory Movement: A History of Regional Theatre in Britain.
New York, 1984.
RUDNICKIJ, Konstantin: Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde. London, 1988.
SAINT-DENIS, Michael: The Rediscovery of Style. New York, 1960.
SANDERSON, Michael: viz kapitola 14.
SCHMIDT, Paul, ed.: Meyerhold at Work. Austin, TX, 1980.
SEGEL, Harold B.: viz kapitola 14.
SIMONOV, Reuben: Stanislavsky's Protegé: Eugene Vakhtangov.
Trans. by Miriam Goldina. New York, 1969.
SLONIM, Marc: viz kapitola 11.
STANISLAVSKIJ, Konstantin: viz kapitola 14.
STYAN, J. L.: viz kapitola 14.
SYMONS, James: Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post-Revolutionary Productions, 1920-1932.
Coral Gables, FL,
1971.
TAIROV, Alexander: viz kapitola 14.
TREWIN, J. C. - KEMP, T. C.: viz kapitola 14.
WILLETT, John: Expressionism. New York, 1970.
WILLETT, John: The Theatre of Bertolt Brecht. New York, 1959.
WILLETT, John: The Theatre of Erwin Piscator. New York, 1979.
WILLETT, John: The Theatre of the Weimar Republic. New York,
1988.
WILLIAMS, E. Harcourt: Old Vic Saga. London, 1949.
WILLIAMS, Raymond: viz kapitola 14.
WINGLER, Hans: Bauhaus. Cambridge, MA, 1969.
WORRALL, Nick: Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov. London, 1989.

16) Divadlo v Evropě a ve Spojených státech v letech 1940-1968

ADDENBROOKE, David: The Royal Shakespeare Company: The Peter Hall Years. London, 1974.
BARRAULT, Jean-Louis: The Theatre of Jean-Louis Barrault. Trans. by J. Chiari. New York, 1961.
BIGSBY, C. W. E.: A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. New York, 1984. Sv. II: Williams/Miller/Albee.
BOGARD, Travis, et al.: viz kapitola 13.
BORDMAN, Gerald: American Musical Comedy. New York, 1982.
BOWERS, Faubion: Broadway, USSR: Theatre, Ballet and Entertainment in Russia Today. New York, 1959.
BRADBY, David: Modern French Drama, 1940-1980. New York, 1984.
BRECHT, Bertolt: viz kapitola 15.
BROCKETT, Oscar G. - FINDLAY, Robert R.: viz kapitola 14.
BROOK, Peter: The Empty Space. New York, 1968.
BROOK, Peter: Prázdný prostor. Praha, 1988.
BROWNE, Terry: Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court. London, 1975.
BRUSTEIN, Robert: viz kapitola 14.
BRUSTEIN, Robert: Revolution as Theatre: Notes on the New Radical Style. New York, 1971.
BURIAN, Jarka: The Scenography of Joseph Svoboda. Middletown, CT, 1971.
Česká divadelní kultura 1945 - 1989 v datech a souvislostech. Praha, 1995.
DONOGHUE, Denis: viz kapitola 15.
DOTY, Gresdna A. - HARBIN, Billy J., eds.: Inside the Royal Court Theatre, 1956-1981: Artists Talk. Baton Rouge, LA, 1990.
ELSOM, John: Post-War British Theatre. Boston, 1979.
ESSLIN, Martin: The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter. New York, 1970.
ESSLIN, Martin: The Theatre of the Absurd. Rev. ed. New York, 1969.
FINDLATER, Richard, ed.: Twenty-Five Years of the English Stage Company. London, 1981.
FOWLIE, Wallace: Dionysus in Paris. A Guide to Contemporary French Theatre. New York, 1960.
FREEMAN, E.: The Theatre of Albert Camus. London, 1973.
GARTEN, H. F.: viz kapitola 14.
GOLDBERG, Roselee: viz kapitola 14.
GOORNEY, Howard: The Theatre Workshop. London, 1980.
GORČAKOV, Nikolaj A.: viz kapitola 14.
GUICHARNAUD, Jacques: Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett. New Haven, CT, 1961.
HAINAUX, René, ed.: Le Décor de ThéČtre dans le Monde depuis 1935. Bruxelles, 1956.
HAINAUX, René, ed.. Le Décor de ThéČtre dans le Monde depuis 1950. Bruxelles, 1964.
HAINAUX, René, ed.: Stage Design throughout the World since 1935. New York, 1956.
HAINAUX, René: Stage Design throughout the World since 1950. New York, 1964.
HAYMAN, Ronald, ed.: The German Stage. New York, 1975.
HAYMAN, Ronald: viz kapitola 15.
HINCHLIFFE, Arnold: British Theatre, 1950-1970. Totowa, NJ, 1975.
HIRSCH, Foster: A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio. New York, 1984.
HOUGHTON, Norris: Return Engagement: A Postscript to "Moscow Rehearsals." New York, 1962.
HUNT, Hugh, et al.: viz kapitola 13.
INNES, C. D.: Modern German Drama. New York, 1979.
INNES, C. D.: viz kapitola 14.
KIENZLE, Siegfried: Modern World Theatre: A Guide to Productions in Europe and the United States since 1945. Trans. by A. and F. Henderson. New York, 1970.
KIENZLE, Siegfried: Modernes Welttheater. Ein Führer durch das internationale Schauspiel der Nachkriegszeit in 755 Einzelinterpretationen. Stuttgart, 1966.
LUMLEY, Frederick: viz kapitola 14.

MAROWITZ, Charles - TRUSSLER, Simon: Theatre at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theatre. London, 1967.
NOVICK, Julius: Beyond Broadway. New York, 1968.
QUÉANT, Gilles: Encyclopédie du théČtre contemporain. Paris, 1957 - 1959. 2 sv.
RISCHBIETER, Henning: viz kapitola 14.
ROOSE-EVANS, James: viz kapitola 14.
ROWELL, George - JACKSON, Anthony: viz kapitola 15.
SANDERSON, Michael: viz kapitola 14.
SEGEL, Harold B.: viz kapitola 14.
SLONIM, Marc: viz kapitola 11.
STRASBERG, Lee: Strasberg at the Actors Studio. New York, 1965.
STYAN, J. L.: viz kapitola 14.
TAYLOR, John Russell: The Angry Theatre. London, 1969.
Les Voies de la création théČtrale. Paris, 1970-1997. 20 sv.
WEALES, Gerald: American Drama Since World War II. New York, 1962.
WEALES, Gerald: The Jumping Off Place: American Drama in the 1960s. New York, 1969.
WILLET, John: viz kapitola 15.

17) Divadlo a drama po roce 1968

ANSORGE, Peter: Disrupting the Spectacle: Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain. London, 1975.
ARONSON, Arnold: American Set Design. New York, 1985.
BARTOW, Arthur: The Director's Voice: 21 Interviews [with American Directors]. New York, 1988.
BETSKO, Kathleen - KOENIG, Rachel: Interviews with Contemporary Women Playwrights. New York, 1987.
BIGSBY, C. W. E.: A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama. New York, 1985. Sv. III: Beyond Broadway.
BINER, Pierre: The Living Theatre. 2nd ed. New York, 1972.
BINER, Pierre: Le Living Theatre. Histoire sans légende. Lausanne, 1968.
BLUMENTHAL, Eileen: Joseph Chaikin: Exploring at the Boundaries of Theatre. New York, 1984.
BRADBY, David: viz kapitola 16.
BRADBY, David - WILLIAMS, David: Directors' Theatre. [Littlewood, Planchon, Mnouchkine, Grotowski, Brook, Stein, Wilson]. New York, 1988.
BRECHT, Stefan: The Theatre of Visions: Robert Wilson. Frankfurt am Main, 1978.
BOGARD, Travis, et al.: viz kapitola 13.
BORDMAN, Gerald: viz kapitola 16.
BRATER, Enoch, ed.: Feminine Focus: The New Women Playwrights. New York, 1989.
BRAUN, Edward: viz kapitola 14.
BRAUN, Kazimierz: Druhá divadelní reforma? Praha, 1993.
BROCKETT, Oscar G. - FINDLAY, Robert R.: viz kapitola 14.
BROOK, Peter: Pohyblivý bod. Praha, 1996.
BROOK, Peter: The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration, 1946-1987. London, 1988.
BROWNE, Terry: viz kapitola 16.
BULL, John: New British Political Dramatists. New York, 1984.
Byrd Hoffman Foundation: Robert Wilson: Theatre of Images. 2d ed. New York, 1984.
CALANDRA, Denis: New German Dramatists. New York, 1984.
CASE, Sue-Ellen: Feminism and Theatre. New York, 1988.
COHN, Ruby: New American Dramatists, 1960-1980. New York, 1982.
COOK, Judith: The National Theatre. London, 1976.

CROYDEN, Margaret: Lunatics, Lovers and Poets: The Contemporary Experimental Theatre. New York, 1974.
Česká divadelní kultura 1945 - 1989 v datech a souvislostech. Viz kapitola 16.
DE JONGH, Nicholas: Not in Front of the Audience: Homosexuality on Stage. London, 1992.
FILLER, Withold: Contemporary Polish Theatre. Warsaw, 1977.
FINDLATER, Richard: viz kapitola 16.
GOODMAN, Lizbeth: Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own. London, 1993.
GREEN, Susan: Bread and Puppet: Stories of Struggle and Faith from Central America. Woodstock, VT, 1985.
GRODZICKI, August: Polish Theatre Today. Warsaw, 1978.
GRODZICKI, August: Teatr w Polsce wspólczesnej. Warszawa, 1963.
GROTOWSKI, Jerzy: Towards a Poor Theatre. New York, 1968.
GROTOWSKI, Jerzy: Od chudého divadla k divadlu pramenů. Praha, 1981.
HAINAUX, René, ed.: Le Décor de ThéČtre dans le Monde depuis 1960. Bruxelles, 1973.
HAINAUX, René: Stage Design throughout the World. New York, 1972.
HAINAUX, René: Stage Design throughout the World, 1970-1975. New York, 1976.
HART, Lynda - PHELAN, Peggy, eds.: Acting Out: Feminist Performances. Ann Arbor, MI, 1993.
HAYMAN, Ronald: British Theatre since 1955: A Reassessment. New York, 1979.
HAYMAN, Ronald: viz kapitola 16.
HAYMAN, Ronald: Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett. New York, 1979.
HILL, Errol, ed.: The Theatre of Black Americans. Englewood Cliffs, NJ, 1980. 2 sv.
HIRSH, Foster: viz kapitola 14.
HUNT, Hugh, et al.: viz kapitola 13.
CHAMPAGNE, Lenora: French Theatre Experiment Since 1968. Ann Arbor, 1984.
INNES, C. D.: viz kapitola 16.
INNES, C. D.: viz kapitola 13.
INNES, C. D.: Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde. London, 1981.
ITZIN, Catherine: Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968. New York, 1981.
JENKINS, Ron: Acrobats of the Soul: Comedy and Virtuosity in Contemporary American Theatre. New York, 1988.
KERENSKY, Oleg: The New British Drama: Fourteen Playwrights since Osborne and Pinter. New York, 1979.
KIRBY, Michael: Happenings. New York, 1966.
KOLIN, Philip C., ed.: American Playwrights since 1945: A Guide to Scholarship, Criticism, and Performance. Westport, CT, 1989.
KOSTELANETZ, Richard: The Theatre of Mixed Means. New York, 1968.
KUMIEGA, Jennifer: The Theatre of Grotowski. London, 1985.
LESNICK, Henry, ed.: Guerrilla Street Theatre. New York, 1973.
LITTLE, Stuart: Enter Joseph Papp: In Search of a New American Theatre. New York, 1974.
LITTLE, Stuart: Off-Broadway: The Prophetic Theatre. New York, 1972.
MARRANCA, Bonnie, ed.: The Theatre of Images. New York, 1977.
MITCHELL, Tony: Dario Fo: People's Court Jester. New York, 1985.
O'CONNOR, Garry: French Theatre Today. London, 1975.
OSINSKI, Zbigniew: Grotowski and His Laboratory. New York, 1986.
OSINSKI, Zbigniew: Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, 1980.
PASOLLI, Robert: A Book on the Open Theatre. New York, 1970.
PATTERSON, Michael: German Theatre Today. London, 1976.
PATTERSON, Michael: Peter Stein: Germany's Leading Theatre Director. New York, 1981.
PTÁČKOVÁ, Věra: A Mirror of World Theatre. Praha, 1995.
PTÁČKOVÁ, Věra: Zrcadlo světového divadla. Praha, 1995.
ROOSE-EVANS, James: viz kapitola 14.
ROUSE, John: Brecht and the West German Theatre: The Practice and Politics of Interpretation. Ann Arbor, 1989.
ROWELL, George - JACKSON, Anthony: viz kapitola 14.
SAVRAN, David: In Their Own Words: Contemporary American Playwrights. New York, 1988.

SAVRAN, David: The Wooster Group: Breaking the Rules. Ann Arbor,
1988.
SCHECHNER, Richard: Public Domain: Essays on the Theatre.
Indianapolis, 1969.
SCHEVILL, James: Breakout! In Search of New Theatrical Environments. Chicago, 1972.
SEBALD, W. G., ed.: A Radical Stage: Theatre in Germany in the
1970s and 1980s. Oxford, 1988.
SEGEL, Harold B.: viz kapitola 14.
SELLER, Maxine Schwartz, ed.: Ethnic Theatre in the United States. Westport, CT, 1983.
SHANK, Theodore: American Alternative Theatres. New York, 1982.
TAYLOR, John Russell: Second Wave: British Dramatists for the Seventies. New York, 1971.
TRENSKY, Paul I.: Czech Drama since World War II. White Plains, NY, 1978.
TREWIN, J. C.: Peter Brook. London, 1971.
VALENCY, Maurice: The End of the World: An Introduction to Contemporary Drama. New York, 1980.
ZIEGLER, Joseph: Regional Theatre: The Revolutionary Stage.
Minneapolis, 1973.

Informace o nedávném vývoji divadla je třeba hledat zejména v časopisech a novinách. Některé z nejužitečnějších o současném divadle jsou:
American Theatre Bühnentechnische Rundschau Comparative Drama Czech Theatre Divadelní noviny Divadlo Modern Drama Modern International Drama New Theatre Quarterly The New York Times Performing Arts Journal Plays and Players Scéna Slavic and East European Performances Svět a divadlo TDR (The Drama Review) Theater Theater der Zeit Theatre Heute Theatre Crafts International Theatre Design and Technology Theatre Journal Theatre Topics Travail ThéČtral Variety The Village Voice Women and Performance

Periodika publikují též články o historii divadla a dramatu.
Z nich je třeba uvést:
Divadelní revue Nineteenth Century Theatre Research Restoration and Eighteenth Century Theatre Research Revue d' Histoire du ThéČtre Shakespeare Quarterly Slovenské divadlo Theatre History Studies Theatre Notebook Theatre Research International Theatre Survey

Mnohá jiná periodika příležitostně publikují články o dějinách divadla. Jejich seznam je příliš dlouhý pro uveřejnění na tomto místě. Tyto prameny je možné nalézt v každé velké knihovně.

18) Asijské divadlo

The Actor's Analects, edited, translated, and with an Introduction and Notes by Charles J. Dunn and Bunzo Torigoe.
Tokyo, 1969.
ALLEY, R.: Peking Opera. Beijing, 1984.
BAUMER, Rachel V. - BRANDON, James R.: Sanskrit Drama in Performance. Honolulu, 1981.
BHARATA: Natyasastra. Trans. by M. Ghose. Bengal, 1950.
BOWERS, Faubion: Japanese Theatre. New York, 1952.
BRANDON, James R.: Theatre in Southeast Asia. Cambridge, MA,
1967.
BRANDON, James R., ed.: The Cambridge Guide to Asian Theatre. New York, 1993.
CRUMP, James I.: Chinese Theatre in the Days of Kublai Khan.
Tucson, 1980.
DOLBY, William: A History of Chinese Drama. London, 1976.
ERNST, Earle: The Kabuki Theatre. New York, 1956.
GARGI, Balwant: Theatre in India. New York, 1962.
GUPTA, Chandra B.: The Indian Theatre. New Delhi, 1991.
HILSKÁ, Vlasta: Japonské divadlo. Praha 1947.
HIRONAGA, Shuzaburo: Bunraku, Japan's Unique Puppet Theatre.
Tokyo, 1964.

HOWARD, Roger: Contemporary Chinese Theatre. Hong Kong, 1979.
INOURA, Yoshinobu - KAWATAKE, Toshio: The Traditional Theatre of Japan. New York, 1981.
IYER, K. B.: Kathakali: The Sacred Dance-Drama of Malabar.
London, 1955.
JACOB, Paul: Contemporary Indian Theatre: Interviews with Playwrights and Directors. New Delhi, 1989.
KALVODOVÁ, Dana: Čínské divadlo. Praha, 1992.
KALVODOVÁ, Dana - ZBAVITEL, Dušan: Pod praporem krále nebes.
Praha, 1987.
KALVODOVÁ, Dana: Vítr v piniích. Praha, 1975.
KAWATAKE, Shigetoshi: An Illustrated History of Japanese Theatre Arts. Tokyo, 1956.
KEENE, Donald: Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre.
Tokyo, 1965.
KEITH, A. B.: The Sanskrit Drama: Its Origin, Development, Theory and Practice. Oxford, 1924.
KOMPARU, Kunio: The Noh Theatre: Principles and Perspectives. New York, 1983.
LEITER, Samuel L.: The Art of Kabuki: Plays in Performance.
Berkeley, 1979.
LEITER, Samuel L.: Kabuki Encyclopedia: An English-Language Adaptation of Kabuki Jiten. Westport, CT, 1979.
MACKERRAS, Colin: The Chinese Theatre in Modern Times. Amherst, MA, 1975.
MATHUR, Jagdesh: Drama in Rural India. New York, 1964.
MELLEMA, R. L.: Wayang Puppets: Carving, Colouring, Symbolism.
Amsterdam, 1954.
OBRAZCOV, Sergej: Teatr Kitajskogo naroda. Moskva, 1957.
O'NEILL, P. G.: Early No Drama; Its Background, Character and Development, 1300-1450. London, 1958.
O'NEILL, P. G.: A Guide to No. Tokyo, 1953.
ORTOLANI, Benito: The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. London, 1990.
PE-CHIN, Chang: Chinese Opera and Painted Face. New York, 1979.
RICHMOND, Farley, et al., eds.: Indian Theatre: Traditions of Performance. Honolulu, 1990.
SAKANISHI, S.: Kyogen. Boston, 1938.
SCOTT, A. C.: The Classical Theatre of China. New York, 1957.
SCOTT, A. C.: The Kabuki Theatre of Japan. London, 1955.
SUZUKI, Tadashi: The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki. Trans. by J. Thomas Rimer.
New York, 1986.
TARLEKAR, G. H.: Studies in the Natyasastra, with Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance.
Delhi, 1975.
TOITA, Yasuji: Kabuki, the Popular Theatre. New York, 1970.
TUNG, Constantine - MACKERRAS, Colin, eds.: Drama in the People's Republic of China. Albany, NY, 1987.
WALEY, Arthur: The No Plays of Japan. London, 1921.
WINSATT, G.: Chinese Shadow Shows. Cambridge, MA, 1936.
ZEAMI: Kadensho. Trans. by Chuichi Sakurai, Shuseki Hagashi, Rokuro Satoi, Bin Miyai. Kyoto, 1971.

19) Africké divadlo

BAME, Kwabena N.: Come to Laugh: A Study of African Traditional Theatre in Ghana. Accra, 1981.
BANHAM, Martin - WAKE, Clive: African Theatre Today. London,
1976.
BANHAM, Martin - HILL, Erroll - WOODYARD, George, eds.: The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre. Cambridge,
1994.
BANHAM, Martin, ed.: The Cambridge Guide to World Theatre.
Cambridge, 1988. [Entries on African theatre] BJORKMAN, Ingrid: Mother Sing For Me: People's Theatre in Kenya.
London, 1989.
BOSMAN, F. C. L.: The Dutch and English Theatre in South Africa,
1880 till Today, and the Afrikaans Theatre. Pretoria, 1951.

CLARK, Ebun: Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre.
London, 1979.
COPLAN, David B.: In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre. Johannesburg, 1985.
DAVIDSON, Basil: Modern Africa: A Social and Political History.
2nd ed. London, 1983.
DREWAL, Margaret Thompson: "The State of Research on Performance in Africa," African Studies Review, 34, 3 (December 1991), 1-64.
DREWAL, Margaret Thompson: Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency. Bloomington, IN, 1992.
ETHERTON, Michael: The Development of African Drama. London,
1982.
FINNEGAN, Ruth: Oral Literature in Africa. Oxford, 1970.
GIBBS, James: Wole Soyinka. London, 1986.
GOTRICK, Kacke: Apidan Theatre and Modern Drama. Stockholm, 1984.
GRAY, John, comp.: Black Theatre and Performance: A Pan-African Bibliography. Westport, CT, 1990.
HAUPTFLEISCH, Temple - STEADMAN, Ian, eds.: South African Theatre: Four Plays and an Introduction. Pretoria, 1984.
JEYIFO, Boidun: The Truthful Lie: Essays in a Sociology of African Drama. London, 1985.
JEYIFO, Boidun: The Yoruba Popular Theatre of Nigeria. Lagos,
1984.
KAVANAGH, Robert Mshengu: "Introduction," South African People's Plays. Johannesburg, 1981.
KAVANAGH, Robert Mshengu: Theatre and Cultural Struggle in South Africa. London, 1985.
KIDD, Ross: From People's Theatre for Revolution to Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop. The Hague, 1984.
LAIDLER, P. W.: The Annals of the Cape Stage. Edinburgh, 1926.
LARLHAM, Peter: Black Theatre, Dance, and Ritual in South Africa.
Ann Arbor, MI, 1985.
MLAMA, Penina Muhando: Culture and Development: The Popular Theatre Approach in Africa. Sweden, 1991.
NDLOVU, Duma: "Introduction," Woza Afrika! An Anthology of South African Plays. New York, 1986.
NGUGI WA THIONG'O.: Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature. Nairobi, 1986.
OGUNBA, Oyin - IRELE, Abiola, eds.: The Theatre in Africa.
Ibadan, 1978.
OGUNBIYI, Yemi: Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Sourcebook. Lagos, 1981.
ORKIN, Martin: Drama and the South African State. Johannesburg,
1991.
OWOMOYELA, Oyekan, ed.: A History of Twentieth-Century African Literatures. Lincoln, NE, 1993.
RACSTER, Olga: Curtain Going Up! The Story of the Cape Theatre.
Cape Town, 1951.
SCHIPPER, Mineke: Theatre and Society in Africa. Johannesburg,
1982.
TDR: THE DRAMA REVIEW, 32, 2 (Summer 1988). [Číslo věnované současným africkým rituálním performacím.] THEATRE RESEARCH INTERNATIONAL, 9, 3 (1984). [Číslo věnované africkému frankofonnímu divadlu.] TRAORÉ, Bakary: The Black African Theatre and Its Social Functions. Trans. by Dapo Adelugba. Ibadan, 1972.
TRAORÉ, Bakary: Le théČtre négro-africain et ses fonctions sociales. Paris, 1958.

DODATEK

ATTRIDGE, Derek, et al., eds.: Poststructuralism and the Question of History. New York, 1987.
BREISACH, Ernst: Historiography, Ancient, Medieval and Modern.
Chicago, 1983.
CASE, Sue Ellen: Feminism and the Theatre. New York, 1987.
GEERTZ, Clifford: The Interpretations of Culture. New York, 1973.
GREENBLATT, Stephen - GUNN, Giles, eds.: Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies. New York, 1992.
HARDING, Sandra, ed.: Feminism and Methodology. Bloomington, IN,

1987.
POSTLEWAIT, Thomas - MCCONACHIE, Bruce: Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance.
Iowa City, 1989.
REINELT, Janelle G. - ROACH, Joseph R., eds.: Critical Theory and Performance. Ann Arbor, MI, 1992.
STEPHENS, Lester D.: Historiography. Metuchen, NJ, 1975.
VESER, H., Aram, ed.: The New Historicism. New York, 1989.
VINCE, Ronald W.: Ancient and Medieval Theatre. A Historiographical Handbook. Westport, CT, 1984.
VINCE, Ronald W.: Neoclassical Theatre, A Historiographical Handbook. Westport, CT, 1988.
VINCE, Ronald W.: Renaissance Theatre, A Historiographical Handbook. Westport, CT, 1984.
WOODS, Alan, ed.: "The Historiography of Theatre History," supplement to Theatre Studies 21 (1974-75).
1) PŮVOD DIVADLA

s. 8: Průvod maskovaných tanečníků, Paraguay, litografie, počátek 19. stol., Praha, grafická sbírka Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur s. 11: Tanec indiánů, Kalifornie, litografie, počátek 19. stol., Praha, grafická sbírka Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur s. 12: Pohřební obřad guinejských domorodců, litografie, počátek
19. stol., Praha, grafická sbírka Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur s. 15: Tanečnice s bubínky a kastanětami, detail výzdoby jedné ze sakkarských hrobek, 19.-20. dynastie, Káhira, Egyptologické muzeum (reprodukováno podle: Ilustrovaná encyklopedie starověkého Egypta, Praha 1997, s. 425) s. 18: Tři hudebnice - harfenice, loutnistka a flétnistka, nástěnná malba v Nachtově hrobce v Kurně, 18. dynastie, foto Milan Zemina (reprodukováno podle: Ilustrovaná encyklopedie starověkého Egypta, s. 225)

2) DIVADLO A DRAMA V ANTICKÉM ŘECKU

s. 23: Dionýská maska, bronz, Vídeň, Kunsthistorisches museum s. 26: Příprava představení v aischylovské epoše, vyobrazení na řeckém kratéru, Ferrara, Museo archeologico Nazionale s. 34: Orestés a Ifigénie, scéna z tragédie na apulské amfoře, kolem roku 400 př. Kr., Museo Nazionale, Neapol s. 38: Křeslo velekněze v athénském Dionýsově divadle, foto Dana Kalvodová s. 45: Půdorys divadla v Thoriku (reprodukováno podle: Dörpfeld, W.: Das griechische Theater, Athény, 1896, s. 110) s. 47: Hypotetická podoba Dionýsova divadla v Athénách koncem
4. stol. před Kr. (reprodukováno podle: Frickenhaus, A.: Die altgriechische Bühne, Berlín, 1917, tab.II) s. 49: Dionýsovo divadlo v Athénách v naší době, foto Dana Kalvodová s. 51: Reliéf s typickou rodinnou scénou z nové attické komedie (zleva dva starci, pištec, mladík s otrokem), Neapol, Museo Nazionale s. 52: Terakotové sošky typů z nové attické komedie: mladík, otroci (reprodukováno podle: Robert, C.: Die Masken der neueren attischen Komödie, Halle, 1911, s. 66, 71) s. 57: Půdorys divadla v Epidauru (reprodukováno podle:
Dörpfeld, W.: Das griechische Theater, Athény, 1896, s. 122) s. 59: Zbytky helénistického divadla v Epidauru, foto Dana Kalvodová s. 60: Divadlo v Efesu, pozdní helénistické období, rekonstrukce (reprodukováno podle: Frickenhaus, A.: Die altgriechische Bühne, Berlín, 1917, tab. I) s. 61: Maska "zlaté hetéry" z nové attické komedie, mramor, Vatikán (reprodukováno podle: Robert, C: Die Masken der neueren attischen Komödie, Halle, 1911, příloha) s. 62: Příprava představení satyrské hry (detail), volutový kratér Pronomos, kolem 410 př. Kr., Neapol, Museo Nazionale

3) ŘÍMSKÉ A BYZANTSKÉ DIVADLO A DRAMA

s. 67: Hudebník a tanečníci na nástěnné malbě v etruské hrobce Leopardů v Tarquiniích, 480-470 př. Kr. (reprodukováno podle:
Dějiny lidstva od pravěku k dnešku, díl 2. - Římské imperium, jeho vznik a rozklad, Praha, 1936, za s. 32) s. 68: Flyacká maska (zloděj ?), Museo Nazionale, Tarent s. 71: Scéna z Terentiovy komedie Eunuchus (IV, 8), ilustrace ze středověkého rukopisu - Vatikánský kodex (reprodukováno podle Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums II, Mnichov,
1885-89, s. 831) s. 72 - 73: Půdorys divadla v Magnesii - a) v řeckém období, b) v římském období (reprodukováno podle: Dörpfeld, W.: Das griechische Theater, Athény, 1896, s. 154-155) s. 79: Divadlo v

Orange (reprodukováno podle Nicoll, A.: The Development of the Theatre, Londýn, 1927, s. 55) s. 83: Herec jako král v tragédii, nástěnná malba z Herculanea,
1. stol. před Kr., Neapol, Museo Nazionale s. 85: Médea, zlomek nástěnné malby z Herculanea, Neapol, Museo Nazionale s. 86: Dossennus, terakotová soška komické postavy z atellany, Paříž, Louvre s. 87: Scrinium na masky, ilustrace ve středověkém rukopisu Terentiovy komedie Andria - Codex Ambrosianus (reprodukováno podle Robert, C.: Die Masken der neueren attischen Komödie, Halle, 1911, s. 89) s. 89: Polychromovaná slonovinová soška tragického herce z pozdní římské doby, Londýn, British Museum s. 90: Pouliční hudebníci na mozaice v pompejské vile (výjev bývá interpretován také jako mezihra v nové řecké komedii), patrně helénistická mozaika, Neapol, Museo Nazionale s. 91: Východní mimové z 11. století. Schéma fresky v chrámu sv.
Sofie v Kyjevě (reprodukováno podle: Nicoll, A.: The Development of the Theatre, Londýn, 1927, s. 79) s. 93: Část byzantského slonovinového diptychu z r. 517, zobrazující scény v cirku (reprodukováno podle: Bank, A. V.:
Iskusstvo Visantii v sobraniji gosudarstvennogo Ermitaža, Leningrad, 1960, obr. 20) s. 96: Turecké stínové loutky, Karagöz a Hadševad, Drážďany, Staatliche Puppentheatersammlung

4) EVROPSKÉ DIVADLO A DRAMA VE STŘEDOVĚKU

s. 102: Kejklíř. Marginální kresba v rozvilině v českém rukopisu Starého zákona, mezi 1430 a 1440, Praha, Státní knihovna (foto archiv Kabinetu pro studium českého divadla, Divadelní ústav) s. 103: Středověcí loutkáři, detail miniatury z Hortus Deliciarum abatyše Herrady z Landsbergu, 1170, originál shořel ve Štrasburku
1870 (reprodukováno podle: Die Welt im Puppenspiel, Berlín, 1989, s. 34) s. 104: Tři Marie u hrobu Kristova, kolorovaná perokresba v Pasionálu abatyše Kunhuty (mezi 1314 a 1321), Praha, Státní knihovna (foto archiv Kabinetu pro studium českého divadla, Divadelní ústav) s. 107: Ilustrace ke hře Abraham a Marie z 1. vydání komedií Hrotsvity z Gandersheimu, 1501 (reprodukováno podle: Weddigen, O.: Geschichte der Theater Deutschlands in hundert Abhandlungen dargestellt nebst einem einleitenden Rückblick zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst und Schauspielkunst, s. 16, Berlín, b.d.)

s. 111: Rekonstrukce pravděpodobného rozmístění mansionů v hlavní lodi středověkého chrámu (reprodukováno podle: Leacroft, R.: The Development of the English Playhouse, Londýn, 1973, s. 3) s. 114: Utrpení sv. Apollonie, rytina podle miniatury Jeana Fouqueta (reprodukováno podle: Leacroft, R.: The Development of the English Playhouse, Londýn, 1973, u s. 4) s. 116: Rekonstrukce anglického pojízdného pódia - pageant.
Kresba Gerdy Becker Withové z The Living Stage (reprodukováno podle: Kindermann, H.: Theatergeschichte Europas I, Salzburg,
1957, s. 354) s. 119: Mansionové jeviště k pašijovým hrám ve Valenciennes,
1547, miniatura, Paříž, BibliothZque Nationale s. 125: Plán hracího prostoru pro "Hrad vytrvalosti", rukopis, kolem r. 1425, Keswick Hall u Norwiche, Norfolk (reprodukováno podle: Berthold, M.: Weltgeschichte des Theatrs, Stuttgart, 1968, s. 238) s. 132: Mistr Pathelin se svou ženou, dřevoryt z knižního vydání hry, 1490 (reprodukováno podle: Brauneck, M.: Die Welt als Bühne I, Stuttgart 1993, s. 376) s. 133: Groteskní postava prodavače odpustků z iluminací obrazové kroniky tzv. norimberských schembartlaufů, 16. stol., Mnichov, Theatermuseum s. 135: Everyman, titulní list z vydání Johna Scotta, Londýn, kolem 1510 (reprodukováno podle: Berthold, M.: Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart, 1968, s. 242) s. 136: Jeviště rétorické komory v Antverpách, 1561
(reprodukováno podle: Hartnoll, P.: A Concise History of the Theatre, Londýn, 1968, s. 76) s. 141: Holandské pašijové hry, kolem 1510, mědirytina Lucase van Leyden "Velké Ecce Homo" (reprodukováno podle: Gregor, J.:
Weltgeschichte des Theaters, Curych, 1933, s. 175)

5) ITALSKÉ DIVADLO A DRAMA V LETECH 1400-1700

s. 151: Frontispis vydání Ariostových her v Římě 1535, Řím, Biblioteca Vaticana s. 157: Bernardo Buontalenti, návrhy kostýmů pro intermezzo v paláci Uffizi, Florencie 1589 (reprodukováno podle: Brauneck, M.: Die Welt als Bühne I, Stuttgart, 1993, s. 473) s. 158: Terentiovské jeviště, výjev ze IV. dějství komedie

Formio z benátského vydání Terentiových her, 1511 (foto archiv Kabinetu pro studium českého divadla, Divadelní ústav) s. 160-161: Sebastiano Serlio, scéna "tragická", "komická" a "satyrská", Architettura, Venezia 1566 (reprodukováno podle: Ricci, C.: La scenografia italiana, Milán, 1930, tab.
VI - VII) s. 162-163: Furttenbachovy plány divadelní scény - "sciena della commedia", mědirytiny č. 22 a 23, Joseph Furttenbach st., Prospectiva, Praha, 1944
s. 167: Teatro Olimpico, Vicenza, pohled na stabilní scénu (reprodukováno podle: Ricci, C.: La scenografia italiana, Milán,
1930, tab. VIII) s. 168: Teatro Farnese, Parma, pohled ze scény do hlediště (reprodukováno podle: Ricci, C.: La scenografia italiana, Milán,
1930, tab. XIV) s. 169: Zařízení na změnu osvětlení, Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri di Nicola Sabbattini da Pesaro, reprint, Řím,
1955, s. 72
s. 171: Dvorní divadlo, projektované Bernardem Buontalentim koncem 16. století ve florentském paláci Uffizi. Rytina Jacquese Callota zachycuje scénu Giulia Parigiho pro slavnostní představení La Liberazione di Tirreno e Arnea, uvedené 1617 při svatbě Kateřiny Medicejské s mantovským vévodou Ferdinandem Gonzagou (reprodukováno podle: Teatri e scenografie, Milán, 1976, u s. 66) s. 174-175: Alfonso Parigi, scéna náměstí pro operu P. Bonarelliho Soliman (1618) a táž scéna, představující požár náměstí, z florentského vydání libreta, 1620 (reprodukováno podle: Ricci, C.: La scenografia italiana, Milán, 1930, tab. XIX) s. 176: Představení v italském veřejném divadle na kresbě G.
F. B. Guercina, začátek 17. století (reprodukováno podle: Tempi e aspetti della scenografia, Turín, 1954, s. 29) s. 179: Zanni neboli Scapino, lept Jaquese Callota, Florencie
1619 (reprodukováno podle: Callot, J.: Gesamte Werke 2, Mnichov,
1971, s. 1054) s. 180: Pantalone neboli Cassandre, lept Jaquese Callota, Florencie 1619 (reprodukováno podle: Callot, J.: Gesamte Werke 2, Mnichov, 1971, s. 1052) s. 181: Pantalon z anonymního souboru kostýmních studií ve sbírkách archivu českokrumlovského zámku, před rokem 1719 (foto archiv Kabinetu pro studium českého divadla, Divadelní ústav)

6) ANGLICKÉ DIVADLO OD STŘEDOVĚKU DO ROKU 1642

s. 188: Herec Edward Alleyn v roli Jeronima, frontispis z vydání Kydovy Španělské tragédie, 1633 (reprodukováno podle: Berthold, M.: Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart, 1968, obr. 224) s. 191: Herec Edward Alleyn v titulní roli Marlowova Doktora Fausta, frontispis knižního vydání, Londýn 1636 ((reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico II, Milán, 1968, obr. 73) s. 196: Renesanční představa římského divadla, ilustrace z Trechselova vydání Terentiových her, Lyon 1493 (reprodukováno podle: Pandolfi, V.: Storia universale del teatro drammatico, Turín, 1964, s. 234) s. 198: Jižní břeh Temže v 50. letech 16. stol., část mapy Londýna Ralpha Agasse (asi z let 1569-1590) s arénami, později přeměněnými v divadla (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico II, Milán, 1968, obr. 65) s. 199: Aréna Medvědí zahrada (Bear-Garden, vlevo) a divadlo Zeměkoule (vpravo), detail Visscherovy veduty Londýna, 1616
(reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico II, Milán, 1968, obr. 66) s. 204: Divadlo Štěstěna, rekonstrukce C. Waltera Hodgese (reprodukováno podle: Merchant, W. M.: Shakespeare and the Artist, Londýn - New York - Toronto, 1959, s. 6) s. 207: Londýnské divadlo Labuť v kresbě Johannese de Witta, 1596
((reprodukováno podle: Gregor, J.: Weltgeschichte des Theaters, Curych, 1933, s. 283) s. 209: Plány Iniga Jonese k divadlu Královská kohoutí aréna (Cockpit-in-Court), kresby Johna Webba, 1660-1661, průčelí a půdorys scény (reprodukováno podle: Leacroft, R.: The Development of the English Playhouse, Londýn, 1973, s. 76) s. 216: Dobová kresba (asi 1595) k Shakespearově hře Titus Andronicus, sbírka Markýze z Bathu, Longleat (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico II, Milán, 1968, obr. 70) s. 217: Inigo Jones, návrh kostýmu Ducha ohně k masce Williama Davenanta Chrám lásky, 1635 (reprodukováno podle: Sorrell, W.:
The Dance through the Ages, New York, 1967, s. 105) s. 220: Inigo Jones, scénický návrh pro 2. a 3. dějství Chrámu lásky, 1635 (reprodukováno podle: Simpson, P. - Bell, C. F.:
Designs of Inigo Jones for Masques and Plays at Court, Oxford
1924, tab. 227) s. 223: Kresby Iniga Jonese pro masku Bena Jonsona Chloridia,
1631 (reprodukováno podle: Gregor, J.: Wiener szenische Kunst II - Das Bühnenkostüm, Curych, Lipsko, Vídeň, 1925, obr. 71)

7) ŠPANĚLSKÉ DIVADLO DO ROKU 1700

s. 230: Třídílná scéna na vozech (carros) pro představení komedie Lopeho de Vegy La adultera perdonada v Madridu 1608, rekonstrukce Richarda Southerna, 1960 (reprodukováno podle: Berthold, M.: Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart, 1968, obr. 259) s. 232: Scéna z Celestiny, rytina na titulním listu sevillského vydání, 1502 (reprodukováno podle: Valbuena Prat, A.: Historia del teatro espa#ol, za s. 40) s. 239: Restaurovaný corral de comedias v Almagru (reprodukováno podle: Valbuena Prat, A.: Historia del teatro espa#ol, za s. 64) s. 240: Dochovaný corral de comedias ze 16. století, Granada (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico II, Milán, 1968, obr. 55) s. 244: Rekonstrukce představení v madridském Corral del Príncipe, kresba Juana Comby y García, 1888 (reprodukováno podle: Berthold, M.: Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart, 1968, obr.
256) s. 247: Představení pořádané v Burgosu u příležitosti svatby Carlose II. s Marií Louisou z Orléansu (1680), rytina, Paříž, BibliothZque Nationale

8) FRANCOUZSKÉ DIVADLO V LETECH 1500-1700

s. 254: Jacques Patin, scéna pro Ballet Comique de la Reine, uvedený v Petit Bourbon 1581 (nebo 1582) (reprodukováno podle:
Tempi e aspetti della scenografia, Turín, 1954, s. 13) s. 257: Herci ve frašce v Burgundském paláci, asi 1630, rytina Abrahama Bosse, Paříž, BibliothZque Nationale s. 262: Polyeuctos rozbíjí modly, ilustrace k 1. vydání hry Pierra Corneille Polyeuctos, 1643, Paříž, BibliothZque Nationale s. 267: Divadelní sál v Palais-Cardinal, otevřený 1641. Anonymní obraz, kolem 1642, Richelieu, Ludvík XIII., královna a dvůr přihlížejí představení, Paříž, Musée des Arts décoratifs s. 270: Giacomo Torelli, Zahrada, scéna ke II. jednání Corneillovy Andromédy, Vídeň, Albertina s. 273: Jean Berain, návrh kostýmu Prince pro Ballet de cour, kolem 1670 (reprodukováno podle: Oenslager, D.: Stage Design, New York, 1975, u s. 54) s. 274: Mlle Champmesléová, pravděpodobně v roli Atalidy v Racinově Bajazetovi. Anonymní dobový obraz, Paříž, Comédie-Francaise s. 277: Scéna z Racinovy Bereniky, poprvé hrané r. 1670
v Burgundském paláci s Mlle Champmesléovou v titulní roli, Chaveauova rytina z vydání Racinových her z r. 1677, Paříž, BibliothZque Nationale s. 279: MoliZre v roli Sganarela ve své komedii Škola pro muže, 1661, podle dobové rytiny (reprodukováno podle: Boehn, M. von:
Das Bühnenkostüm, Berlin, 1921, s. 278) s. 280: Scéna ze Zdravého nemocného. Mědirytina z VIII. svazku MoliZrových her, Paříž 1710 (reprodukováno podle: Gregor, J.:
Wiener szenische Kunst II - Das Bühnenkostüm, Curych, Lipsko, Vídeň, 1925, obr. 126) s. 281: Madeleine Béjartová v roli Madleny ve Směšných preciózkách, nedatovaná malba na mramoru (reprodukováno podle: Jomaron, J. de /ed./: Le théČtre en France I, Paříž 1988, s. 157) s. 283: Znovuotevření divadla Comédie-Italienne v Paříži, po smrti Dominika, slavného Harlekýna, v roce 1688, podle rytiny v Almanach historique 1689 (reprodukováno podle: Pougin, A.:
Dictionnaire historique et pitoresque du théČtre et des arts qui s'y rattachent, Paříž, 1885, s. 207)

9) BRITSKÉ DIVADLO V LETECH 1642-1800

s. 290: Kresba s postavami žertovných scének ("drolls") v období zavření divadel za republiky, Kirkman, The Wits, sbírka drolerií,
1672 (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico II, Milán, 1968, obr. 78) s. 292: Interiér divadla Drury Lane, 1674 (reprodukováno podle:
Leacroft, R.: The Development of the English Playhouse, Londýn,
1973, s. 97) s. 297: Little Theatre v Haymarket, 1737 při představení satiry Henry Fieldinga Pasquin, frontispis desátého vydání hry z r. 1737
(reprodukováno podle: Thomas, D. - Hare, A.: Restoration and Georgian England 1660-1788, Cambridge, 1993, s. 112) s. 298: Scéna z Žebrácké opery Johna Gaye na obraze Williama Hogartha, 1729 (reprodukováno podle: Leacroft, R.: The Development of the English Playhouse, Londýn, 1973, s. 98) s. 302: "Paravánová scéna" ze Sheridanovy Školy pomluv v Drury Lane r. 1777, olejomalba Jamese Robertse (reprodukováno podle:

Thomas, D. - Hare, A.: Restoration and Georgian England
1660-1788, Cambridge, 1993, s. 338) s. 307: Exteriér Dorset Garden Theatre, 1673, rytina W. Dollea na frontispisu hry E. Settlea Marocká císařovna (reprodukováno podle: Thomas, D. - Hare, A.: Restoration and Georgian England
1660-1788, Cambridge, 1993, s. 68)

s. 308: Hlediště divadla Drury Lane po úpravách roku 1775, Londýn, Theatre Museum, Victoria and Albert Museum s. 311: Fitzgiggovy prostopášnosti, Covent Garden, 1763, (reprodukováno podle: Wyndham, H. S.: The Annals of Covent Garden Theatre from 1732 to 1897, I, Londýn, 1906, s. 154) s. 314: David Garrick jako Richard III., malba Nathaniela Dance podle rytiny W. Dixona (reprodukováno podle: Merchant, W. M.: Shakespeare and the Artist, Londýn - New York - Toronto, 1959, Pl. 15) s. 317: Scéna z Hamleta, rytina z Roweova vydání Shakespearových her, 1709 (reprodukováno podle: Hartnoll, P.: A Concise History of the Theatre, Londýn, 1968, s. 116) s. 319: Charles Macklin jako Shylock v Kupci benátském, Theatre Collection, N. Y. Public Library (reprodukováno podle: Freedly, G. - Reeves, J. A.: A History of the Theatre, New York, 1941, obr. 176) s. 322: Paní Pritchardová jako Lady Macbethová a David Garrick jako Macbeth (reprodukováno podle: Merchant, W. M.: Shakespeare and the Artist, Londýn - New York - Toronto, 1959, Pl. 13)

10) ITÁLIE A FRANCIE V OSMNÁCTÉM STOLETÍ

s. 332: Ferdinando Galli Bibiena, Perspektivní scéna "per angolo", Direzioni della Prospettiva Teorica, Bologna 1753, díl II, tab. 48
s. 334: Pohled do otevřené barokní arény v prostoru letní jízdárny Pražského hradu při představení opery J. J. Fuxe Costanza e Fortezza 1723, mědirytina, Divadelní oddělení Národního muzea v Praze (foto archiv Kabinetu pro studium českého divadla, Divadelní ústav) s. 335: Francesco Galli Bibiena, scéna pro Teatro dell'Accademia del Porto, Bologna 1703, rytina C. A. Buffagnotti, Řím, Biblioteca Casanatense s. 337: Filippo Juvarra di Messina, scéna pro operní pastiš Junius Brutus (reprodukováno podle: Ricci, C.: La scenografia italiana, Milán, 1930, tab. XLII) s. 339: G. B. Piranesi di Venezia, Carcere (Žalář), Řím, Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte s. 340: Carlo Goldoni, intermezzo Kavárnička, II. část, 7. scéna, rytina F. Zulianiho, C. Goldoni, Opere teatrali, sv. XXXV, Venezia 1794
s. 343: Věnčení Voltairovy busty na závěr představení jeho tragédie Irena, 30. 3. 1778, podle dobové rytiny (reprodukováno podle: Pougin, A.: Dictionnaire historique et pitoresque du théČtre et des arts qui s'y rattachent, Paříž, 1885, obr. I, s. 7) s. 344: Závěrečná scéna z komedie Otec rodiny Denise Diderota, lavírovaná kresba R. Ziesénise, 1761, Paříž, Comédie Francaise s. 347: Scéna z I. jednání Beaumarchaisovy Figarovy svatby, Lienardova rytina podle St Quentinovy kresby z dobového tisku hry, Paříž, BibliothZque Nationale s. 348: Obraz Antoina Watteaua, zachycující patrně italskou hereckou společnost, kolem r. 1720, National Gallery of Art, Washington s. 350: Trh sv. Ovidia na náměstí Vendôme v 2. polovině 18. století, se "hrou" pánů Gaudona (vlevo) a Nicoleta (vpravo), podle soudobé rytiny (reprodukováno podle: Pougin, A.: Dictionnaire historique et pitoresque du théČtre et des arts qui s'y rattachent, Paříž, 1885, obr. XXVI, s. 383) s. 355: NoDl Coypel, portrét Adrienny Le Couvreurové, patrně v roli Cornelie v Corneillově Smrti Pompejově (reprodukováno podle: Jomaron, J. de /ed./: Le théČtre en France I, Paříž 1988, s. 401) s. 357: Divadelní sál, upravený a dekorovaný Cochinem v jízdárně ve Versailles pro představení Voltairovy a Rameauovy opery Princezna Navarrská u příležitosti oslav svatby korunního prince, syna Ludvíka XIV., s infantkou Marií-Terezií Španělskou, 1745, Paříž, BibliothZque Nationale s. 359: Kostýmní návrhy Clauda Gillota k Baletu živlů z počátku
18. stol. (reprodukováno podle: Laver, J.: Costume in the Theatre, Londýn, 1964, s.158, 159) s. 360: Mlle Claironová a Lekain jako Iásón a Médea, rytina Carse a Beauvarleta podle Van Loovy malby (reprodukováno podle: Boehn, M. von: Rokoko - Frankreich im XVIII. Jahrhundert, Berlín 1923, s. 551)

11) DIVADLO OSMNÁCTÉHO STOLETÍ V SEVERNÍ A VÝCHODNÍ EVROPĚ

s. 366: Výprava Ludovica Burnaciniho pro slavnostní uvedení kantáty L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie, 1699 (reprodukováno podle:
Tempi e aspetti della scenografia, Turín, 1954, s. 50) s. 367: Ferdinando a Giuseppe Bibienové, výprava pro operu J.

J. Fuxe Angelica vincitrice di Alcina, Vídeň 1716 (reprodukováno podle: Tempi e aspetti della scenografia, Turín, 1954, s. 61) s. 368: Pietas Victrix Nikolause Avancina, uvedená u vídeňského dvora 1659, rytina, Milán, Museo teatrale alla Scala (reprodukováno podle: Enciclopedia dello spettacolo V, Řím, 1958, sl. 1169-1170) s. 371: Pickelhering, anonymní rytina - vyobrazení na satirickém letáku, 1621 (foto archiv Kabinetu pro studium českého divadla, Divadelní ústav) s. 372: Vídeňský Hanstwurst Stranitzky, 1705 (reprodukováno podle: Rommel, O.: Die Alt-Wiener Volkskomödie, Vídeň, 1952, s. 345) s. 375: Budova hamburského Theater am Gänsemarkt, postavená 1765
Konradem Ackermannem, v letech 1767-69 Nationaltheater (reprodukováno podle: Berthold, M.: Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart, 1968, obr. 282) s. 378: Výjev z Klingerovy hry Dvojčata, rytina I. Albrechta,
1776, Mnichov, Theatermuseum s. 381: Hamlet v berlínské inscenaci, 1778, podle rytiny Daniela Chodowieckého (reprodukováno podle: Weddigen, O.: Geschichte der Theater Deutschlands in hundert Abhandlungen dargestellt nebst einem einleitenden Rückblick zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst und Schauspielkunst, před s. 147, Berlín, b.d.) s. 384: Scéna ze hry Misantropie a lítost Augusta von Kotzebue, z vydání hry z r. 1790, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek s. 385: A. W. Iffland a paní Bethmannová-Unzelmannová v Ifflandově hře Přátelé rodiny, soudobá rytina, Ein Almanach für Theater, Berlín, 1808
s. 387: Friedrich Schiller, Loupežníci, provedení výmarského divadla, rytina J. C. E. Müllera, 1810, Mnichov, Theatermuseum s. 391: Ludwig Holberg, Jeppe z vršku, rytina z "Holbergovy galerie", Kodaň 1828, Mnichov, Theatermuseum s. 392: Dvorní divadlo ve švédském Drottningholmu, postavené podle návrhu Carla Bibieny, 1774 (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico III, Milán, 1968, obr. 190) s. 395: Interiér Velkého divadla v Petrohradě za vlády Kateřiny II., rytina z konce 18. stol. (reprodukováno podle: Istorija russkogo teatra, ed. V. V. Kallaš a N. J. Efros, Moskva, 1914, s. 177)

12) DIVADLO A DRAMA V EVROPĚ A VE SPOJENÝCH STÁTECH V PRVNÍ POLOVINĚ DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ

s. 405: Karl Friedrich Schinkel, Sál v paláci, dekorace pro I. jednání hry Král Yngurd, 1817 (reprodukováno podle: Oenslager, D.: Stage Design, 1975, s. 154) s. 406: Franz Grillparzer, Sapfo, Burgtheater, Vídeň 1818, Österrrechische Nationalbibliothek (reprodukováno podle:
Haeusserman, E.: Die Burg, Vídeň, 1964, s. 21) s. 407: F. Raimund, Marnotratník, Geigerova rytina pro Theaterzeitung (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico III, Milán, 1968, obr. 156) s. 408: Nestroyova fraška V přízemí a prvním patře, rytina z Theaterzeitung, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek s. 413: Korunovační průvod ze Schillerovy Panny Orleánské v Ifflandově uvedení v berlínském Národním divadle, 1801
(reprodukováno podle: Weddigen, O.: Geschichte der Theater Deutschlands in hundert Abhandlungen dargestellt nebst einem einleitenden Rückblick zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst und Schauspielkunst, za s. 160, Berlín, b.d.) s. 417: Scéna z Pixérécourtova melodramatu Coelina aneb Dítě záhady (reprodukováno podle: Pougin, A.: Dictionnaire historique et pitoresque du théCtre et des arts qui s'y rattachent, Paříž,
1885, s. 511) s. 420: Scéna ze II. jednání Hugova Hernaniho, rytina L. Boulangera, V. Hugo, öuvres complZtes, Paříž 1857-1860
s. 424: Talma jako Hamlet v Ducisově úpravě Shakespearovy tragédie na portrétu A.-F. Lagréného, Paříž, Comédie-Francaise s. 425: Édouard Dubufe, portrét Rachel jako Camille v Horatiovi Pierra Corneille, Paříž, Comédie-Francaise s. 430: Výjev z prvního provedení Gogolova Revizora v Alexandrinském divadle v Petrohradě, 1836, rytina podle kresby herce V. Samojlova (reprodukováno podle: Enciclopedia dello spettacolo IX, Řím, 1958, obr. CXXVI) s. 434: Divadlo Covent Garden v roce 1824, rekonstrukce R. Leacrofta (reprodukováno podle: Leacroft, R.: The Development of the English Playhouse, Londýn, 1973, s. 357) s. 435: Paní Siddonsová se synem v tragédii Isabella, 1785, rytina podle Hamiltonova obrazu (reprodukováno podle: Boehn, M. von: Das Bühnenkostüm, Berlin, 1921, za s. 288) s. 439: Charles Kemble a Harriet Smithsonová jako Romeo a Julie, litografie, 1827 (reprodukováno podle: Brauneck, M.: Die Welt als Bühne I, Stuttgart, 1993, s. 592) s. 443: Edmund Kean jako Othello, kolorovaná litografie podle malby E. F. Lamberta (reprodukováno podle: Hürlimann, M.: Das Atlantisbuch des Theaters, Curych, 1966, s. 637) s. 445: William Charles Macready v Shakespearově Králi Janovi, Milán, Museo Teatrale alla Scala s. 452: Interiér Park Theatre v New Yorku, 1822 (reprodukováno podle: Freedly, G. - Reeves, J. A: A History of the Theatre, New York, 1941, obr. 250) s. 458: Thomas D. Rice jako Jim Crow, kolem 1830. Sbírka Alberta

Davise, Hoblitzelle Theatre Arts Collection, University of Texas, Austin

13) DIVADLO A DRAMA V EVROPĚ A VE SPOJENÝCH STÁTECH VE DRUHÉ POLOVINĚ DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ

s. 467: EugZne Scribe, Sklenice vody, výjev z V. jednání, rytina L. Marckla, öuvres complZtes de M. EugZne Scribe, 1858
s. 471: Zákulisí velkého divadla při představení koncem 19. století (reprodukováno podle: Pougin, A.: Dictionnaire historique et pitoresque du théČtre et des arts qui s'y rattachent, Paříž,
1885, s. 249) s. 472: Constant-Beno#t Coquelin jako Cyrano de Bergerac v prvním provedení Rostandovy hry, 1898, L'art du théČtre, č. 33, 1903
s. 475: Sarah Bernhardtová v komedii Ludovica Halévyho a Henriho Meilhaca Frou-Frou (reprodukováno podle: Quéant, G. /ed./, Encyclopédie du théČtre contemporain I, s. 111) s. 476: Budova pařížské Opery, otevřené 5. 1. 1875, na soudobé rytině (reprodukováno podle: Pougin, A.: Dictionnaire historique et pitoresque du théČtre et des arts qui s'y rattachent, Paříž,
1885, za s. 558) s. 478: Dion Boucicault st., Poutník, scéna z newyorského provedení 1874 (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico III, Milán, 1968, obr. 256) s. 481: Shakespearův Jindřich V. v inscenaci Charlese Keana, scéna T. Grievese a F. Lloydse, 1859, Londýn, Victoria and Albert Museum s. 487: Leopold Lewis, Zvony, Henry Irving v roli Mathiase, Lyceum Theatre, Londýn 1851 (reprodukováno podle: Hartnoll, P.: A Concise History of the Theatre, Londýn, 1968, s. 204) s. 490: Henry Irving jako Hamlet, Lyceum Theatre, Londýn, The Graphic, 1874

s. 491: Henry Irving a Ellen Terryová jako Iachimo a Imogena v Shakespearově Cymbelinovi, Lyceum Theatre, Londýn 1896
(reprodukováno podle: Hartnoll, P.: A Concise History of the Theatre, Londýn, 1968, s. 204) s. 496: Interiér Niblo's Theatre při představení Auberovy opery Masaniello, 1855 (reprodukováno podle: Wilmets, D. B. - Tice, L.:
Cambridge Guide to American Theatre, Cambridge, 1993, s. 344) s. 499: E. G. Bulwer-Lytton, Richelieu. Scéna Charlese Withama k inscenaci Edwina Bootha, Booth Theatre, New York 1870
(reprodukováno podle: Wilmets, D. B. - Tice, L.: Cambridge Guide to American Theatre, Cambridge, 1993, s. 501) s. 505: Adelaida Ristoriová (Francesca), Ernesto Rossi (Paolo), Pasquale Tessero (Guido), Pietro Boccomini (Gianciotto) v tragédii Francesca da Rimini Silvia Pellica, L'Illustration,
1855
s. 508: M. I. Glinka, Ruslan a Ludmila, scénický návrh Matveje Šiškova pro Mariinské divadlo v Petrohradě, 1885 (reprodukováno podle: Hürlimann, M.: Das Atlantisbuch des Theaters, Curych,
1966, s. 202) s. 511: Franz Grillparzer, Esther, zahajovací představení nového Burgtheatru 14. 10. 1888, kresba Leopolda Burgera (reprodukováno podle: Haeusserman, E.: Die Burg, Vídeň, 1964, s. 42)

14) POČÁTKY MODERNÍHO DIVADLA V LETECH 1875-1915

s. 518, 519: Hlediště a budova Festivalového divadla v Bayreuthu v dobových rytinách (reprodukováno podle: Enciclopedia dello spettacolo, Řím, 1954, tab. XV) s. 520: Návrh scény pro II. jednání Schillerovy Marie Stuartovny, kresba Jiřího II. Meiningenského, 1884 (reprodukováno podle:
Bablet, D.: Esthétique générale du décor de théČtre, 1870-1914, Paříž, 1965, obr. 19) s. 523: Ibsenův Rosmersholm s Eleonorou Duseovou v roli Rebeky (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico III, Milán, 1968, obr. 201) s. 526: E. de Goncourt, Nevěstka Elisa, scéna z inscenace Antoinova ThéČtre Libre, 1890 (reprodukováno podle: Quéant, G. /ed./, Encyclopédie du théČtre contemporain I, Paříž 1957, s. 38-39) s. 529: Pražský plakát Emila Orlika k Hauptmannovým Tkalcům, později použitý pro berlínskou premiéru v Deutsches Theater, Berlín, 1897 (reprodukováno podle: Rosenheim, R.: Die Geschichte der deutschen Bühnen in Prag 1883-1918, Praha 1938, za s. 140) s. 532: Výjev z londýnské inscenace Pinerovy hry Pořádek v domě s Georgem Alexandrem a Irene Vanbrughovou, 1906
(reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico III, Milán,
1968, obr. 259) s. 535: Shawova Živnost paní Warrenové ve francouzském provedení, s Delphine Renotovou v titulní roli, Paříž 1912, Le ThéČtre, 1912
s. 538: A. P. Čechov, Racek. Režie V. I. Němirovič-Dančenko -

K. S. Stanislavskij, scéna V. A. Simov, MCHT, Moskva 1898
s. 539: L. N. Tolstoj, Živá mrtvola, režie V.
I. Němirovič-Dančenko - K. S. Stanislavskij, scéna V. A. Simov, MCHT, Moskva 1911, Archiv ND s. 541: Scéna Jeana Variota ke Claudelovu Zvěstování Panny Marie, režie A. M. Lugné-Poe, ThéČtre de l'öuvre 1912 (reprodukováno podle: Quéant, G. /ed./, Encyclopédie du théČtre contemporain I, Paříž 1957, s. 57) s. 542: Alfred Jarry, Ubu. Kresba na plakát k představení Krále Ubu v ThéČtre de l'öuvre,
1896. s. 544: Adolphe Appia, návrh scény pro Wagnerovu operu Valkýra,
1892 (reprodukováno podle: Bablet, D.: Les révolutions scéniques du XXe siZcle, Paříž, 1975, s. 42) s. 545: Adolphe Appia, návrh scény pro Wagnerovu operu Parsifal,
1896 (reprodukováno podle: Bablet, D.: Les révolutions scéniques du XXe siZcle, Paříž, 1975, s. 43) s. 546: Edward Gordon Craig, Nadloutka, Scene 1907
s. 547: Craigova představa "pohyblivé scény", Scene 1907
s. 550: Frank Wedekind, Cenzura, Kleines Theater, Berlín 1910, Bühne und Welt, XIII, 1910-1911
s. 551: Sofoklův Oidipús v úpravě Hugo von Hofmannsthala a v režii Maxe Reinhardta, Deutsches Theater (Cirkus Schumann), Berlín 1910, Bühne und Welt, XIII, 1910-1911) s. 553: J. M. Barrie, Peter Pan, z prvního uvedení v Duke of York's Theatre, Londýn 1904 (reprodukováno podle: D'Amico, S.:
Storia del Teatro Drammatico III, Milán, 1968, obr. 264) s. 555: Scéna ze Shakespearovy Zimní pohádky v režii Harley Granville Barkera, Savoy Theatre, Londýn 1912 (reprodukováno podle: Merchant, W. M.: Shakespeare and the Artist, Londýn - New York - Toronto, 1959, pl. 54) s. 557: Sénický návrh E. G. Craiga z r. 1910 ke hře Williama Butlera Yeatse Přesýpací hodiny, Abbey Theatre, Dublin 1911
(reprodukováno podle: Bablet, D.: Esthétique générale du décor de théČtre, 1870-1914, Paříž, 1965, obr. 142) s. 558: Kostýmní návrh Leona Baksta pro Nižinského v inscenaci Ruského baletu Víla, 1911, Collection des plus beaux numéros de comoedia illustré et des programmes consacrés aux Ballets & Galas Russes depuis le début # Paris 1909-1921, Paříž, 1921
s. 559: Hamlet v Moskevském uměleckém divadle v režii a dekoraci Edwarda Gordona Craiga, 1911, Moskva, Muzeum MCHAT s. 561: Oscar Wilde, Salome, režie Alexandr Tairov, scéna Alexandra Exterová, Komorní divadlo, Moskva 1917 (reprodukováno podle: Kovalenko, G.: Aleksandra Ekster, Moskva, 1993, s. 195) s. 564: Copeauova adaptace Dostojevského Bratrů Karamazových v ThéČtre des Arts J. Rouchého, 1911 (reprodukováno podle:
Quéant, G. /ed./, Encyclopédie du théČtre contemporain I, Paříž
1957, s. 192) s. 565: Eleonora Duseová jako Anna v D'Annunziově hře Mrtvé město, 1898 (reprodukováno podle Resnevic-Signorelli, O.:
Eleonora Duse. Leben und Leiden der groáen Schauspielerin, Berlín, b.d., u s. 96) s. 568: Scéna ze hry Davida Belasca Miláček bohů. Belasco Theatre, 1902, Museum of the City of New York

15) DIVADLO V EVROPĚ A VE SPOJENÝCH STÁTECH MEZI VÁLKAMI

s. 579: Otto Reigbert, návrh scény pro inscenaci Hasencleverova Syna, Kiel 1919, Mnichov, Theatermuseum s. 581: Emil Pirchan, návrh scény k Schillerově Vilému Tellovi v režii Leopolda Jessnera, Staatliches Schauspielhaus, Berlín
1919, Vídeň, Theatermuseum s. 583: Piscatorova scéna pro Tollerovu hru Hopla, žijeme!, Piscator-Bühne, Berlín 1927, montáž S. Stonea (reprodukováno podle: Arpe, V.: Bildgeschichte des Theaters, Stockholm, 1962, s. 194) s. 584: Bertolt Brecht, Muž jako muž v autorově režii, Staatstheater am Gendarmenmarkt, Berlín 1931 (reprodukováno podle: Schumacher, E. a R.: Leben Brechts in Wort und Bild, Berlín, 1978, s. 87) s. 585: Plán Gropiova "totálního divadla": a) aréna, b) proscéniové řešení, c) kukátkové jeviště (reprodukováno podle:
Izenour, G. C.: Theater Design, New York, 1977, s. 95) s. 587: Jean Cocteau, Pekelný stroj, režie Louis Jouvet, scéna Christian Bérard, Comédie des Champs-Elysées, Paříž 1934, foto Lipnitzki s. 589: Antonin Artaud jako Francesco Cenci v inscenaci Cenciové podle P. B. Shelleyho, Paříž 1935, foto Lipnitzki s. 590: Jacques Copeau jako Scapin v MoliZrových Šibalstvích Scapinových, 1920 (reprodukováno podle: Quéant, G. /ed./, Encyclopédie du théČtre contemporain II, Paříž, 1959, s. 36) s. 591: André Barsacq, návrh scény pro Dullinovu inscenaci Volpona, 1929 (reprodukováno podle: Quéant, G. /ed./:
Encyclopédie du théČtre contemporain II, Paříž, 1959, s. 50) s. 592: W. Shakespeare, Romeo a Julie, inscenace Georgese PitoĎffa, původní návrh 1922 (reprodukováno podle: Quéant, G. /ed./, Encyclopédie du théČtre contemporain II, Paříž, 1959, s. 61) s. 596: Louis Jouvet (Hans) a Madeleine Ozerayová (Ondina) v Jouvetově inscenaci Giraudouxovy Ondiny, Paříž 1938

(reprodukováno podle: Quéant, G. /ed./: Encyclopédie du théČtre contemporain II, Paříž, 1959, s. 126) s. 598: F. T. Marinetti, Ohnivý buben, scéna Enrico Prampolini, Národní divadlo, Praha 1922
s. 601: Fernand Crommelynck, Velkolepý paroháč, režie V.
E. Mejerchold, scéna Ljubov Popovová, Mejercholdovo divadlo, Moskva, verze z r. 1928
s. 603: Carlo Gozzi, Turandot, režie J. B. Vachtangov, scéna I. I. Nivinskij, Třetí studio, Moskva 1922
(reprodukováno podle:
Gregor, J. - Fülöp-Miller, R.: Das russische Theater, Curych,
1928, obr. 314) s. 604: N. V. Gogol, Revizor, režie V. E. Mejerchold, scéna V.
V. Dmitrijev, Státní Mejercholdovo divadlo, Moskva 1926
(reprodukováno podle: Mejerchold i chudožniki, Moskva, 1995, s. 206) s. 607: Matka, inscenace N. N. Ochlopkova podle románu Maxima Gorkého, scéna J. Štoffer, Realistické divadlo, Moskva 1932
s. 610: T. S. Eliot, Vražda v katedrále, režie E. Martin Browne, Mercury Theatre, Londýn 1936-1937
(reprodukováno podle:
Enciclopedia dello spettacolo, IV, Řím, 1957, tab. CLXIII) s. 616: Norman Bel Geddes, inscenační návrh Danteho Božské komedie, 1921 (reprodukováno podle: Gregor, J. - Fülöp-Miller, R.: Das amerikanische Theater und Kino, Curych, 1931, obr. 285) s. 619: "Živé noviny" Jedna třetina národa, scéna Howard Bay, Projekt Federálního divadla, 1938 (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico IV, Milán, 1968, obr. 116) s. 622: E. O'Neill, Smutek sluší Elektře, Alvin Theatre, New York
1931 (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico IV, Milán, 1968, obr. 114)

16) DIVADLO V EVROPĚ A VE SPOJENÝCH STÁTECH V LETECH 1940-1968

s. 629: Paul Claudel, Kniha o Kryštofu Kolumbovi, režie J.-L.
Barrault, scéna a kostýmy Max Ingrand, ThéČtre Marigny, Paříž
1953 (reprodukováno podle: Le théČtre du geste - mimes et acteurs, Paříž 1987, s. 71) s. 630: Samuel Beckett, Čekání na Godota, režie Roger Blin, zleva Lucien Raimbourg, Jean Martin, Pierre Latour, Roger Blin, ThéČtre de Babylone, Paříž 1953 (reprodukováno podle: D'Amico, S.: Storia del Teatro Drammatico IV, Milán, 1968, obr. 256) s. 635: Marivaux, Triumf lásky, režie Jean Vilar, scéna Léon Gischia, ThéČtre national populaire, Paříž 1955, zleva Roger Mollien, Jean Vilar, Monique Chaumetteová, Maria CasarZsová, Georges Wilson, Daniel Sorano, Catherine Le Coueyová, foto Bernand s. 639: Helene Weigelová v Brechtově hře Matka Kuráž a její děti, režie B. Brecht a Erich Engel, scéna Teo Otto, Berliner Ensemble
1949, foto Willy Saeger s. 641: Friedrich Dürrenmatt, Fyzikové, režie Kurt Horowitz, zleva Theo Lingen, Hans Christian Blech, Gustav Knuth, Züricher Schauspielhaus, 1962, foto René Haury s. 644: Peter Weiss, Marat-Sade, režie Konrad Swinarski, scéna Peter Weiss, kostýmy Gunilla Palmstierna-Weissová, Schiller-Theater, Berlín 1964, foto Abisag Tüllmann s. 646: Tennessee Williams, Tramvaj do stanice Touha, režie Elia Kazan, scéna Jo Mielziner, New York 1947, foto Culver Pictures s. 650: A. P. Čechov, Tři sestry, režie Tyrone Guthrie, Guthrie Theatre, Minneapolis 1963 (reprodukováno podle: Wilmets, D. B. -
Tice, L.: Cambridge Guide to American Theatre, Cambridge, 1993, s. 214) s. 657: John Osborne, Ohlédni se v hněvu, režie Tony Richardson, výprava Alan Tagg, Royal Court Theatre, Londýn 1956
(reprodukováno podle: Hürlimann, M.: Das Atlantisbuch des Theaters, Curych, 1966, s. 673) s. 660: Harold Pinter, Správce, Arts Theatre, režie Donald Mc Whinnie, zleva Donald Pleasence, Peter Woodthorpe, Londýn 1960, foto Michael Boys s. 662: William Shakespeare, Sen noci svatojánské, režie Peter Brook, scéna a kostýmy Sally Jacobsová, Royal Shakespeare Company, Stratford 1970 (reprodukováno podle: La Biennale di Venezia, 31-o festival internazionale del teatro di prosa, Benátky, 1972, s. 69) s. 664: Carlo Goldoni, Poprask na laguně, režie Giorgio Strehler, scéna Luciano Damiani, Piccolo Teatro, Milán 1964, foto Ciminaghi s. 667: William Shakespeare, Hamlet, režie Nikolaj Ochlopkov, scéna Vadim Ryndin, Divadlo Majakovského, Moskva 1954
s. 668: Bez kříže, inscenace podle novely Vladimira Těndrjakova Zázračná ikona, režie Oleg Jefremov a Galina Volčeková, Sovremennik, Moskva 1963
s. 670: Josef Topol, Jejich den, režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, Národní divadlo na scéně Tylova divadla, Praha 1959, foto Jaromír Svoboda, archiv ND Praha

17) Divadlo A DRAMA po roce 1968

s. 676: William Shakespeare, Bouře, režie Giorgio Strehler, scéna Luciano Damiani, Giulia Lazzariniová

(Ariel), Tino Carraro (Prospero), Piccolo Teatro Milán, 1978, foto Ciminaghi s. 679: Ludovico Ariosto, Zuřivý Roland, režie Luca Ronconi, scéna Uberto Bertacci. Cooperativa Teatro Libero, Festival dvou světů, Spoleto 1969
s. 680: William Shakespeare, Hamlet. Režie Jurij Ljubimov, scéna a kostýmy David Borovskij, Divadlo na Tagance, Moskva 1971, pohostinské vystoupení na Podzimním festivalu, Paříž 1977, foto Claude Bricage s. 683: Alexandr Galin, Hvězdy na jitřním nebi. Režie Lev Dodin, scéna a kostýmy Eduard Kočergin, Malyj teatr, Leningrad, 1987
(reprodukováno podle: Theater heute 6/1989, 15) s. 685: Juliusz S#owacki podle Calderóna, Vytrvalý princ, režie Jerzy Grotowski, scéna Jerzy Gurawski, Teatr Laboratorium 13
Rzedów - Instytut badanL metody aktorskiej, Vratislav 1965, pohostinské vystoupení na Divadle národů, Paříž 1966, foto ThéČtre de France s. 686: Tadeusz Kantor, Dnes jsou moje narozeniny, režie Tadeusz Kantor a soubor Cricot 2, scéna Tadeusz Kantor, ThéČtre Garonne, Toulouse 1991, foto Bruno Wagner (reprodukováno podle: Europa, Europa, das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, katalog výstavy, Bonn 1994, díl 2, s. 94) s. 689: A. P. Čechov, Ivanov, režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, Divadlo za branou, Praha 1970, foto Jaromír Svoboda s. 691: Thomas Bernhard, Minetti, režie Claus Peymann, Bernhard Minetti v titulní roli, Staatstheater Stuttgart, 1976, foto Abisag Tüllmann s. 692: Heiner Müller, Opuštěný břeh - Materiál k Medeie -
Krajina s argonauty, režie Manfred Karge a Matthias Langhoff, Manfred Karge (Jason), Schauspielhaus Bochum, 1983, foto Thomas Eichhorn s. 696: Maxim Gorkij, Letní hosté, režie Peter Stein, scéna Karl-Ernst Herrmann, Schaubühne am Halleschen Ufer, Západní Berlín 1974, foto Ruth Waltz s. 701: Marivaux, Spor, režie Patrice Chéreau, scéna Richard Peduzzi, Podzimní festival, ThéČtre de la Ga#té-Lyrique, Paříž 1973, foto Enguerand s. 703: Átreovci, část I. Euripidés, Ifigénie v Aulidě, režie Ariane Mnouchkine, scéna Guy-Claude Francois, Nirupama Nityanandan (Ifigénie), Simon Abkarian (Agamemnon), ThéČtre du Soleil, 1990, foto Michele Laurent s. 705: Sofokles, Elektra, režie Antoine Vitez, scéna a kostýmy Yannis Kokkos, ThéČtre national de Chaillot, Paříž 1986, foto archiv Divadelního ústavu s. 709: William Shakespeare, Bouře, režie Peter Brook, scéna a kostýmy Chloé Obolensky, zleva Ken Higelin (Ferdinand), Tapa Sudana (Duch), Bakary Sangaré (Ariel), CIRT, ThéČtre des Bouffes-du-Nord, Paříž 1990, foto Gilles Abegg (reprodukováno podle: Transeuropéennes, no 11, Paříž, 1997) s. 717: Ráj teď, inscenace Living Theatre, Avignonský festival, 1968 (reprodukováno podle: Theater 1968, Das Jahr im Bild, Chronik und Bilanz eines Bühnenjahres, ročenka Theater heute) s. 719: Volání lidu po mase, inscenace Petera Schumanna, Bread and Puppet Theatre, Festival Nancy 1969 (reprodukováno podle:
Bablet, D.: Les révolutions scéniques du XXe siZcle, Paříž, 1975, obr. 650) s. 733: Carlo Gozzi, Král jelenem, režie Andrei Serban, scéna Michael H. Yeargan, masky, kostýmy a loutky Julie Taymorová, American Repertory Theatre, Cambridge (Massachusetts) 1984, foto Richard Feldman s. 735: Robert Wilson, The CIVIL warS, režie Robert Wilson, scéna Tom Kamm, kostýmy Christophe de Menil, Univerzita Freiburg, 1982

18) ASIJSKÉ DIVADLO

s. 745: Kinetické gestické znaky - mudry, kresby Dany Kalvodové s. 748, 749: Tanec bharatanátja - tanečnice Malavika Sarukkai (reprodukováno podle: XXXIII. Festival internazionale del teatro, Benátky 1985) s. 750: Maska z indického regionálního divadla čhau, kresba Dany Kalvodové s. 751: Kršna - postava divadla kathakali, foto Dana Kalvodová s. 752: Herec "pekingské opery" Mej Lan-fang (1956), archiv Dany Kalvodové s. 755: Jü Čen fej a Jen Chuej-ču, herci starobylého divadla kchun-čchü, foto Dana Kalvodová s. 756: Tradiční pódiové jeviště v s'čchuanském chrámu, foto Dana Kalvodová s. 758: Z tréninku v čínské herecké škole, foto Dana Kalvodová s. 759: Líčená maska "pekingské opery" typická pro starého hrdinu - zde generála čínského starověku, archiv Dany Kalvodové s. 760: Líčení herce "pekingské opery", foto Dana Kalvodová s. 761: Líčená maska "pekingské opery" (převládající bílá barva je znakem zlé a lstivé postavy), archiv Dany Kalvodové s. 766: Maska dívky z divadla nó, archiv Dany Kalvodové s. 767: Milostnice z nó hry Jókihi, představení divadla rodu Kanze, foto Dana Kalvodová s. 769: Válečník a potulný mnich z nó hry Nomori, představení divadla rodu Kanze, foto Dana Kalvodová s. 773: Divadlo bunraku, kresba Dany Kalvodové s. 774: Představení bunraku, foto B. Pougeoise s. 777: Divadlo kabuki, archiv Dany Kalvodové s. 782, 783: Masky tradičních maskových her z Pongsanu, Korea, archiv Dany Kalvodové

19) Africké divadlo

s. 792: Scéna z jorubské opery Oba Koso (Král nevisel), vlevo Abiogun Lapido jako Králova žena, uprostřed autor Duro Lapido jako Sango, Berliner Festwochen, 1964 (reprodukováno podle:
Theater heute, 11/1964, s. 12) s. 795: Wole Soyinka, Hra obrů v autorově inscenaci, Yale Repertory Theatre, USA, foto William B. Carter s. 799: Náčelníkova dcera v ghanském muzikálu Bo Mong (reprodukováno podle: Klíma, V. - Kubica, V. - Wokoun, A.: Safari za africkou kulturou, Praha 1963, za s. 272) s. 806: Robert Serumaga, Renga Moi, Theatre Limited, Uganda 1973
(reprodukováno podle: L'vov, N. I.: Sovremennyj teatr Tropičeskoj Afriki, Moskva 1977, s. 246) s. 815: Taneční scéna senegalského Národního baletního souboru,
1965 (reprodukováno podle: L'vov, N. I.: Sovremennyj teatr Tropičeskoj Afriki, Moskva 1977, s. 234) s. 818: Koffi Kwahulé, Bintou, Aissa Maiga v titulní roli, Atelier Afrique noire et blanche, ThéČtre International de langue francaise, 1997 (reprodukováno podle: ThéČtre/Public, č. 144,
1998) s. 820: Gaoussou Diawara podle Ibsenovy Nory, Dobrý den, svobodo, Divadlo Tériya, Mali 1996, foto Sakhali Brunaki s. 821: Tanečníci kamerunského Národního souboru, Berliner Festwochen, 1964 (reprodukováno podle: Theater heute, 11/1964, s. 13) s. 822: Liking Werewere, Percus Percues, Divadlo Ki-Yi M'Bock, panafrická skupina z Abidjanu, 1991 (reprodukováno podle: Le Traversier, journal du Festival international des francophonies en Limousin, Limoges, 1991, no 2, s. 8) s. 824: Ubu toujours, podle Alfreda Jarryho. Adaptace, režie, scénografie, choreografie Richard Demarcy a Vincent Mombachaka. Koprodukce Espace Linga Tere (Centrafrique), Ecurie Maloba (Zaire) a Na#f ThéČtre (Francie). ThéČtre International de langue francaise, 1997 (reprodukováno podle: Cassandre, 15, 1997) s. 827: Mbongeni Ngema, Percy Mtwa, Barney Simon, Woza Albert!, režie Peter Brook, zleva Bakary Sangaré a Mamary Dioume, ThéČtre des Bouffes-du-Nord, Paříž 1989, pohostinské vystoupení v Praze,
1991, foto Magdaléna Bláhová s. 833, 834: Handspring Puppet Company Johannesburg, Faust v Africe, pohostinské vystoupení v Praze, 1995, foto Ivan Kiša Menčík Překlad Dějin divadla (History of the Theatre) Oscara G. Brocketta byl původně pořizován ze sedmého vydání díla (1995).
V době přípravy českého překladu a jeho redakce však pracoval autor na vydání osmém a dal pro české vydání k dispozici jeho přepracované či aktualizované části. Změny se týkají především
6. kapitoly (Anglické divadlo od středověku do roku 1642), která byla přepracována nejpodstatněji, a dále 17. kapitoly (Divadlo a drama po roce 1968), 18. kapitoly (Asijské divadlo) a 19. kapitoly (Africké divadlo); několik drobných změn je rovněž v kapitolách 4, 7, 12, 13. V českém vydání jsme také podle možnosti doplnili původní názvy her (s výjimkou většiny asijských a některých afrických) a dalších citovaných literárních děl, autorův text jinak publikujeme bez podstatných změn. Citované úryvky z pramenů a literatury v závěrech kapitol, nazvaných Pohled do divadelních dějin, jsou převzaty z dosavadních českých vydání těchto textů, ostatní co možná revidovány podle originálů; pokud byly zvlášť pro tuto publikaci pořízeny, jsou jmenovitě označeny. Autorovu bibliografii pracovnice knihovny Divadelního ústavu oproti původnímu rozsahu doplnily o česká nebo původní vydání citovaných prací a o několik základních děl domácích.
Obrazový materiál v rozsahu, odpovídajícím charakteru informativní, všeobecně dostupné příručky, vybraly Věra Velemanová a redaktorka publikace, s využitím fotoarchivu a fondů knihovny Divadelního ústavu, jejímž pracovnicím tu chceme poděkovat za účinnou pomoc.
Vydavatelé děkují vědeckým a pedagogickým pracovníkům Karlovy univerzity za odborné konzultace a revizi některých kapitol. Jsou to doc. PhDr. Dana Kalvodová (odborná redakce kapitoly o asijském divadle), PhDr. S. Kostic (partie o indickém divadle v téže kapitole), doc. PhDr. Luboš Kropáček (odborná redakce kapitoly o africkém divadle), prof. PhDr. Eva Stehlíková (odborná revize kapitol o řeckém, římském a středověkém divadle), prof. PhDr. Miroslav Verner (odborná konzultace partie o starověkém Egyptě v úvodní kapitole). Za pomoc při obstarávání původní divadelní literatury 17.-18. století děkujeme Mgr.
Daniele Jobertové.
Děkujeme rovněž všem, kdo nám laskavě dali k dispozici obrazový materiál: za původní fotografie pro kapitolu o řeckém divadle a většinu obrazového materiálu, tj. vlastních kreseb i původních fotografií pro kapitolu a asijském divadle, doc. PhDr. Daně Kalvodové; za svolení k reprodukci fotografií z Encyklopedie starého Egypta jejímu vedoucímu redaktoru prof. PhDr. Miroslavu Vernerovi, řediteli Egyptologického ústavu, a Milanu Zeminovi, jejich autorovi; za zapůjčení a reprodukční práva litografií, přetištěných v úvodní kapitole, PhDr. Janě Součkové, ředitelce Náprstkova muzea afrických, asijských a amerických kultur v Praze; pracovnicím ústředního archivu Národního divadla za zapůjčení řady publikací a rovněž fotografií, reprodukovaných ve
14. kapitole knihy.
Jana Patočková

Poděkování překladatele

Za ochotnou pomoc, zejména při vyhledávání a ověřování odborných a speciálních termínů, jakož i původních a českých názvů dramat, děkuje překladatel dr. Josefu Balvínovi, Věře Černé, dr. Jiřímu Hilmerovi, docentu Janu Hyvnarovi, Jitce Sloupové, docentu Vladimíru Mikešovi, dr. Stanislavu Slavickému, dr. Vlastě Smolákové, prof. Pavlu Trenskému a Ivaně Vadlejchové. Zvláště vděčně oceňuje péči, kterou celému tomuto textu věnovala jeho redaktorka Jana Patočková.

A
A jitra jsou zde tichá (Vasiljev) 680
A nasadili pouta květinám (Arrabal) 637
A požehnej pluhu jeho (Mamet) 725
A schyluje se k bouři (Rugyendo) 807
A v prach se obrátíš (Pinter) 713
Abafumi Players (Uganda) 807
Abba, Marta 598
Abbey Theatre (Dublin)
556-558, 613, 615
Abe, Kóbó 781
Abe Lincoln v Illinoisu (Sherwood) 623
Abeceda našeho života (Tardieu) 636
Abibigromma (Ghana) 801
Abingtonová, Frances 302, 322
Abjad, Džurdž 837
Abkarian, Simon 703
Ablesimov, Alexandr Onisimovič 396
Abraha Pokú (Nokan) 818
Abraham a Marie (Hrotsvita) 106, 107
Abraham ze Suzdalu 109
Abramov, Fjodor 682
Absurdní divadlo (Esslin) 636, 672
Aby, Amon de 817, 818

Acadius 327
Acajou (Favart) 349
Accesi 180
Accius, Lucius 72
Ackermann, Konrad 374-376, 383
Acolastus (Gnapheus) 135
Actors Equity Association (USA) 621
Actors Studio (New York) 645, 646
Actors Theatre (Louisville) 722
Actors' Workshop (San Francisco) 649-651, 734
Adagala, Seth 804
Adam a Eva, aneb Pád prvního člověka 398
Adamov Arthur 634, 636, 637, 672
Adams, John C. 209
Addison, Joseph 296, 321
Adedeji, Joel 792
Adejumo, Moses Alaia (Sala, Baba) 794
Adelphi Theatre (Londýn) 480, 486
Adlerová, Stella 617
Adriena Lecouvreurová (Scribe) 426, 467, 474, 603
Adufa (Sutherlandová) 799
Advokát chudých 457
Aerssen, Francis van 249
Aesopus 85
Afinogenov, Alexandr 608
Afranius 71
Africké divadlo (Kapské město) 826
Africké rány (Mukulu) 808
Agamemnón (Aischylos) 28,39
Agamemnón (Seneka) 73
Agathón 28
agón 26
Ach táto, tatínku, máma tě pověsila v přístěnku, a mně je smutno (Kopit) 654
Achard, Marcel 595, 632
Acharňané (Aristofanes) 32,42
Achebe, Chinua 811
Achilles (Loschi) 151
Achurchová, Janet 532
Aiás (Sofoklés) 28, 29, 46, 48, 733
Aidooová, Ama Ata 800
Aiken, George L. 495, 498
Aischylos 25-29, 36, 38, 39, 41-43, 45-48, 51, 64, 467, 565, 697,
704, 734
Ajtmatov, Čingiz 682
Akademie (Francie) 262, 263, 284, 285
Akademie (Nizozemí) 390
Akademie dramatických umění (Řím) 599
Akademietheater (Vídeň) 639
Akalaitisová, JoAnne 721, 722, 733, 734
Akerman, Anthony 835
Akimov, Nikolaj 604, 667
Akinsová, Zoe 623
Akropolis (Grotowski) 687
Aksjonov, Vasilij 682
Al Carmines 725
Alabama (Thomas) 502
Alarcón, Juan Ruiz de 236, 263

Alarinjo 792-794
Albee, Edward 648, 653, 654
Albertazzi, Giorgio 665
Alberti, Leon Battista 159
Albion a Albianus (Dryden) 293
Albouriho vyhnanství (Ndao) 816
Alcina 250
Alcina (Händel) 733
Aldridge, Ira 459
Aldwych Theatre (Londýn) 661
Ale pro koho, Charlie? (Behrman) 649, 652
Alenka (Wilson a Waits) 736
Alenka v říši divů 736
Aleotti, Giovan Battista 162, 165
Alexandr I. 430
Alexandr II. 506
Alexandr III. 506
Alexandr, George 532
Alexandr a Kampaspé (Lyly) 189
Alexandr Veliký 53, 56, 57, 92
Alexandr Veliký (Racine) 274
Alexandrinské divadlo (Petrohrad) 430, 432, 509, 537, 561, 605, 667
Alexej (car) 394
Alexis 53
Alfieri, Vittorio 339, 340, 504, 505
Alfons X. 243
Alchymista (Jonson) 192
Ali Baba a čtyřicet loupežníků 608
Alisonin dům (Glaspellová) 623
Alkéstis (Euripidés) 29, 42, 735, 736
Alla Gbah (Maddy) 802
Allalou 837
Alley, Rewi 786
Alley Theatre (Houston) 650, 651
Alleyn, Edward 188, 191, 201, 205, 210, 211, 214
Allio, René 663
Alma-Tadema, Lawrence 489
Almanyho syn (Ndao) 816
alojería 240
Alpský král a nelida (Raimund) 409
Alvin Theatre (New York) 622
Alzire (Voltaire) 342
Alžběta (carevna) 394
Alžběta I. 140, 143, 185, 186, 188, 197, 198, 200, 202, 219, 225
Alžběta Anglická (Bruckner) 585
Alžbětinská jevištní společnost (Anglie) 554
Alžírské vězení (Cervantes) 234
Amadeus (Ionesco) 634
Amadeus (Shaffer) 659
Amadis, aneb Láska Harlekýna a Kolombiny (Rich) 297
Amankulor, J. Indukaku 840
Amavi (Hevi) 801
Ambigu-Comique (Paříž) 416, 421, 426, 428
Ambrosio aneb Mnich (Lewis) 437
American (Camp Street) Theatre (New Orleans) 454
American Laboratory Theatre 617

American National Theatre and Academy (ANTA) 650
American Place Theatre (New York) 649, 733
American Repertory Company (New York) 647
American Repertory Theatre (Cambridge, Massachussetts) 722, 733-735
Americká akademie dramatického umění 501
Americká dcera (Wassersteinová) 726
Americká společnost komediantů 447
Americký buvol (Mamet) 725
Americký sen (Albee) 653
Ames, Winthrop 615
Amfitryon (MoliZre) 276
Amfitryon (Plautus) 70, 88
Aminala (Imbuga) 805
Aminta (Tasso) 152
Amorphe d'Ottenburg (Grumberg) 706
Analfabeti (Anzengruber) 512
Ananse a bůh dešťů (Ben-Abdallah) 801
Ananse a kouzelný buben (Ben-Abdallah) 801
Anansewina svatba (Sutherlandová) 800
Anatol (Schnitzler) 531
Anatom (Ravenscroft) 293
Anaxandridés 53
Andělé v Americe (Kushner) 699, 728, 729
Andělika a laskavec (Shaffer) 713
Anderson, Lindsay 707
Anderson, Maxwell 617, 622, 624, 651
Anderson, Robert 653
Andersonová, Laurie 736, 737
Andersonová, Mary 535
Andorra (Frisch) 641
André (Dunlap) 450
Andreini, Francesco 179, 180
Andreini, Giambattista 180
Andreini, Isabella 180
Andreini, Virginie 180
Andrejev, Leonid Nikolajevič 560
Andria (Terentius) 87
Androboros (Hunter) 325
Andromacha (Racine) 274, 296
Andromaché (Euripidés) 29
Andromédа (Corneille) 270, 286
Andronicus, Livius 70, 78, 86, 87
Androphilus (Masen) 369
Angeli, Pietro 360
Angelica vincitrice di Alcina 367, 398
Anglinová, Margaret 569
Anna (carevna) 373, 394
Anna (královna) 203, 299
Anna Christie (O'Neill) 621, 624
Annie (Strouse) 716
Anouilh, Jean 596, 632, 634, 662
Anowa (Aidooová) 800
Ansah, J.(Bob) 799
Anschütz, Heinrich 412
Anskij, Solomon Rappoport 603
Anthony Street Theatre (New York) 453

Antifanés 53
Antigona (Alfieri) 339
Antigona (Anouilh) 596
Antigona (Cocteau) 588
Antigona (Hasenclever) 578
Antigona (Sofoklés) 29, 414, 513, 718
Antigona v New Yorku (G#owacki) 686
Antoine, André 522, 526-529, 541, 555, 563, 564, 589
Antonius a Kleopatra (Shakespeare) 191, 293
Antony (Dumas st.) 419
Anzengruber, Ludwig 511, 512, 529
Apocalypsis cum figuris (Grotowski) 687
Apollinaire, Guillaume 586
Apollodóros 54
Apologie herců (Heywood) 226
aposentos 240, 241, 246, 248
Appen, Karl von 640
Appia, Adolphe 543-546, 548, 552, 563, 574, 582, 589, 617, 639
Apuleius 85
Aquilius 71
Araia, Francesco 394
Arbotova, Marija 683
Arbuzov, Alexej 682
Arcier, Bernard Faivre de 704
Arcybašev, Sergej 682
Arden, John 657, 658
Arelatka (Daudet) 525
Arena Stage (Washington) 650, 651, 723
Argenis a Poliarque (Du Ryer) 261
Arch Street Theatre (Filadelfie) 454, 494, 495, 498
Archa Noemova (Obey) 595
Archer, William 532
Architekt a císař asyrský (Arrabal) 637
Architettura (Serlio) 255
archón 33, 34, 36, 52
Ariadna na Naxu (Strauss) 550
Ariane (T. Corneille) 274
Arión 25
Ariosto, Ludovico 151, 159, 187, 678, 679
Aristofanes 32, 42, 50, 53, 253, 275, 648
Aristokrati (Pogodin) 608, 667
Aristotelés 13, 24, 31, 47, 55, 56, 75, 153, 154, 158, 169, 184,
253, 399
Arizona (Thomas) 502
Arkádie (Stoppard) 714
Armat, Thomas 570
Armelina (Rueda) 233
Armide (Lully) 273
Armin, Robert 205
Armstrongovo poslední Dobrou noc (Arden) 657
Arne, T. 311
Arnott, Peter 48, 50
Aronová, Geraldine 831
Aronson, Boris 617
Arouet, Francois-Marie viz Voltaire Arrabal, Fernando 636, 637
Artaud, Antonin 588, 589, 595, 626, 627, 631, 637, 648, 661, 701,
710, 783, 784

Artaxerxes (Arne) 311
Arteaga, Stefano 362
Arts and Crafts Theatre (Detroit) 614, 615
Arts Council (Anglie) 660, 707, 711
Ashbury, Joseph 291
Ashcroftová, Peggy 611, 656
Asian American Theatre Company (New York) 728
Asinamali (Ngema) 832
Asociace nigerijských divadelníků 793
Asociace produkčních umělců 648-650
Astbury, Brian 831
Astley, John 199
Astley's Amphitheatre (Londýn) 438
Aston, Anthony 325
Astor Library (New York) 721
Astydamas 53
At the Foot of the Mountain (Minnesota) 726
Ať žije královna! (Bolt) 659
Atalie (Racine) 275
Ateistova tragédie (Tourneur) 194
Ateliér (Paříž) 593, 594, 631
Atentátníci (Sondheim) 717
Athenaeum 402
Athénaios 64
Atilius, Marcus 71
Atkins, Robert 608
Átreovci 703, 704
Átreus a Thyestés (Crébillon) 342
Atta 71
Atys (Lully) 273
Auber, Daniel-Francois Esprit 496
Auden, Wystan Hugh 612
Audiberti, Jacques 636, 637
Audinotovo divadlo (Paříž) 350
Augier, Émile 467, 468, 512, 522, 531
auleum 84
Aurengzéb (Dryden) 292
autos sacramentales 229-231, 236, 237, 243, 244, 246, 249
Avancinus (von Avancini), Nikolaus 368, 369
Avesnes, Dubois de 429
Ayckbourn, Alan 715
Až na další (Oyono-Mbia) 821

B
BČ, Thierno 816
Baal (Brecht) 582
Babylonská věž (Arrabal) 637
Bacchus v Highveldu (Smit) 828
Bade, Josse (Badius, Jodocus Ascensius) 159
Bahamutsi Drama Group (Soweto) 833
Ba#f, Jean-Antoine de 253
Baillieová, Joanna 436
Baitz, Jon Robin 725
Bajazid (Racine) 274, 275
Bakaba, Sidi 817
Baker, Benjamin 459
Baker, George Pierce 614, 615, 621

Bakchantky (Euripidés) 29, 732, 781
Bakchidy (Plautus) 70
Baklanov, Grigorij 682
Bakst, Leon 558, 559
Balagančik (Blok) 560
Balbovo divadlo (Řím) 80
Bale, John 135, 186
Balet noci 271
Balet živlů 359
Balkon (Genet) 636
Ball, Hugo 586
ballad opera 298, 299, 301, 336, 348, 395
Ballet Comique de la Reine 254, 255
Ballet de la prospérité des armes de la France 269
ballets de cour 140, 172, 255, 260, 273
ballets d'entrées 271
Ballets Russes 559, 563, 587, 588, 615
Ballets Suédois 588
Baltimorský valčík (Vogelová) 729
Balzám gileádský (Wilson) 724
Bamanské divadlo pro mládež (Mali) 819
Bancroft, Squire 477, 483-486, 488, 489, 492, 500, 535
Bancroftová (Wiltonová), Marie 477, 484-486, 488, 489, 500, 535
Bankéřova dcera (Howard) 501
Bantuská divadelní společnost 829
Bar a Ger (Aronová) 831
Baraka, Imam Amiri (LeRoi Jones) 726, 727
Barbara Frietchieová (Fitch) 569
Barevné muzeum (Wolfe) 727
Barker, Harley Granville viz Granville Barker, Harley Barker, Howard 715
Barker, James Nelson 456
Barker, Richard 202
Barker, Robert 426, 427, 457
Barlog, Boleslaw 640
Barnard, Chris 829
Barnay, Ludwig 528, 529
Barnes, Peter 715
Baron, Michel 280, 281, 354
Barrault, Jean-Louis 593, 629, 631, 632, 637, 688, 699, 700
Barrett, Lawrence 493, 498, 504
Barrie, James M. 553, 554, 612, 624
Barroca, Norberto 813
Barry, Philip 622, Barry, Spranger 322
Barrymore, John 616
Barrymorová, Ethel 623
Barryová, Elizabeth 317, 320, 321
Barsacq, André 591, 593, 594, 596, 629, 631
Bartolomějský jarmark (Jonson) 192
Bartolozziová, Lucia Elizabetta viz Vestrisová Barton, John 709
Basi a spol. (Saro-Wiwa) 798
basoches 131
Basserman, Albert 553
Bateman, Hezekiah L. 487, 488
Batemanová, Ellen 488
Batemanová, Isabel 488
Batemanová, Kate 488
Batemanová, Virginia 488

Bates, Alan 657, 711
Batesová, Blanche 567
Bathyllus 75
Baty, Gaston 591, 593, 594, 628, 630
Baudelaire, Charles 540
Bauhaus (Výmar) 583, 584
Baumbauer, Frank 699
Bauschová, Pina 699, 736
Bavorská trilogie (Sperr) 692
Bay, Howard 617, 619
Baylisová, Lilian 608, 609
Beacham, Richard 83
Beatrice konžská (Dadié)
817
Beaubour, Pierre-Trochon de 354
Beaujoyeulx, Baltasar de 255
Beaulieu, Sieur de 255
Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron) 346, 347, 353, 359, 361, 395
Beaumont, Francis 195, 203, 221, 291
Beaumont Theatre (New York) 721
Beck, Julian 648, 718, 739
Becket (Anouilh) 632
Beckett, Samuel 630, 634, 635, 637, 648, 660, 672, 684, 733, 734
Becque, Henri 526, 529
Becujaku Minoru 781
Bedeau, Julien (Jodelet) 263, 265
Bedřich Veliký 380
Bedřich Vilém II. 380
Beeston, Christopher 205, 214
Beeston, William 289
Beestonovi chlapci 203, 214
Beethoven, Ludwig van 516
Behan, Brendan 658
Behnová, Aphra 293
Behrman, S. N. 614, 622, 624, 649, 652
Beierová, Karen 699
Béjart, Joseph 280
Béjart, Louis 280
Béjartová, Armande 280
Béjartová, GenéviZve 280
Béjartová, Madeleine
279-281
Belasco, David 503, 566-568
Belasco Theatre (New York) 568, 570
Bellamyová, George Ann 322
Bellerose viz Messier, Pierre le Belleville viz Le Grand, Henri Bellomo, Joseph 386
Bellová, Marie 629
Bemba, Silvain 823
Ben-Abdallah, Mohammed 801
Ben Hur 490
Benátská noc (Musset) 420
Benátský kupec (Shakespeare) 190, 319, 488, 513, 610, 611, 712
Benátský maur (Vigny) 419
Benavente, Jacinto 565
Bene, Carmelo 677, 678
Bennett, Michael 717
Benozziová, Giovanna 356

Benserade, Isaac 271
Benson, Frank 554, 608
Benten Kozó a jeho zlodějská banda (Kawatake) 776
Bentley, Eric 673
Bentley, Gerald Eades 196
Benthall, Michael 656
Benua, Alexandr 559
Beolco, Angelo 176
Berain, Jean st. 273
Berain, Jean ml. 273, 359
Bérard, Christian 587, 593
Berenika (Racine) 274, 277
Berezinová, Tanya 720
Berghausová, Ruth 694
Bergman, Ingmar 663
Berliner Ensemble 639-641, 693, 694, 697, 734, 820
Berliner Theater 529
Bernal, Martin 20
Bernard, John 448, 449
Bernhard, Thomas 691, 692
Bernhardtová, Sarah 469, 473-475, 531, 564
Bernstein, Leonard 654
Bernsteinová, Aline 617
Bertacci, Uberto 679
Bertaut, Francois 250
Běsi (Dostojevskij) 681
Besier, Rudolf 624
Besson, Benno 640
Bethmannová-Unzelmannová, Friederike Karoline 385
Betterton, Thomas 291, 299, 305, 307, 317-321, 323, 329
Betti, Ugo 663
Betty, William Henry West 443, 444
Beukes, Gerhard 828
Beverley (Saurin) 346
Beverley, William Roxby 447
Bez kříže 668
Bez roucha (Frayn) 715
Bez války (Hare) 714
Bezděčný filozof (Sédaine) 346
Bezstarostný manžel (Cibber) 295
Bezvýznamná žena (Wilde) 553
Běžná hodnota (Hwang) 728
Bharata 744
bharatanátja 748-750
Bhása 745, 746
Bhavabhúti 746
bháva 744
Bianco, Baccio del 248
Biancolelli, Domenico 278
Bibbiena, Bernardo Dovizi da 151, 255
Bibiena, Carlo 392
Bibiena, Ferdinando Galli 332-334, 336, 362, 367, 398
Bibiena, Francesco Galli 335
Bibiena, Giuseppe Galli 334, 367, 398
Bibienové 332-334, 336, 359, 362, 363, 366, 367
Bickerstaffe, Isaac 301
Bič na herce (Marston) 193

Bič na herce (Prynne) 221, 224
Bidermann, Jakob 369
Biedermann a žháři (Frisch) 641
Bílá ďáblice (Webster) 195
Bílé manželství (Rózewicz) 685
Bilingual Foundation of the Arts (Kalifornie) 728
Billet, Jehan 146
Biloxi Blues (Simon) 653
Bingo (Bond) 713
Bintou (Kwahulé) 811
biomechanika 602
Bird, Robert Montgomery 456
Birmingham Repertory Company 534, 609, 610, 612
Bishop, André 721
Bitva u Bunker Hill (Brackenridge) 327
biwa 772
Bizet, Georges 710
Bjurstrom, Per 266
Black Arts Repertoire Theatre and School (New York) 726
Black Theatre Magazine 726, 727
Blahořečení kluka z ulice (Soyinka) 796
Bláhové srdce (Churchillová) 715
Blake, Eubie 620
Blanchard, Edward Litt Leman 478
Blau, Herbert 649, 651
Blázen (Bond) 713
Blázen a jeptiška (Witkiewicz) 684
Blázen a smrt (Hofmannsthal) 550
Blázni a odborníci (Soyinka) 795
Blázni se žení (Kasoma) 811
Blech, Hans Christian 641
Blin, Roger 630, 637
Blitzstein, Marc 618
Blok, Alexandr 560
Blondýnka (Boucicault) 477, 498
Bludiště spravedlnosti (Al-Hakím) 837
Blues pro šíleného psa (Shepard) 724
Blumenthal, Oskar 529
Bo Mong 799
Bocage (Tousez, Pierre-
-Martinien) 424
Boccaccio, Giovanni 150
Boccomini, Pietro 505
Bock, Jerry 654
Bočarov, Michail Iljič 509
Bodel, Jean 115
Bodenstedt, Friedrich von 518
Body Politic (Chicago) 723
Boesman a Lena (Fugard) 835
Bogdanov, Michael 711
Bogosian, Eric 737
Bohatství (Aristofanes) 32
Bohatství a zdraví (Wager) 139
Bohéma (Puccini) 717
Boj (Galsworthy) 534
Boj černocha se psy (KoltZs) 706
Bojovníci na Helgolandu (Ibsen) 522

Boker, George Henry 497
Boleslavskij, Richard 560, 617
Bolšoj těatr (Moskva) 432
Bolšoj těatr (Petrohrad) 432
Bolt, Robert 659
Bonarelli, Prospero 174, 175
Bond, Edward 707, 708, 713, 720
Bondy, Luc 699
Bonnard, Pierre 541
Bononcini, Giovanni Battista 366
Booth, Barton 305, 317, 319-321
Booth, Edwin 498, 499
Booth, Junius Brutus 455, 493, 498, 504
Booth's Theatre (New York) 499
Bopha! (Mtwa) 832
Boquet, Louis-René 312, 359, 360
Borchert, Wolfgang 641
Boris Godunov (Puškin) 431, 681
Borovskij, David 680
Bosé nohy v parku (Simon) 653
Bosio, Gianfranco de 665
Boston Museum 454, 494, 495, 498
Boston Opera Company 615
Bottomley, Gordon 612
Boublil, Alain 717
Boucicault, Dion 476-478, 482-484, 498, 531
Bougoin, Simon 134
Bouhélier (Saint-Georges de Bouhélier) 590
Boucher, Francois 312, 359, 360
Bouchet, Jean 118
Boulanger, Louis 420
Bourdet, Edouard 594
Bouře (Cesaire) 637
Bouře (Cchao Jü) 763
Bouře (Ostrovskij) 507
Bouře (Shakespeare) 191, 293, 676, 677, 709
Bouře (Tsodzo) 812
Bouře a vzdor (Klinger) 377, 378, 678
Bowery Theatre (New York) 453, 456, 460
Box Theatre (Johannesburg) 831
Boyle, Roger (hrabě Orrery) 292
Bozi za to nemohou (Rotimi) 797
Boží tělo (McNally) 725
Božská komedie (Dante) 150, 616, 617
Božská slova (Valle-Inclán) 599
Bracegirdlová, Anne 320, 321
Brackenridge, Hugh Henry 327
Bragaglia, Anton Giulio 599
Brahm, Otto 529, 545, 552
Braithwaitová, Lilian 611
Brambora (Achard) 632
Brand (Ibsen) 522
Brando, Marlon 646
Brandt, Fritz 570
Braque, Georges 588
Brasseur, Pierre 631
Bratr Eichmann (Kipphardt) 644

Bratr Jero v úzkých (Soyinka) 795
Bratři (Terentius) 70, 389
Bratři a sestry (Abramov) 682
Bratři Karamazovi (Dostojevskij - Copeau) 563, 564, 617
Braunschweig, Stéphane 706
Brayne, John 206
Bread and Puppet Theatre (USA) 718, 719
Breasted, James Henry 20
Brebentění a píseň (Osofian) 797
Brecht, Bertolt 582-584, 626, 627, 638-642, 648, 657, 661, 665,
666, 668, 676, 680, 694, 697, 700, 701, 704, 710, 732, 756, 780,
781, 783, 784, 796, 801, 813
Brenton, Howard 714, 715
Brethová, Andrea 698
Breton, André 586, 587
Breuer, Lee 734, 736
Breviář aneb Několik málo vzpomínek na město Chester 123
Bridges-Adams, William 611
Brieux, EugZne 528
Brigadoon (Lerner a Loewe) 654
Brigadýr (Fonvizin) 395
Brighouse, Harold 534
Brink, André P. 829
Brink, Melt 827
Britannicus (Racine) 274
Brockmann, Johann Franz Hieronymus 381
Brodribb, John Henry viz Irving, Henry Brook, Peter 643, 656, 661-663, 688, 708, 710, 736, 784, 827
Brooklynská akademie hudby (BAM) 736
'brou noc, mami (Normanová) 725
Brough, William 478
Brougham, John 457, 497
Brown, Arvin 723
Brown, Georgia Douglas 620
Brown, James 458, 459
Brown, James Ambrose 835
Brown, Kenneth 648
Brown, William Wells 496
Browne, E. Martin 610, 655
Browne, Robert 370
Browning, Robert 437
Bruckner, Ferdinand 585
Brücknerové 520
Bruford, W. H. 397, 398
Brühl, Karl 411, 412
bruitisme 597
Brunelleschi, Filippo 159
Brunot, André 631
Brunšvik (z Brunšviku), Jindřich Julius 369
Brusati, Franco 678
Bruscambrille 260
Brustein, Robert 722
Brutus (Payne) 450
Brycelandová, Yvonne 831
Bryden, Bill 711
Břemena (Ruganda) 807
Bubble Theatre (Anglie) 707
Bubny v noci (Brecht) 582

Buck, George 199
Buckingham (vévoda) viz Villiers, George Buckstone, John Baldwin 437, 438, 480
Buckwitz, Harry 640
Buď zdráv a sbohem (Fugard) 835
Buen Retiro 248, 250
Buffequin, George 268, 269
bugaku 765
Bůh je zapomenut (Uys) 831
Büchner, Georg 409, 410, 618, 736
Bulgakov, Michail 607, 680
Bullins, Ed 726, 727
Bulvár Durand (Salacrou) 632
Bulwer-Lytton, Edward George 438, 499, 500
Bunn, Alfred 439
bunraku 772-775, 781
Bunrakuken Uemura 774
Buontalenti, Bernardo 157, 164, 166, 170, 171
Burbage, James 196, 197, 201, 206, 208, 211, 213
Burbage, Richard 201, 205, 211
Burckhardt, Max 530
Bureau Dramatique 353, 422
Burgeová, Jane 478
Burger, Leopold 511
Burghart, Herman 513
Burgtheater (Vídeň) 379, 380, 385, 409, 411-413, 511-513, 518,
530, 571, 639
Burian, Emil František 669
Burian, Jarka 674
burletta 435
Burnacini, Giovanni 331, 333, 369
Burnacini, Ludovico Ottavio 331, 366
Burnand, F. C. 478
Burne-Jones, Edward 489
Burns, Barney 458
Burrell, John 655
Burroughs, William S. 736
Burton, William E. 494, 504
Burton's Chambers Street Theatre (New York) 494, 498
Bury, John 661, 711
Bushová, Anita 618
Busch, Ernst 640
Bussy D'Ambois (Chapman) 193
Bušení vln v Horikawě (Čikamacu) 773
Butler, Guy 835
Byli jednou čtyři loupežníci (Osofian) 797
Byron, George Gordon (lord) 436, 714
Byron, Henry James 476-478, 485

C
Caesar a Kleopatra (Shaw) 533, 536
café-concert 470
Caigniez, Louis 418
Calandria (Bibbiena) 151
Calaynos (Boker) 497
Calderón de la Barca, Pedro 229, 231, 236-238, 248, 249, 344,
389, 408, 415, 685
Caldwell, James H. 451, 452

California Theatre (San Francisco) 493
Caligula (Camus) 633
Callasová, Maria 665
Callimachus (Hrotsvita) 106
Callot, Jacques 171, 179, 180
Calvert, Louis 534
Cambon, C. A. 471
Cambridge Festival Theatre (Anglie) 610
Camelot (Lerner a Loewe) 654
Camille (Ludlam) 729
Campardon, Émile 364
Campbell, Bartley 502
Campbell, Joseph 10, 14
Campen, Jacop van 390
Camus, Albert 633, 671, 672
Candida (Shaw) 624
Candide (Bernstein) 654
cantores 85
Capion, Etienne 391
Capon, William 440
Car Boris (A. K. Tolstoj) 508
Car Fjodor Ioannovič (A. K.Tolstoj) 508, 537
Carew, Richard 147
Carl, Karl 409
Carmina Burana 107, 108
Carmines, Al 649
Carnovsky, Morris 617
Carolina Playmakers 615
Caron, Antoine 255
Carousel (Rodgers a Hammerstein) 654
Carraro, Tino 676
CarriZre, Jean-Claude 710
carros 124, 229-231
Carrollová, Vinette 728
Cartel des Quatre 591
Carterová, Leslie 567
CasarZsová, Maria 631
Casina (Plautus) 70
Casona, Alejandro 599, 600
Casson, Lewis 534
Castelvetro, Lodovico 154, 156, 184
Castorf, Frank 698
Castro, Guillén de 236, 261
Catharsis (Kongo) 824
Cathleen ni Houlihan (Yeats) 556
Catilina (Jonson) 192
Caudi, José 248
Cavalli, Pier Francesco 272
cavea 80
cazuela 240, 241, 248
Cecchini, Pier Maria 180
Celestina viz Komedie o Kalistovi a Melibeji Cena (Miller) 652
Cenci (Shelley) 436, 589
Cenodoxus (Bidermann) 369
Center 42 (Londýn) 659
Centlivrová, Susanna 295, 296
Centre dramatique du Nord (Tourcoing) 630

Centre dramatique du Sud-Est (Aix-en-Provence) 630
centunculus 88
Cenzura (Wedekind) 550
Cercle Culturel et Folklorique de la Côte d'Ivoire (Pobřeží slonoviny) 817
Cervantes y Saavedra, Miguel de 233, 234
Cesaire, Aimé 637
César (Pagnol) 595
Cesta dlouhého dne do noci (O'Neill) 648, 651
Cesta do Ameriky (Mathews) 457
Cesta do Mekky (Fugard) 722, 835
Cesta herectví (Suzuki) 781
Cesta ke zkáze (Holcroft) 302
Cesta pana Perrichona (Labiche) 469
Cesta zaslíbení (Werfel) 617
Cestovatel potmě (Normanová) 725
Cestující bez zavazadel (Anouilh) 596
Cchao Jü 763
Cchuej Te-č' 764
Cibber, Colley 295, 305, 320, 322, 329
Cibberová, Susanna 322
Cicéri, Pierre-Luc-Charles 426, 428
Cicero 84, 150
Cid (Corneille) 236, 261-264, 269, 282, 285, 429, 528
Cidovo mládí (Castro) 236, 261
Cieslak, Ryszard 710
Cikánský baron (Strauss) 512
Cincinatti (Simon) 832
Cino, Joe 648
Cinthio, Giambattista Giraldi 152
Cinzano (Petruševskaja) 683
Cipriani, Giovanni Battista 312
Circle in the Square (New York) 647, 648, 721
Circle Repertory Theatre Company (New York) 720
Circus Maximus 82
Cirque d'hiver (Paříž) 590
Cirque Olympique (Paříž) 416, 426
Císař (Smit) 828
Císař Jones (O'Neill) 620, 732
Císař Oktavianus (Tieck) 405
City Center (New York) 647
City Theatre (Charleston) 449
Ciulei, Liviu 722
Civic Repertory Theatre (New York) 617, 647
CIVIL warS (Wilson) 734, 735
Cixousová, HélZne 704, 707
Cizí stín (Simonov) 666
Cizinec (Kotzebue) 437, 442
Claironová, Mlle (Claire-Josephe-Hippolyte Léris de la Tude)
354-356, 360, 361, 364, 396
Clairová, Ina 624
Clancyová, Deirdre 711
Claramonte, Andrés de 250
Clari (Payne) 450
Clariond, Aimé-Marius 629
Clark-Bekederemo, John Pepper 796, 797
Claudel, Paul 541, 564, 629, 631, 705
Claudie (Sandová) 420

Cleverová, Edith 697
Clitophon (Du Ryer) 261
Clivová, Kitty 322
Clurman, Harold 617, 673
Co dáma dala v sázku (Cibber) 295
Co chcete (Marston) 193
Co každá žena ví (Barrie) 554
Co řekl Ajame 786
Cocteau, Jean 587, 588, 736
Coelina (Pixérécourt) 417, 437
Cofradía de la Novena 244
cofradías (Španělsko) 238
Cohen, Gustav 146
Cochran, Charles Blake 613
Colclow, Thomas 118
Coleman, Cy 716
Coleridge, Samuel Taylor 404, 436
Colet, John 185
Coliseo 248
collegium poetarum (Řím) 85
Collier, Jeremy 295
Colman, George ml. 301, 305
Colman, George st. 301, 303
Colofanco (Musinga) 822
Colombiny narozeniny (Browning) 437
Comba y García, Juan 244
Comédie de l'Ouest (Rennes) 631
Comédie de Saint-Etienne 629
Comédie des Champs-Elysées (Paříž) 587, 590
Comédie-Francaise (Paříž) 278-284, 343-356, 358, 359, 361, 364, 371, 380, 416, 417, 419, 421, 423-425, 428, 429, 467, 471-474, 483, 526, 586, 594, 629, 631, 632, 637, 699, 700, 704-706
Comédie-Italienne (Paříž) 283, 340, 345, 349-352, 355, 356, 358, 359, 416
comédie larmoyante 345, 346
Comédiens Ordinaries du Roi viz Comédie-Italienne comédies ballets 272
comédies rosses 527, 542
comédies-en-vaudevilles 350, 416, 431, 467
commedia a soggetto 175
commedia all'improviso 175
commedia dell'arte 74, 175-180, 184, 241, 243, 257, 258, 269, 276, 278, 297, 340, 341, 347-349, 363, 389, 392-394, 560-562, 565, 611, 662, 663, 702
commedia erudita 175-177
Commited Artists (Jižní Afrika) 832
Compagnia De Lullo-Falk 665
Compagnia Proclemer-Albertazzi 665
Compagnie des Comédiens routiers 594
Compagnie des Quatre Saisons 594
Compagnie des Quinze 594, 595
Compagnons de Notre-Dame 594
Company (Sondheim) 717
Comte, Auguste 466, 525, 549
Condell, Henry 191
Confidenti 180
Confrérie de la Passion 256, 257, 259, 278
Congreve, William 294, 295, 303, 609, 611, 711

Connelly, Marc 620
Consová, Emma 608
Constantini, Angelo 278
Contemporary Theatre (Seattle) 723
Cook, Ralph 649
Cooke, George Frederick 442, 448, 463
Cooke, Thomas Potter 443
Cooper, Thomas Abthorpe 448, 449, 455
Cooperativa Teatro Libero (Spoleto) 679
Copeau, Jacques 563, 564, 589-594, 599, 615, 617, 631, 655, 706, 710
Coquelin, Constant-Beno#t 472, 473, 498
Coriolanus (Shakespeare) 191, 440, 442, 489, 710
Corneille, Pierre 236, 261-265, 270, 274, 275, 281, 284-286, 293, 355, 370, 399, 425, 528, 677
Corneille, Thomas 237, 274
Cornellová, Katherine 624
Corral de la Cruz (Španělsko) 239, 246
Corral del Príncipe (Španělsko) 239, 241, 244, 246
corrales 238-241, 248, 250
Corridos (Valdez) 729
Cosima (Sandová) 420
Costanza e Fortezza (Fux) 334
Costenoble, Ludwig 412
Costumes et annales des grands théČtres de Paris (Charnois) 361
Council for the Encouragement of Music and the Arts (Anglie) 660
Court Theatre (Londýn) 488
Cousin, Gabriel 637
Coutaud, Lucien 593
couturiers 473
Covent Garden (Londýn) 297, 300, 305, 309, 311-313, 315, 321, 322, 434, 435, 439-442, 444, 446-448, 460, 480, 486, 710
Coward, Noel 612
Cowlová, Jane 624
Crabtreeová, Lotta 493
Craig, Gordon 488, 543, 545-548, 552, 555, 557, 559, 560, 563, 574, 582, 589, 710
Craven, Hawes 489
Crawfordová, Cheryl 645, 647
Crébillon, Prosper Jolyot 342
Cricot 2 (Polsko) 686, 688
Crinkley, Richmond 721
Criterion Theatre (Londýn) 487
Crommelynck, Fernand 595, 601
Cromwell (Hugo) 418
Cromwell, Oliver 288
Cross, Richard 318
Crothersová, Rachel 623
Ctižádostivá macecha (Rowe) 296
Cubouči Šójó 780
Cudné děvče z Cheapside (Middleton) 193, 209, 712
Cueva, Juan de la 234
Cukrová třtina (Wilson) 620
Cumberland, Richard 302, 303, 330
Cung Fu-Siang 764
Curculio (Plautus) 70
Curel, Francois de 528

Curio, Caius Scribonius 80
Curry, Samuel S. 501
Curuja Nanboku 776
Cushmanová, Charlotte 456, 482
Custis, George Washington Parke 457
Cvičení pro pět prstů (Shaffer) 659
Cyankáli (Wolf) 585
Cyklus kraba (Cousin) 637
Cymbelín (Shakespeare) 191, 489, 491
Cyrano z Bergeracu (Rostand) 472, 473
Cysat, Renward 118

Č
Čaj a sympatie (R. Anderson) 653
Čajkovskij, Petr Iljič 508, 606
Čang Sie, nejlepší graduant 753
Čarodějnice (Leipoldt) 828
Čarostřelec (Weber) 736
Čas a Conwayovi (Priestley) 612
Čas je sen (Lenormand) 594
Časně ráno (Bond) 713
Čattopadhjáj, Mohit 751
Čechov, Anton Pavlovič 506, 507, 537, 538, 540, 604, 650, 660,
680, 684, 689, 690, 698, 711, 713, 732, 763
Čechov, Michail 560, 604
Čekání na Godota (Beckett) 630, 634, 648, 712, 734
Čekání na Leváka (Odets) 623
Černá mamba (Kasoma) 810
Černá mamba a pakt se smrtí (Ruganda) 807
Černá maska (Audiberti) 636
Černá maska (Jonson) 223
Černá maska (Shaffer) 659
Černá tarantule a bílý ďábel (Bemba) 823
Černé prase (Planchon) 701
Černooká Zuzana (Jerrold) 438, 484
Černoši (Genet) 636
Černý jezdec (Wilson) 736
Černý poustevník (Ngugi) 804, 806
Černý princ (Boyle) 292
Černý šejdíř 503
Černý vichr (Kao Wen-siou) 756
Čert na zemi (Suppé) 512
Červ v poupěti (Dewet) 836
Červená Karkulka 405
Červené střevíčky (Normanová) 725
Červený býk (Londýn) 206, 207, 214, 215, 219, 288, 289, 307
Červený lev (Londýn) 206, 207, 210
Červený talár (Brieux) 528
čhau 750
Čikamacu Handži 773
Čikamacu Monzaemon 773, 776
Číňan slepičář (Chin) 728
Činoherní klub (Praha) 669, 689
Čínská zeď (Frisch) 641
Čínský sirotek (Voltaire) 359, 361, 756
Čitra (Thákur) 751
Člověk (Graft-Johnson) 801

Člověk a nadčlověk (Shaw) 533
Člověk hříšný 134
Člověk Meier (Kroetz) 691
Člověk pro každé počasí (Bolt) 659
Člověk se zavazadly (Ionesco) 634
Člověk spravedlivý a člověk světský (Bougoin) 134
Člověk z popelu (Obey) 595
Čmáranice (Sardou) 469
Čokoládoví frajeři (Sissle a Blake) 620
Čokoládový hrdina (Shaw) 533
Čtvrté studio MCHAT 606
Čtyři roční doby (Wesker) 659
Čtyři sny z pracovny nefritového mechu (Tchang Sien-cu) 757
Čtyři živly (Rastell) 136
Čtyřiadvacátý únor (Werner) 406
49 (Geiogamah) 729
Ču Čin Čou 608
Čúšingura (Pokladnice čtyřiceti sedmi věrných) (Takeda Izumo II.) 773

D
D'Amico, Silvio 599
D'Annunzio, Gabriele 564, 565
D'Arcy, Margaretta 658
D'Aulnoy (komtesa) 250
D'Oyly Carte, Richard 479
Ďábel a Pánbůh (Sartre) 633
Ďábel se vrací (Casona) 600
Ďáblův generál (Zuckmayer) 641
Dadié, Bernard 817, 818
Dafne, La (Rinuccini a Peri) 157
Ďagilev, Sergej 558, 559, 608
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 426-428, 460, 462, 463
dalang 783
Dalberg, Herbert von 380, 382, 384
Dalcroze, Émile Jacques 544
Daldry, Stephen 708, 712
Dall, Nicholas Thomas 312
Dalrymple, Jean 647
Další! (McNally) 725
Další příběhy Rámovy (Bhavabhúti) 746
Daly, Augustin 498, 500, 501, 567
Daly's Theatre (New York) 560
Dáma milující zábavu (Shirley) 196
Dáma není k pálení (Fry) 655
Dáma s kaméliemi (Dumas ml.) 468, 474, 483, 502, 606
Dáma skřítek (Calderón) 236
Dáma z Dubuque (Albee) 654
Dambará, Kaoberdiano 813
Damiani, Luciano 664, 665, 676
Dámská jízda (Crothersová) 623
Dance, Nathaniel 314
Dancourt, Florent-Carton 343, 344
Dangevillová, Mlle (Bototová, Marie-Anne) 355
Daniel, Samuel 221
Daniels, Ron 722
Danquah, J. B. 799

Dante Alighieri 150, 616, 617
Dantonova smrt (Büchner) 409, 577, 736
Dar Gorgony (Shaffer) 713
Daran, Jean 471
Darovací listina (Woodworth) 456
Dartmouth (hrabě) 434
Darwin, Charles 8, 524
Dasté, Jean 594
Daudet, Alphonse 525
Davenant, Alexander 291
Davenant, William 214, 217, 221-223, 227, 289-291, 293, 305, 307, 311, 316
Davenportová, Fanny 500
David Garrick (Robertson) 477
Davidson, Gordon 723
Davies, Howard 709
Davis, Miles 736
Davis, R. G. 718
Davisová, Hallie Flanaganová 618
Davy, Humphrey 492
Davy Crockett (Murdoch) 458
Dawison, Bogumil 413, 512
Dcera exulantova (Pixérécourt) 426, 462
Dcery Británie (Bottomley) 612
De Architectura (Vitruvius) 158, 160
De Bar, Ben 495
De Filippo, Eduardo 664
De Filippo, Peppino 664
De Garcinsová, Mlle (Marie-Magdeleine) 416
De Loutherbourg, Philippe Jacques 312, 313, 440
De Lullo, Giorgio 665
De Mountfort (Baillieová) 437
De Voto, John 312
De Wet, Reza 835
Dean, Philip Hayes 728
Debezovi paviáni (Sinxo) 829
Debora (Mosenthal) 500
Deburau, Jean-Gaspard (Jean-Baptiste) 424, 425
Debussy, Claude 710, 736
Decker, Thomas 802
Decroux, Etienne 631
Dedan Kimathi (Watene) 805
Dědičný lesník (Ludwig) 510
Deierkauf-Holsboerová, Wilma 266
Deipnosofistai (Athénaois) 64
Déj# vu (Osborne) 657, 713
Dějiny amerického divadla (Dunlap) 450
Dějiny britského kostýmu (Planché) 441
Dekameron (Boccaccio) 150
Dekker, Thomas 142, 193, 195, 618
Deklasovaná (Akinsová) 623
Dekolonizace myšlení (Ngugi wa Thiong'o) 805
Delacorte Theatre (New York) 651, 721
Delaneyová, Shelagh 658
Delavigne, Casimir 419
Della Pittura (Alberti) 159
Delsarte, Francois 472, 501, 515, 687

Demarcy, Richard 824
Den postavený na hlavu (Gotanda) 728
Den ve smrti Joe Egga (Nichols) 714
dengaku 766
dengaku-nó 765, 766, 768
Denchová, Judi 709
Denis, Maurice 541
Derby (hrabě) 323
Děs, destrukce a Detroit (Wilson) 734
Desátý (Chayefsky) 653
Descaves, Pierre 629
Desiosi 180
Desmaresová, Christine-Antoinette- Charlotte Mlle 280, 354
Despléchin, Edouard 471
Destouches, Philippe Néricault 372, 395
desvanes 240
Déšť z nebes (Behrman) 622
Dethomas, Maxim 563
Děti královniny kaple viz Chlapci od černých bratří Děti královniných radovánek viz Chlapci od Černých bratří
Děti z Asazi (Manaka) 833
Dětská hra (Walser) 645
deus ex machina 50
Deutsch, Michel 704
Deutsches Theater (Berlín) 529, 551, 552, 577, 639, 640
Děvče lyonské (Bulwer-Lytton) 438
Děvče z Bathu (Foote) 302
Děvče z fabriky (Volodin) 666
Děvče z venkova (Odets) 651
Děvče ze mlýna (Bickerstaffe) 301
Děvče ze Zlatého západu (Belasco) 567
Devine, George 655, 656, 663, 707
Devrient, Emil 413
Devrient, Ludwig 412, 413
Dewhurstová, Coleen 647
Dhlamini, Ezekiel 829
Dhlomo, H. I. E. 829
Dialogi (Textor) 252
Dialogy o divadelním představení (Sommi) 173
Diamond, Jack 458
Diawara, Gaoussou 820
Dickens, Charles 536, 708
didaskalos 36
Didelot, Charles-Louis 433
Diderot, Denis 344, 346, 355, 356, 359, 363, 364, 376, 395
didiga 819
Didona (Cinthio) 152
Dielenová (herečka) 407
Difilos 54
Dikeová, Fatima 831
Díky Stanleymu (Mongita) 824
Dílna (Grumberg) 706
Dílo živého umění (Appia) 543
Dingelstedt, Franz 512, 513
Diokleián 91
Dionýsos 18, 23, 25, 26, 31, 33, 35, 41, 50, 51, 57, 83
Dionýsos pro rok 69 732
Dionýsovo divadlo (Athény) 35, 38, 44, 45, 47-50, 55, 60, 61, 63

Diop, Birago 814
Diop, Mammadou Traoré 816
dioráma 426-428, 441, 445, 460, 462, 463, 480
diorama # double effet 427, 462
Dioume, Mamary 827
Diplomacie (Sardou) 486
Diskurs o původu a průběhu dlouhotrvající osvobozenecké války ve Vietnamu (Weiss) 643
Diskurs o znázorňující poezii a o způsobu prezentace jevištních her (Ingegneri) 165
Disney, Walt 738
Dítě lásky (Caigniez) 418
Div (Centlivrová) 296
Divadelní kruh (Zambie) 810
Divadelní revoluce (Fuchs) 551
Divadelní umění (Craig) 545
Divadelní zkouška (Villiers) 292, 301
Divadlo (Londýn) 196, 206-208
Divadlo a jeho dvojenec (Artaud) 588, 627
Divadlo Alawada (Nigérie) 794
Divadlo budoucnosti (Fuchs) 551
Divadlo Daniela Sorana (Senegal) 814, 815
Divadlo Dura Ladipa (Nigérie) 794
Divadlo Gorkého (Leningrad) 667
Divadlo Kanyama (Zambie) 810
Divadlo komedie (Leningrad) 667
Divadlo-laboratoř (Wroclaw) 685, 686, 688, 732
Divadlo lidu (Rolland) 590
Divadlo Majakovského (Moskva) 667
Divadlo Mossovětu (Moskva) 667
Divadlo na Newingtonských terčích (Londýn) 206, 207
Divadlo na Tagance (Moskva) 680, 681
Divadlo na Vídeňce (Vídeň) 409
Divadlo Na zábradlí (Praha) 669, 689, 690
Divadlo národů 671
Divadlo proměn (Japonsko) 781
Divadlo revoluce (Moskva) 606, 667
Divadlo Rustaveliho (Tbilisi) 681
Divadlo satiry (Moskva) 666
Divadlo svatého Jana a Pavla (Benátky) 168
Divadlo Tériya (Mali) 820
Divadlo u Kärntnertor (u Korutanské brány) (Vídeň) 371, 379
Divadlo v Leopoldstadtu (Vídeň) 408
Divadlo v pohybu (Craig) 545
Divadlo za branou (Praha) 669, 689
Divadlo za časů Nerona a Seneky (Radzinskij) 683
Dívčina se zelenýma očima (Fitch) 569
Dívčina tragédie (Beaumont a Fletcher) 195, 712
Dívka, která zabila, aby zachránila: Osvoboditel Nongquase (Dhlomo) 829
Dívka s bílými vlasy (Che Ting-č a Ting I) 764
Dívka z Andru (Terentius) 70, 255, 296
Dívka ze Samu (Menandros) 54
Divoká kachna (Ibsen) 523, 524, 527
Dixon, W. 314
Dlouhé ruce zákona (Kasoma) 811
Dmitrevskij, Ivan Afanasjevič 396, 432
Dmitrij Donskoj (Ozerov) 430
Dmitrijev, Vladimir Vladimirovič 604
Dnes večer improvizujeme (Pirandello) 598

Dneska mám narozeniny (Kantor) 686
Dny bez konce (O'Neill) 621
Dny Turbinových (Bulgakov) 607
Do Damašku (Strindberg) 548
Do lesa (Sondheim) 717
Do průvodu (Lawson) 623
Doba ledová (Dorst) 645
Dobrodinci (Frayn) 715
Dobrodruh a zpěvačka (Hofmannsthal) 550
Dobrý člověk ze Sečuanu (Brecht) 582, 680, 801
Dobrý den, svobodo (Diawara) 820
Dobužinskij, Mstislav 559
Dobytí Granady (Dryden) 292
Dobytí zimního paláce 600
Dodin, Lev 681-683
Doggett, Thomas 305, 320
Dohazovačka (Wilder) viz Kupec z Yonkersu Dojemné kouzlo (Wilson) 724
Doktor Faustus (Marlowe) 189-191, 205
Doktor Faustus rozsvěcuje světla (Steinová) 736
Domácí vězení - první vydání (Smithová) 737
domei 801
Domněnky (Gascoigne) 187
Domov (Storey) 713
Domov loutek (Ibsen) 522, 567
Don Carlos (Schiller) 387
Don Garcia Navarrský (MoliZre) 276
Don Giovanni (Mozart) 446
Don Juan (MoliZre) 561
Don Juan a Faust (Grabbe) 407
Don Quijote (Cervantes) 234
Donellan, Declan 711
Dopis královně Viktorii (Wilson) 734
Dorn, Dieter 699
Doroninová, Taťjana 682
Dörpfeld, Wilhelm 63
Dorset Garden Theatre (Londýn) 307
Dorst, Tankred 645, 697, 702
Dorvalová, Mme (Delaunayová, Marie-Thomase-Amélie) 424
Dostat se ven (Normanová) 725
Dostigajev a ti druzí (Gorkij) 606
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 540, 564, 681
double 354
Double Edge (Cambridge, Massachusetts) 726
Douglass, David 325, 326, 447
Dowling, Joe 722
Downes, John 318
Drahouškové (Gilbert) 478
Drahý Antoine (Anouilh) 632
Drahý Brutus (Barrie) 554
Drahý rodič a lidožrout (Easmon) 802
Drake, Samuel 451
Drama League of America 614
Drama pro obec (MacKaye) 614
Dramatists' Guild (USA) 502, 569, 621
drame 346, 350, 351
Drew, John II. 495, 500
Drewalová, Margaret Thompsonová 839

Drewová (Lanová), Louisa 495, 500
Dreyfus (Grumberg) 706
droll 288, 290
Druhá kapitola (Simon) 653
Druhá paní Tanquerayová (Pinero) 531
Druhá pastýřská hra 132
Drummond, Thomas 460
Drury Lane Theatre (Londýn) 292, 298-300, 302, 305, 307-309, 311, 312, 316, 318, 320-322, 434-436, 438-441, 444, 446, 448, 460, 463, 478, 480, 481, 486
Dryden, John 292, 293, 295, 304
Du Parcová, Mlle (Gorla, ThérZse de) 280
Du Ryer, Pierre 261, 286
Dub a angora (Walser) 645
Dubreuil, Jean 369
Dubufe, Édouard 425
Ducange, Victor 418, 431
Ducis, Jean-Francois 424
Duclosová, Mlle (de Chasteauneuf, Marie-Anne) 280, 354
Dueňa (Sheridan) 301
Duffová, Mary Ann 455
Dufresne, Charles 275
Duch země (Wedekind) 550
Duchenoisová, Mlle (Rafuinová, Catherine-Joséphine) 423, 424
Duchové (Larivey) 253
Důkazy se zamítají (Osborne) 657
Duke of York's Theatre (London) 534, 553
Dulcitius (Hrotsvita) 105
Dullin, Charles 563, 588, 591, 593, 594, 628, 630, 631, 637, 687
Dům Bernardy Alby (Lorca) 600
Dům Connellyho (Green) 622
Dům čtyř letor (Nestroy) 409, 412
Dům "U Madrasů" (Barker) 535
Dům zlomených srdcí (Shaw) 533
Dumas, Alexandre st. 419, 422, 428
Dumas, Alexandre ml. 467, 468, 470, 483, 500, 512, 522, 531, 564
Dumesnilová, Mlle (Marchandová, Marie-Francoise) 354-356
Dumont 356
Dunlap, William 448-450, 460
Duran, Michel 593
Durch 529
Dürrenmatt, Friedrich 641, 642, 662
Durringer, Xavier 707
Duseová, Eleonora 523, 531, 545, 564, 565
Dutt, Utpal 751
Dux, Pierre 629
Dva Bobové a jejich děvče Karolina (Johnson) 799
Dva kavalíři z Verony (Shakespeare) 190, 533
Dva přátelé (Beaumarchais) 346
Dva vznešení příbuzní (Shakespeare) 191
Dvě pravidla perspektivní praxe (Vignola) 161
Dveře mají být buď otevřené, nebo zavřené (Musset) 420
Dvojčata (Klinger) 378
Dvojí sebevražda (Anzengruber) 512
Dvorní divadlo (Drottningholm) 392, 393
Dvorní divadlo (Výmar) viz Výmarské dvorní divadlo Dvorská kohoutí aréna (Londýn) 224

Dvorská nádhera (Strong) 221
Dvorské a národní divadlo (Mannheim) 380
Dvorské divadlo (Gotha) 379
Dvorské divadlo (Postupim) 414
Dybuk (Anskij) 603, 689
Dyck, Anthonius van viz Van Dyck džóruri 772

E
Eagle Theatre (Sacramento) 493
Easmon, Raymond Sarif 802
East-West Players (Los Angeles) 728
Eastman, George 570
Ecerinis (Mussato) 150
Eckermann, Johann Peter 399
École Royale Dramatique (Paříž) 423
Eda (Ladipo) 794
Edison, Thomas Alva 491, 570
Edward I. 141
Edward II. 141
Edward II. (Marlowe) 190, 678
Edward VI. 188
Edwardes, George 479
Efros, Anatolij 681, 683
Egan, Pierce 437, 459
Egoli - Město boží (Manaka) 833
egungun 792, 793, 795
Egyptská libra (Al-Ríhání) 837
Egyptské národní divadlo 837, 838
Echegaray, José 565
Eidophusikon (Londýn) 312
Einstein na pláži (Wilson a Glass) 736
Eisenbarth, E. E. 453
Eisenberg, Avner ("Excentrik") 737
Ekfantidés 32
Ekhof, Konrad 374, 375, 379, 383, 384, 386, 398
Ekloga o Placidě a Victorianovi (Encina) 232
ekkykléma 49
El Dorado (Sanchezová-Scottová) 729
El Teatro Campesino (Kalifornie) 718, 728
Elder, Lonne III. 728
Elektra (Crébillon) 342
Élektra (Euripidés) 29
Elektra (Hofmannsthal) 550
Élektra (Sofoklés) 29, 705, 712
Elektronický negr (Bullins) 727
Eliot, Thomas Stearns 610, 613, 655, 662, 712
Elitní kultura / Masová kultura (Levine) 461
Elkunčvar, Mahéš 751
Elliston, Robert 435, 439-441, 443
Else, Gerald 25
Emerson, Charles W. 501
Emigranti (Mrozek) 685
Emilia Galotti (Lessing) 377
Emmett, Dan 458
Empire Theatre (New York) 566
Encina, Juan del 232
Encyclopédie 346, 356

Endymion (Lyly) 189
Engel, Erich 639
English National Opera Company (Londýn) 609
English Stage Company (Londýn) 656, 659, 661, 663, 707, 708, 713, 715, 716
Ennius, Quintus 72
entreméses 234, 235, 241
environmentální divadlo 731, 732
Epidicus (Plautus) 70
Epicharmos 31
episkénion 58
Equus (Shaffer) 659
Erasmus Montanus (Holberg) 392
Erasmus Rotterdamský 185
Erckmann, Émile 487
Erdman, Nikolaj 681
Erik XIV. (Strindberg) 603, 604
Erlanger, Abraham 566
Erler, Fritz 551, 552
Escurial (Ghelderode) 595
Esslair, Ferdinand 413
Esslin, Martin 636, 672
Ester (Racine) 275
Esther (Grillparzer) 511
Estienne, Charles 255
Ethelová, Agnes 500
Ethelwold, biskup winchesterský 105, 146
Etherege, George 294
Etherton, Michael 841
Eubulos 53
Eufemia (Rueda) 233
Eugene Aram (Wills) 488
Eugene O'Neill Theatre Center 722
Eugénie (Beaumarchais) 346
Eumenidy (Aischylos) 28, 38, 42, 48
Eupolis 32
Euripidés 27-30, 35, 38-40, 42, 50, 53, 54, 94, 253, 534, 703, 704, 732, 735
Euripidovy Bakchantky (Soyinka) 796
Evangelium na Kolóně (Breuer) 734
Evans, Henry 213
Evans, Maurice 612
Evansová, Edith 611
Evita (Lloyd-Webber) 717
Evžen (Jodelle) 253
Evženie (Beaumarchais) 359
Ewald, Johannes 393
exodia 74
Experimentální román (Zola) 525
Exterová, Alexandra 561
Eyre, Richard 711, 712

F
F.O.B. (Hwang) 728
Faan de Stasie (Fourie) 829
Faan de Trein (Fourie) 829
Fabbri, Diego 664

Fábory (Rabe) 724
Fabre, Émile 594
fabula atellana 66, 74, 88
fabula crepidata 72, 88
fabula palliata 71, 88
fabula praetexta 72, 73, 88
fabula riciniata 74
fabula saltica 75
fabula togata 71, 88
Fagan, James Bernard 611
Faidra (Pradon) 275
Faidra (Racine) 275, 423, 463, 474, 603
Faidra (Unamuno) 599
Falck, August 549
Falešná stydlivka (Lenoble) 278
Falešné ohledy (Kelly) 302
Falešný astrolog (Dryden) 294
Falková, Rosella 665
Falls, Robert 723
Falso Movimento (Itálie) 678
Fando a Lis (Arrabal) 636
Fanny (Pagnol) 595
Fantom opery (Lloyd-Webber) 717
Farář z podlesí (Anzengruber) 511
Farjeon, Herbert 613
Farquhar, George 295, 435
Farrah 710
Farrant, Richard 213
Farrell, Bob 458
Farrenová, Elizabeth 323
Fatinica (Suppé) 512
Faucitová, Helen 445
Faust (Goethe) 389, 404, 677
Faust v Africe 833, 834
Favart, Charles-Simon 349, 356
Favartová, Marie-Justine 356, 361
Fay, Frank 556
Fay, William George 556
Fedeli 180
Federal Street Theatre (Boston) 449, 454
Federal Theatre Project (USA) 618-620
Fedora (Sardou) 469
Fefu a její přítelkyně (Fornésová) 725
Fehling, Jürgen 580, 581
Fechter, Charles 483, 488, 489
Felsenstein, Walter 640
Feminist Theatre (Rhode Island) 726
Fénix (Kohoutí aréna v Drury Lane) 212, 214, 224
Fennell, James 448
Fenton, Frederick 480
Ferberová, Edna 623
Ferdinand I. 164, 180, 183, 228
Ferguson, Ian 835
Ferrari, Paolo 564
Festspielhaus (Bayreuth) 476, 517-519, 694
Fešák Brummel (Fitch) 569
FeuillZrová, Edwige 631

fiabe 405
Field Day Theatre Company (Anglie) 716
Field, Nathan 205
Fielding, Henry 297, 299
Fierstein, Harvey 729
Fifth Avenue Theatre (New York) 500
Figaro 733
Figarova svatba (Beaumarchais) 346, 347
Figueroa, Roque di 243
Fichandlerová, Zelda 650, 723
Fíkové mušky (Magnés) 32
Filadelfie, tady jsem (Friel) 715
Filemón 54
Filip II. Španělský 188, 233
Filip III. 247
Filip IV. 245, 247, 248
Filoktétés (H.Müller) 693
Filoktétés (Sofoklés) 29, 42, 46
Filumena Marturanová (De Filippo) 664
Finleyová, Karen 737
Finney, Albert 711
Fiorillo, Tiberio 278
Fischer, Franz 386
Fiske, Harrison Grey 566, 567
Fiskeová Maddernová, Minnie 566, 567
Fitch, Clyde 569
Fitzball, Edward 437, 438
Fitzgiggovy prostopášnosti 311
Fleck, John 737
Fleschelles viz Guéru, Hugues Fletcher, John 191, 192, 195, 291
Fleury, Abraham-Joseph 423, 424
Flimm, Jürgen 698
Floridor viz Soulas, Josias de flyakes 61
Fo, Dario 677, 678
Foiničanky (Euripidés) 29
Foiničanky (Seneka) 73
Fokin, Michail 558
Fokin, Valerij 682
Folz, Hans 132
Fomenko, Pjotr 682
Fontannová, Lynn 624
Fonvizin, Denis Ivanovič 395
Foote, Horton 725
Foote, Samuel 300, 301, 302, 305
Forbes-Robertson, Johnston 492, 535
Ford, John 195, 196, 721
Fordova nadace 651
Ford's Theatre (Washington) 494
Foriwa (Sutherlandová) 799, 800
Formio (Terentius) 70, 158
Fornésová, María Irene 649, 725, 728
Forrest, Edwin 445, 455-457, 481, 493, 503
Fort, Paul 540, 541
Fortuny, Mariano 571
Foster, J. 463
Fouquet, Jean 114
Fourie, Pierre 829

Fox, George L. 497
Fragmenty z Fausta (Goethe a Strehler) 677
Fragoso, Francisco 813
France, Anatol 615
Francesca da Rimini (Boker) 497
Francesca da Rimini (D'Annunzio) 564
Francesca da Rimini (Pellico) 505
Francini, Tommaso 260
Franco, Francisco 576, 600
Francois, Guy-Claude 703
Francois le Campi (Sandová) 420
Francon, Alain 706
Franconi, Laurent 426
Francouzsky snadno a rychle (Rattigan) 655
Francque, Jehan de 146
Frankenstein 718
Frankie a Johnny U měsíčního svitu (McNally) 725
František I. 252, 255
František II. 188, 255
Franzová, Ellen 519
Fraser, Claud Lovat 609
Fraškovitá tragédie (Williams) 652
Fratellini 588
Fráter Bacon a Fráter Bungay (Greene) 189
Frayn, Michael 715
Frederik IV. 391
Frederik V. 392
Free Southern Theatre 718, 719, 726
Freehold (Anglie) 707
Freie Bühne 528-530, 532
Freie Volksbühne (Berlín) 530, 640
French, A. B. 453
Freud, Sigmund 531, 548, 549, 586
Freytag, Gustav 510, 511
Friel, Brian 715, 716
Frigerio, Ezio 665
Frisch, Max 641, 642
Frohman, Charles 534, 566, 567, 569
Fronta (Kornijčuk) 608
Frou-Frou (Halévy a Meilhac) 475
Fry, Christopher 655, 662
Frýnichos 27, 43
Fuente Ovejuna (Lope de Vega) 235
Fuerst, René 590
Fugard, Athol 722, 830, 831, 835
Fuchová, Elinor 740
Fuchs, Georg 551, 552, 563
Fulgencius a Lukrécie (Medwall) 138, 186
Fuller, Charles 728
Fuller, Isaac 311
Fulton, Robert 427
Funny Girl (Styne) 654
Furttenbach, Joseph 162-164
Fux, Johann Joseph 334, 367, 398
Fyzikové (Dürrenmatt) 641, 642

Gadeau, Cioffi 817
gagaku 765
Gaiety Theatre (Manchester) 479, 534
Ga#té (Paříž) 421
Galeová, Zona 623
Galin, Alexandr 682, 683
Galliari, Bernardino 336
Galliari, Fabrizio 336
Galliariové 336
Gallicanus (Hrotsvita) 106
Galsworthy, John 534, 612, 763
Gambon, Michael 711
gamelan 783
Ganassa, Zan viz Naselli, Alberto Gangsteři (Maponya) 833
Ganz, Bruno 697
Garcia, Victor 663
Garcia Lorca, Federico 599, 600
Gardista (Molnár) 624
Garňák (Brown) 648
Garnier, Charles 475
Garnier, Robert 253
Garrick, David 300, 305, 310, 312-323, 328-330, 355, 396, 438,
440, 486
Gascoigne, George 187
Gaskill, William 707
Gassman, Vittorio 665
Gaster, Theodor 17
Gate Theatre (Londýn) 609, 613
Gatti, Armand 637
Gaudeamus (Dodin) 682
Gaudon (loutkář) 350
Gauguin, Paul 577
Gaul, Franz 513
Gaulle, Charles de 632, 699
Gaultier-Garguille viz Guéru, Hugues Gaussensová, Jeanne-Catherine viz La Gaussinová, Mlle Gay, John 298
Gecau, Kimani 811
Geddes, Norman Bel 616, 617
Geiogamah, Hanay 729
Gelber, Jack 648
Gellert, Christian Fürchtegott 376
Gelosi 179, 180
Gémier, Firmin 589-591, 593
Gemsová, Pam 715
Genet, Jean 634-637, 647, 662, 672, 690, 702, 718, 720, 734
George Coats Performance Works (San Francisco) 738
Georgeová, Mlle (Weimerová, Marguerite-Joséphine) 423, 424, 432
Gesamtkunstwerk 516, 517
Ghana Drama Studio (Akkra) 799
Ghanda - Bendu (Maddy) 802
Ghelderode, Michel de 595, 637
Ghéon, Henri 594
Gideon (Chayefsky) 653
Giehseová, Therese 640
Gielgud, John 488, 611, 612, 655, 656
Giffard, Henry 300
Gilbert, Allan H. 184
Gilbert, John 478

Gilbert, William Schwenck 446, 478, 479, 486, 514
Gilbertová, G. H. 500
Gill, Peter 711
Gilleberts, Guillaume des, též Des Gilberts (Montdory) 261, 264,265
Gilles de Rais (Planchon) 701
Gillette, William 502
Gillot, Claude 359, 360
Gilpin, Charles 620
Gingoldová, Hermione 613
Giotto 150
Giovanni v Londýně 446
Giraudoux, Jean 592, 595, 596, 624
Gischia, Léon 635
Gissey, Henri 273
Gladiátor (Bird) 456
Glaspellová, Susan 623
Glass, Philip 728, 736
Glass Theatre (Kapské město) 831
Glen Norah's Women's Theatre (Zimbabwe) 812
Glengarry a Glen Ross (Mamet) 723, 725
Glinka, Michail Ivanovič 433, 508
Glover Memorial Hall (Lagos) 794
G#owacki, Janusz 686
Gluck, Christoph Willibald 338
Glynová, Isabella 480
Gnapheus Gulielmus 135
Godfrey, Peter 609
Godfrey, Thomas 326
Goethe, Johann Wolfgang von 377, 384, 386-389, 399, 400, 403, 404, 407, 411-413, 415, 512, 513, 550, 677, 697
Gogh, Vincent van 577
Gogol, Nikolaj Vasiljevič 430, 431, 602, 604, 680
Golder 266
Goldflam, Arnošt 690
Goldoni, Carlo 340, 341, 350, 363, 664, 665
Goldsmith, Oliver 303, 347
Goll, Yvan 625
Golovin, Alexandr 559
Goncourt, Edmond 525, 526, 529
Goncourt, Jules 525, 529
Gončarovová, Natalija 559
Gondoliéři (Gilbert a Sullivan) 479
Gonzaga, Ferdinando 171
Goodman Theatre (Chicago) 723
Goodman's Fields Theatre (Londýn) 300, 321
Goodwin, Edward 545
Goodwin, George 515
Gorbačov, Michail 679, 681
Gorboduk aneb Ferrex a Porrex (Sackville a Norton) 186, 187
Gordone, Charles 728
Gorelik, Mordecai 617
Gorkij, Maxim 540, 605-607, 616, 696, 697
Gosson, Stephen 198
Got, Edmond 473
Gotanda, Kan 728
Gottsched, Johann Christoph 371-373, 376, 377, 382, 398

Götz z Berlichingu (Goethe) 377, 378, 382, 383, 386
Gougenot, Sieur (dramatik) 265, 285
Gozzi, Carlo 341, 405, 603, 733
Grabbe, Christian Dietrich 407, 415
Graft Johnson, J. C. de 800
grammelot 677
Grand Magic Circus 702
Grandval, Charles-Francois de 354, 355
Granville Barker, Harley 533-535, 555, 556, 573, 615, 656
Grassi, Paolo 664, 676
Gray, Simon 715
Gray, Spalding 732, 737
Gray, Terence 610, 612
Grayova Anatomie (S. Gray) 737
Gréban, Arnoul 115, 116
Gréban, Simon 116
Gréco, Juliette 736
Green, John 370
Green, Paul 617, 620, 622
Greene, Graham 659
Greene, Robert 189
Greet, Ben 608, 611
Gregory, Johann Gottfried 394
Gregoryová, Isabella Augusta, lady 556, 557
Grein, J.T. 532
Grévin, Jacques 253
Gribojedov, Alexandr Sergejevič 430, 431
Grieve, John 447
Grieve, Thomas 481, 482
Griffen, Hayden 711
Griffith, D. W. 570
Griffiths, Trevor 715
Grillparzer, Franz 406-408, 411, 511, 512, 519
Grimaldi, Joseph 480
Grimsted, David 462
Gringoire, Pierre 131
griot 790, 816, 819, 823
Grips (Západní Berlín) 695
Gris, Juan 588
Groot, Paul de 827
Gropius, Walter 583, 584, 585
Gros-Guillaume viz Guérin, Robert Grosch, Jürgen 698
Grosskopf, J.W.F. 828
Grossman, Jan 669, 689,
690
Grotowski, Jerzy 681, 685-688, 702, 710, 719, 720, 734, 739
Group Theatre (New York) 617, 645
Grüber, Klaus Michael 699
Grumberg, Jean-Paul 706
Gründgens, Gustav 639
Grüner, Karl Franz 399
Gruppo Teatro e Azione 676
Gryphius, Andreas 372
Gual, Adria 565
Guaré, John 725
Guarini, Battista 152
Gubenko, Nikolaj 681

Guercino, G. F. B. 176
Guerra, Henrique 813
Guérin, Robert (Gros-Guillaume) 258, 265
Guérin d'Etriche, Isaak Francois 280
Guerrero, Maria 677
Guéru, Hugues (Fleschelles) 258
Guillot-Gorju viz Hardouin, Bertrand de St. Jacques Guinness, Alec 611, 612
Guitry, Sacha 586
Gunter, John 711
Gurawski, Jerzy 685
Gurney, A. R. 725
Gurr, Andrew 190
Gustav III. 393
Guthrie Theatre (Minneapolis) 650, 651, 722, 734
Guthrie, Tyrone 609, 611, 650, 651, 655
Gutzkow, Karl 409
Guy Mannering (Bertin) 456
Guys and Dolls (Loesser) 654
Gwynnová, Nell 320
Gysbrecht van Aemstel (Vondel) 391

H
Haacke, Johann Caspar 372
Haase, Friedrich 513, 518, 520
habit # la romaine 360, 382
Hackett, James H. 457
Had (Van Itallie) 720
Haigh, Kenneth 657
Haines, Todd 720
Hair! 707, 716, 721
Hakím, Taufíq al- 837
Halévy, Ludovico 475
Hall, Peter 661, 708, 710-712
Hallam, Lewis st. 325, 326, 451
Hallam, Lewis ml. 326, 447, 448, 451
Hallam, William 300, 325, 326
Hallamová 326
Halle, Adam de la 130
Halliwell, David 715
Hambleton, Edward T. 648
Hamburská dramaturgie (Lessing) 376, 399
Hamilton, Richard 435
Hamlet (Shakespeare) 189, 190, 205, 226, 317, 381, 383, 424, 431,
433, 483, 488, 490, 497, 499, 500, 513, 536, 559, 560, 609, 611,
616, 617, 665, 667, 678, 680, 689, 710, 714
Hamlet IV. 689
Hamlet-stroj (Müller) 693
Hammerstein II, Oscar 624, 654
Hampden, Walter 617
Hampton, Christopher 715
Hamsun, Knut 645
hanamiči 779
Händel, Georg Friedrich 298, 733
Handke, Peter 693, 720
Handlíř z Bogoty (Bird) 456
Handman, Wynn 649
Hands, Terry 708-710

Handspring Puppet Company (Johannesburg) 833, 834
Haniččino nanebevzetí (Hauptmann) 530
Hansberryová, Lorraine 726, 727
Hanson, J. A. 79
Hanswurst 371-373, 398, 408
Hanzi, kurýr z Manchesteru (Boucicault) 477, 484
Hapgoodová (Stoppard) 714
Hapgoodová, Elizabeth Reynolds 538
Harbage, Alfred 209
Hardison, O.B., ml. 145
Hardouin, Bertrand de St. Jacques (Guillot-Gorju) 265
Hardwicke, Cedric 612
Hardy, Alexandre 257-259, 261
Hare, David 711, 714, 715
Hare, John 492
Harel, Jean-Charles 424, 425
Harker, Joseph 489
Harlekýn čarodějem (Rich) 329
Harlekýn zušlechtěný láskou (Marivaux) 345
Harrigan, Edward 502
Harris, Augustus 478
Harris, Henry 291
Harris, Thomas 305
Harrison, Richard 620
Harša, král 744, 746
Hart, Charles 320
Hart, Moss 622
Hart, Tony 502
Harte, Bret 502
Hartman, Louis 568
Hasenclever, Walter 578, 579
Hašek, Jaroslav 582
Hauptmann, Gerhart 529, 530, 534, 542, 549
Haupt-und-Staatsaktion 370, 372
Hauser, Arnold 362
Haussmann, Leander 698, 699
Havel, Václav 669, 670, 689, 690
Hayesová, Helen 624
Hayman, Al 566
Hayman, Francis 312
Haymarket Theatre (Londýn) 299-301, 305, 309, 323, 434, 435, 439, 480, 485, 486, 536
Hazel Kirková (MacKaye) 501
Headleyová, Glenne 723
Hebbel, Friedrich 410, 511, 513
Hébertot, Jacques 589, 590, 592, 593
Hedda Gablerová (Ibsen) 560, 567, 712
Heidina kronika (Wassersteinová) 725
Heinz, Wolfgang 640
Hejtman z Kopníku (Zuckmayer) 585
Hekabé (Euripidés) 29
Helena (Euripidés) 29, 30
Hellmanová, Lillian 624, 652
Hello, Dolly! (Herman) 623, 654
Heminges, John 191, 205
Henderson, John 322
Henleyová, Beth 725

Henningsová, Emmy 586
Henriette Maréchalová (Goncourtové) 525
Henry, John 447
Henselová, Sophie 375, 379
Henslowe, Philip 201, 205, 208, 210, 211, 215-217
Her Majesty's Theatre (Londýn) 536
Hérakleovci (Euripidés) 29
Heraklés (Wedekind) 551
Herbert, Alf 829
Herbert, Henry 199, 289, 290
Herci královi 264, 265
Herci prince oranžského 264
Herecký román (Scarron) 263, 285
Herkules na Oitě (Seneka) 73
Herman, Jerry 654, 716
Hernani (Hugo) 419, 420, 423, 424, 428, 474
Herne, James A. 502, 503, 566
Herodes a Mariamne (Hebbel) 410
Hérodotos 18
Heronová, Matilda 502
Herrada z Landsbergu 103
Herrand, Marcel 631, 636
Herrmann, Karl-Ernst 696
Heřman (Schlegel) 376, 382
Hessenský Mořic (lanckrabě) 369
Hevi, Jacob 801
Hewlett, James 459
Heyme, Hansgünther 695-697
Heyward, Du Bose 620
Heywardová, Dorothy 620
Heywood, John 132, 186
Heywood, Thomas 193, 226, 564
Hicks, Charles 458
Hidejoši a Rikjú (Jamazaki) 781
Hidžází, Salám al 837
Higelin, Ken 709
hilarotragodiai 61
Hildegarda z Bingenu 106
Hill, George Handel 457
Hilpert, Heinz 639
Hippolytos (Euripidés) 29, 39
Hirschfeld, Kurt 641
Historický kalendář na rok 1736 (Fielding) 299
Historický kostým (Racinet) 472
Historie odpadnutí spojeného Nizozemí od španělské vlády (Schiller) 387
histriones 66, 85, 102
Hitler, Adolf 530, 576, 577, 585, 639, 642, 644
Hlad a žízeň (Ionesco) 634
Hladová země (Maponya) 833
Hlasy ve větru (Dadié) 818
Hlava smrti (Pixérécourt) 426
Hliněný vozíček (Šúdraka) 745
Hnízdo (Kroetz) 691
Hodges, C. Walter 204, 210
Hodgkinson, John 448
Hodina klavíru (Wilson) 727
Hodina, ve které jsme o sobě nic nevěděli (Handke) 693

Hoffman, Dustin 712
Hoffman, Karl Ludwig 372
Hoffman, William 729
Hofmannsthal, Hugo von 549, 551, 577
Hogarth, William 298
Hochhuth, Rolf 642, 643, 661, 697, 707
Hochwälder, Fritz 641
Hokusajovy skicáře (Jaširo) 781
Holá pravda (Rudnick) 729
Holanďan (Baraka) 727
Holandská kurtizána (Marston) 193
Holbein, Hans 314, 315
Holberg, Ludwig 391-393
Holcroft, Thomas 302, 437
Hölderlin (Weiss) 643
Holland, John J. 459
Hollar, Václav 212, 315
Homér 22, 54, 692
Hon na šváby (G#owacki) 686
Hop, signore (Ghelderode) 595
Hôpital de la Trinité 256
Hopkins, Albert A. 514
Hopkins, Anthony 711
Hopkins, Arthur 615, 616
Hopla, žijeme (Toller) 581, 583
Horatius 25, 66, 75, 153, 156, 184, 253
Horatius (Corneille) 263, 425
Horečka na sídlišti (Ngema) 832
Horká lázeň (Majakovskij) 607, 667
Horní Rakousy (Kroetz) 691
Hornimanová, A. E. F. 534, 556
Horoucí srdce (Ostrovskij) 605
Horowitz, Kurt 641
Horus 17
Horváth, Ödön von 690
Hoře z rozumu (Gribojedov) 430
Hořkosladké (Coward) 612
Hořký osud (Pisemskij) 507
Hosley, Richard 210
Hot l Baltimore (Wilson) 724
Hotel Amsterdam (Osborne) 657
Hôtel de Bourgogne (Paříž) 256, 264-269
Houghton, Norris 648
Houghton, Stanley 534
Houseman, John 618
Housman, Laurence 624
Houwald, Ernst von 406
Howard, Alan 709
Howard, Bronson 501, 502
Howard, George C. 495
Howard, Sidney 622
Howardová, Caroline Emily 495
Howardová, Cordelie 495
Howell, William Dean 503
Hra (Beckett) 634, 734
Hra (Robertson) 477
Hra (Serumaga) 807

Hra lásky (Rušdí) 837
Hra lásky a náhody (Marivaux) 345
Hra na Churchilla (Brenton) 715
Hra na Popelku (G#owacki) 686
Hra o Adamovi 112, 146
Hra o Antikristovi 108
Hra o Robinovi a Marion (Halle) 130
Hra o skříňce (Plautus) 70
Hra o sportu (Jelineková) 694
Hra o svatém Mikuláši (Bodel) 115
Hra o tázání (Handke) 693
Hra obrů (Soyinka) 795, 796
Hra pod loubím (Halle) 130
Hra snů (Strindberg) 548, 549
Hrabě Essex (T. Corneille) 274
Hrabě Monte Christo 567
Hráč (Moore) 301, 346, 376
Hráč (Regnard) 344
Hrad vytrvalosti 125, 134
Hradba sekvojů (Wilson) 724
Hradní strašidlo (Lewis) 437
Hrbáč (Knowles) 437
Hrdina západu (Synge) 558
Hrnčířská dílna (Greene) 659
Hromadný nesouhlas (Ayckbourn) 715
Hrotsvita 105-107, 135
"Hrušňový sad" 753
Hry o vášních (Baillieová) 437
Hry z L. A. (Ong) 728
Hudba a inscenace (Appia) 543
Hudba bez pláče (Ruganda) 807
Huelsenbeck, Richard 586
Hughes, Langston 620
Hughesová, Holly 730, 737
Hugo, Jean-Victor 593
Hugo, Victor 418-423, 428, 466, 474, 705
Hume, Sam 615
Humoristé (Shadwell) 293
Humpty Dumpty 497
Hunt, Hugh 656
Hunt, Leigh 463
Hunter, Richard 325
Hunter, Robert 325
Hurstonová, Zora Neale 620
Hussein, Ebrahim 808
Hutton, C. B. 799
Hvězdy na jitřním nebi (Galin) 682, 683
Hwang, Henry David 728
Hybné síly (Mortonová)
569
Hyde Park (Shirley) 196
Hydriotaphia (Kushner) 729
Hytner, Nicholas 711

CH
Chabham, Thomas 147
Chaikin, Joseph 688, 720

Chairémón 53
Chaloupka strýčka Toma 495, 498
Chamaileón 64
Chambers, E. K. 225
Chambers Street Theatre (New York) 494
Chambersová, Jane 730
chambre # quatre portes 283, 358
Champmesléová, Mlle (Desmaresová, Marie) 274, 277, 278, 280, 354
Chancerel, Léon 594
Chanfrau, Frank S. 459, 493
Chapelain, Jean 263
Chaperon, Philippe 471
Chapman, George 193, 203, 221
Chapman, William 452
Chapuzeau, Samuel 285
Charley, Dele 803
Charlot, André 613
Charnois, Levacher de 361
Chatrian, Alexandre 487
Chayefsky, Paddy 653
Chcete se mnou hrát? (Achard) 595
Chcípni, yankeeskej pse (Gotanda) 728
Che! 716
Che Ting-č' 764
Chelsea Theatre Center (New York) 720
Chemchemi Company (Keňa) 804
Cheney, Sheldon 615
Chénier, Marie-Joseph 416, 423
Chéreau, Patrice 694, 701, 702, 705
Chesnaye, Nicolas de la 135, 255
Chestnut Street Theatre (Filadelfie) 447-449, 453, 454, 460
Chetwood, William 318
Chiarelli, Luigi 598
Chicago Lyric Opera 733
Chifunyise, Stephen 810-812
Chikwakwa Theatre (Zambie) 810, 812
Childressová, Alice 728
Chin, Frank 728
Chiónidés 32
Chirico, Giorgio de 588
Chittyová, Alison 711
Chlapci od Černých bratří (Děti královniny kaple) 200, 203, 213
Chlapci od svatého Pavla 200, 203
Chlapec a chlap (Bullins) 727
Chlapec a Tarzan se objeví na mýtině (Baraka) 727
Chlapec ze zelené hory (Jones) 457
Chloridia (Jonson) 223
Chlubný voják (Plautus) 70, 186
Chlupatá opice (O'Neill) 621
Chodowiecki, Daniel 381
Choirilos 27
Chong, Ping 737
chorégoi 33, 36, 40, 42, 52, 55
Chorev (Sumarokov) 394
Chorus Line 717, 721
Choť guvernéra (Bradley) 567
Chrám lásky (Davenant) 217, 220, 223

Christus Paschon 94
Christy, E. P. 458
Chronegk, Ludwig 518
Chruščov, Nikita Sergejevič 666
Chryséide a Arimand (Mairet) 261
Chudák pod schodištěm (Ghéon) 594
Chudý Čárudatta (Bhása) 745
Chung Šeng 758
Churchill, Winston 707
Churchillová, Caryl 708, 715
Chuť medu (Delaneyová) 658
Chytrák na chytráka vyzrál (Zorilla) 237

I
I chytrák se spálí (Ostrovskij) 507
I Suppositi (Ariosto) 187
I v temnotě je světla dost (Fry) 655
Ibsen, Henrik 516, 519, 522-524, 527-530, 532, 534, 542, 543, 545, 553, 560, 565, 567, 572, 573, 616, 648, 678, 697, 701, 736, 763, 780, 820
Ideální manžel (Wilde) 553
Iffland, August Wilhelm 384-386, 389, 411-413
Ifigénie v Aulidě (Euripidés) 29
Ifigénie v Aulidě (Racine) 275
Ifigénie v Tauridě (Euripidés) 29, 30, 703, 704
Ifigénie v Tauridě (Goethe) 386
Ichernofret 17, 20
ikria 50
Ílias (Homér) 22, 25, 53, 541, 743
Illustre ThéCtre (Paříž) 275
Imbuga, Francis 805
Imbumba (Manaka) 833
Immermann, Karl 414, 415, 555
Imperial Theatre (Londýn) 488, 545
Incorporated Stage Society (Londýn) 533
Independent Theatre (Londýn) 531-533
Index Expurgatorius 153
Indiada, aneb Indie jejich snů (Cixousová) 704
Indián (Cumberland) 302
Indián (Geiogamah) 729
Indiáni (Kopit) 654
Indiánská královna (Dryden) 292
Indiánská princezna (Barker) 456, 457
Indiánská věštba (Custis) 457
Indiánský císař (Dryden) 292
Inge, William 653
Ingegneri, Angelo 165, 174
Ingram, William 207
Ingrand, Max 629
Inkle a Yarico (Colman ml.) 301
Ínó a Melikert (La Grange-Chancel) 342
Inscenace wagnerovského dramatu (Appia) 543
Inspektor se vrací (Priestley) 612
Intar (New York) 728
Interaction (Anglie) 707
Interafrické rozhlasové divadlo 815
intermezzo 140, 156-158, 164, 169, 170, 172, 221, 222, 255, 336

Internacionála (Lawson) 623
Intiman Theatre Company (Seattle) 723
Intimní divadlo (Stockholm) 549
Intimní životy (Coward) 612
Intolleranza (Nono) 674
Invaze (Adamov) 636
ioculatores 102
Ión (Euripidés) 29, 30
Ionesco, EugZne 634, 635, 637, 647, 648, 650, 672
Irena (Voltaire) 343
Iris (Pinero) 531
Irish Literary Society 556
Irish National Theatre Society 556
Irving, Henry (vl.jm. Brodribb, John Henry) 487-492, 498-500, 504, 527, 535, 536, 545, 554
Irving, Jules 649, 650
Irwing, Bill 737
Isabella 435
Isabella Kastilská 228
Isherwood, Christopher 612
ister 66
Ithaka (B. Strauss) 692
Ivanov (Čechov) 689
Ivanov, Vsevolod 605, 608
Izumi 771
J
Já rezignuji (Chifunyise) 811
Jabločkov, Pavel Nikolajevič 492
Jackson, Barry 534, 609, 610, 612, 656
Jackson, John 329
Jacob, Zacharie (Montfleury) 265, 281
Jacobi, Derek 709
Jacobsová, Sally 662
Jacquemont, Maurice 594, 631
Jacques Damoure (Zola) 527
Jagemannová, Caroline 389
Jahodová pole (Poliakoff) 715
Jak dlouho? (Kente) 830
Jak doběhnout starého pána (Middleton) 193
Jak je (Hoffman) 729
Jak je důležité míti Filipa (Wilde) 553
Jak položit slečnu Jamii (Bullins) 727
Jak se vám bude líbit (Sandová) 420
Jak se vám líbí (Shakespeare) 189, 190, 697, 802
Jako by den nechtěl odejít (Inge) 653
Jako doma (Uys) 829
Jako hrozen v parném slunci (Hansberryová) 726
Jakou mě chceš mít (Pirandello) 598
Jakovlev, Alexej Semjonovič 432
Jakub I. 192, 194, 197, 200-202, 213, 219, 221, 222, 257
Jakub II. 294
Jakub IV. (Greene) 189
Jamazaki Masakazu 781
Jamoisová, Marguerite 593
Jana Lotrinská (Anderson) 651
Jannings, Emil 553
Japonské národní divadlo 776

Jaro 71 (Adamov) 636
Jarry, Alfred 542, 543, 586, 599, 700, 824
Jarry na homoli (Barrault) 700
Jaruzelski, Wojciech 689
Jaširo Seiiči 781
Jde a přijde (Beckett) 634
Je to kluzký svah (Gray) 737
Je to tak, chcete-li (Pirandello) 598
Jeden za všechny, všichni za jednoho! Ale kdo je tu vlastně šéf? (Fo) 677
Jedna třetina národa ("živé noviny") 618, 619
Jedou dva vlaky (Wilson) 727
Jefferson, Joseph I. 448
Jefferson, Joseph III. 503
Jeffordová, Barbara 656
Jeffrey (Rudnick) 729
Jefremov, Oleg 668, 679, 682
Jefta (Vondel) 390
Jegor Bulyčov a ti druzí (Gorkij) 606
Jehla kmotry Gurtonové 186
Jehly a opium (Lepage) 736
Její pán a vládce (Mortonová) 569
Jejich den (Topol) 670
Jekesa (Chifunyise) 812
Jelineková, Elfriede 693, 694
Jellyho poslední jam (Wolfe) 728
Jen Chuej-ču 755
Jen o chlup (Wilder) 623
Jenneval (Mercier) 346
Jenovéfa (Hebbel) 410
Jeppe z vršku (Holberg) 391, 392
Jeremiášův nářek (Vasiljev) 681
Jerrold, Douglas William 437, 438, 484
Jeskynní lidé (Saroyan) 652
Jessner, Leopold 580, 581
Jesus Christ Superstar (Lloyd-Webber) 717
jeune premier 354
Jevrejnov, Nikolaj Nikolajevič 561, 562, 601
Jezdci (Aristofanes) 32
Jezdec k moři (Synge) 558
Jindřich (Wildenbruch) 511
Jindřich II. 253, 255
Jindřich III. 255, 256
Jindřich III.a jeho dvůr (Dumas st.) 419
Jindřich IV. (Jindřich Navarrský) 180, 255, 256, 258, 260
Jindřich IV. (Pirandello) 598, 631
Jindřich IV. (Shakespeare) 190, 703, 712, 721
Jindřich V. 185
Jindřich V. (Shakespeare) 190, 414, 445, 481
Jindřich VI. (Shakespeare) 190
Jindřich VII. 138, 140, 185
Jindřich VIII. 140, 143, 186-188, 219
Jindřich VIII. (Shakespeare) 191, 310, 442, 456
Jindřich VIII. (Chénier) 416
Jindřichův rod (Wildenbruch) 511
Jiný vor (Osofian) 797
Jiří I. 299

Jiří II. 299, 518
Jiří II. Meiningenský 420
Jisté za nejisté (Vega) 236
Jízda přes Bodamské jezero (Handke) 693
Jocundus 158
Jodelet viz Bedeau, Julien Jodelet aneb Pan sluha (Scarron) 263
Jodelet duelant (Scarron) 263
Jodelle, Etienne 253
Joel Brand (Kipphardt) 643
Johan Johan (Heywood) 132
Johan Padan k objevu Ameriky (Fo) 678
Johanka z Arku 185
John Gabriel Borkman (Ibsen) 523
John Silver - žebrák lásky (Kara) 781
John Street Theatre (New York) 326, 447, 449
Johnová, Juliana 802
Johnson, Hall 620
Johnson, Ishmael (Bob) 799
Johnsonová, Ellen 452
Johnny Johnson (Green) 622
Joint Stock Company 707, 708, 715
Jókihi 767
Jolly, George 290, 370
Jonathan Bradford, aneb Vražda v Roadside Inn (Fitzball) 438
Jonathan v Anglii (Hackett) 457
Jones, David 709
Jones, Henry Arthur 531, 532
Jones, Inigo 164, 209, 214, 217, 220-224, 289, 712
Jones, Robert Edmond 614-617
Jonesová, Margo 650
jongleurs 130
Jonson, Ben 142, 192, 193, 195, 198, 203, 221-223, 225, 226, 289, 291, 293, 591
Jorubo, vzbuď se (Ogunde) 793
Jorubské kočovné divadlo (Jorubská opera) 792-794, 798
Jory, Jon 722
Josef II. 380
Josefina (císařovna) 424
Jošimicu Ašikaga 767
Jourdain, Francis 563
journées 125
Jouvet, Louis 563, 564, 587, 591-593, 595, 596, 630, 635
Jü Čen fej 755
Judita (Giraudoux) 595
Judita (Hebbel) 410
Judson Poet's Theatre (New York) 649
Julie (Payne) 450
Julius Caesar (Shakespeare) 190, 572, 573, 577, 618, 802
Julius z Tarentu (Leisewitz) 377, 378
Junction Avenue Workshop Company (Johannesburg) 831
Junius Brutus neboli Pád Tarquiniů 337
Juno a páv (O'Casey) 613
Justinián 86, 92, 94, 101
Jusupov (kníže) 397
Juvarra, Filippo 336, 337
Južin, Alexandr 605

K
K chudému divadlu (Grotowski) 687
K novému divadlu (Craig) 545
Ka, Abdou Anta 816
Kabarr, Akmid 803
Kabaret (Kander) 654
kabuki 703, 772, 774-781, 784-786
Kabuki-zo (Tokio) 779
Kačalov, Vasilij Ivanovič 540
Kaduma, Godwin 809
kagura 765
Kainz, Josef 529
Kaiser, Georg 580
Kalfin, Robert 720
Kalhotky (Anouilh) 632
Kálidása 745
Kambýsés (Preston) 139, 187
Kambýses (Šauqí) 837
Kambýses, perský král (Settle) 292
Kamenná hostina (T.Corneille) 274
Kamernyj těatr (Moskva) 562
Kamm, Tom 735
Kammerspiele (Berlín) 552, 577
Kan'ami 767, 768, 770
Kančí hlava (Londýn) 206, 207, 210, 211
Kander, John 654, 716
Kani, John 831, 835
Kanna se vrací (Small) 829
Kant, Immanuel 403
Kantor, Tadeusz 686, 688, 720
Kanze 767, 769
Kao Ming 757
Kao Sing-ťien 764
Kao Wen-siou 756
Kaoru Osanai 780
Kapitán Jinks od námořní jízdy (Fitch) 569
Kapitánův tygr (Fugard) 835
Kaprow, Alan 731
Kara Džúró 781
Karatygin, Vasilij Andrejevič 432
Kardinál (Shirley) 196
Karel I. 200, 202, 214, 220, 224, 288, 289, 323
Karel I. (Wills) 488
Karel II. 248, 289-291, 294, 299
Karel II. (Payne) 450
Karel IV. 140
Karel V. 140, 245
Karel VI. 333, 398
Karel IX. 255
Karel IX. (Chénier) 416, 423
Karel August 386
Karel Veliký 101
Kargbo, John Kolosa 803
Karge, Manfred 692
Karlovská mladá společnost 203
Karnád, Giríš 751
Kartágiňan (Plautus) 70

Kartotéka (Rózewicz) 684
Kasoma, Kabwe 810, 811
Kaspar (Handke) 693
Kateb, Mustafa 838
Kateřina II. 395, 396
Kateřina Aragonská 142
Kateřina Medicejská 171
Kateřina Medicejská (královna francouzská) 253, 255
kathakali 704, 750, 751, 784
Kato (Addison) 296, 321
Katongo Chala (Kasoma) 811
Kaufman, George S. 622, 624
Kavárnička (Goldoni) 340, 341
Kavkazský křídový kruh (Brecht) 582, 756
Kawatake Mokuami 776
Kay, Kwesi 801
Kazan, Elia 617, 645, 646, 649, 673
Kazimír a Karolína (Horváth) 690
Každý podle svého (Pirandello) 598
Každý podle svého humoru (Jonson) 192
Kde vlaky nestaví (Afinogenov) 608
Kdes to byl/a v noci? (Ayckbourn) 715
Kdo se bojí Virginie Woolfové (Albee) 653
Kdo tam (Brook) 710
Kdokoli 135, 794
Kdokoli (Hofmannsthal) 550, 577
Když škrtí oprátka (Grosskopf) 828
Když...:Tragédie ovládaných (Rotimi) 797
Když z mrtvých procítáme (Ibsen) 523, 524, 736
Kean, Edmund 442-444, 450, 454, 455, 463, 481
Kean, Charles 436, 454, 459, 481-485, 488, 489-491, 513, 515, 518
Kean, Thomas 325
Keats, John 436
Keefe, Barrie 715
Keeley, Robert 443
Keenová, Laura 494, 502
Kelly, Hugh 302, 303
Kelly, John 737
Kemble, Charles 419, 439, 441, 442, 450, 454
Kemble, John Philip 305, 438-445, 448, 456
Kemble, Roger 441
Kemble, Stephen 442
Kemblová, Fanny 454
Kemblová, Frances Anne 442
Kemblová-Siddonsová, Sarah 435, 440-443, 448
Kemblová-Whitlocková, Eliza 442, 448
Kempe, William 205
Kennedy, John F. 720
Kennedyová, Adrienne 728
Kenny, Sean 663
Kente, Gibson 830, 832
Kern, Jerome 624
kchun-čchü 755
Kchung Šang-žen 758
Kilian, Eugene 555
Killigrew, Thomas 290, 291, 305, 307, 311, 316
Kincora (Gregoryová) 557

King, Martin Luther 628, 720
King, T. J. 215
King, Thomas 302, 305, 322, 438
King Kong 829
King's Head (Anglie) 707
King's Theatre (Londýn) 309, 435, 486
Kingsley, Ben 709
Kingsley, Sidney 617
Kinjeketile (Hussein) 808
Kipphardt, Heinar 642-644
Kirchmayer, Thomas (Naogeorgus) 135
Kirkéiny čáry a putování Odysseovo (Calderón) 248
Kivuli (Yirenkyi) 801
Kiyingi-Kagwe, Wycliffe 808
kjógen 736, 769, 771, 772
Klabund (Henschke, Alfred) 756
Klacky a kosti (Rabe) 724
Klamná antipatie (La Chaussée) 345
Klářin starej (Bullins) 727
Klauni 703
Klaustrofobie 682
Klavírní hry (Rothová) 693
Klaw, Marc 566
Klein, Cesar 580
Klein, Julius 555
Kleines Theater (Berlín) 550, 552
Kleist, Heinrich von 406, 415, 512, 638
Kleopatra (Cinthio) 152
Kleštěnec (Terentius) 70, 71
Klinger, Friedrich Maximilian 378, 678
Klub amerických dramatiků 569
Klytaimnéstra 781
Kňažnin, Jakov Borisovič 395
Kniha loutkářů (Óe Tadafusa) 772
Kniha o Kryštofu Kolumbovi (Claudel) 629
Knipperová-Čechovová, Olga Leonardovna 540
Kníže bláznů (Gringoire) 131
Knock aneb Triumf medicíny (Romains) 592, 595
Knowles, James Sheridan 437, 438
Knuth, Gustav 641
Kocour v botách 405
Kočergin, Eduard 683
Kočka na rozpálené plechové střeše (Williams) 652, 673
Kočky (Lloyd-Weber) 717
Kodzidan (Ghana) 799
Koffi, RafaĎl Atta 818
Kohouti (Sanchezová-Scottová) 729
Kohoutí aréna (Londýn) 288, 289, 307
Kohoutí aréna v Drury Lane 214
Koch, Frederick 615
Koch, Heinrich 374, 379, 380, 382
Koka-mbalský hrnec (Menga) 823
kokata 769
Kokkos, Yannis 705
Kokovkin, Sergej 683
Koktejlový večírek (Eliot) 655
Kokusenjovy bitvy (Čikamacu) 773

Kolébka se rozhoupe (Blitzstein) 618
KoltZs, Bernhard-Marie 702, 706
Kolve, V. A. 112
Koly, Souleymane 817
Komedie o hrnci (Plautus) 70
Komedie o Kalistovi a Melibeji (Celestina) (Rojas) 231,232
Komedie o komediantech (Scudéry) 265
Komedie o komedii (Gougenot) 265, 285
Komedie o laně (Plautus) 70
Komedie o muži, který si vzal němou (France) 615
Komedie o strašidle (Plautus) 70
Komedie o truhle (Ariosto) 151, 159
Komedie omylů (Shakespeare) 190
Komedie oslovská (Plautus) 70
Komické divadlo (Goldoni) 340
Komik (Osborne) 657
Kommissarževskaja, Věra Fjodorovna 560-563
Kommissarževskij, Fjodor Fjodorovič 562, 611
Komorní divadlo (Moskva) 561, 591, 605
Komuna 732
Konaké, Sory 819
koncertní party 798, 799, 801
Kone, Ahmadou 820
Konec hry (Beckett) 634, 733
Konec léta (Behrman) 622
Konec paní Cheneyové (Lonsdale) 612
Konec světa (Kopit) 654
Konec vše napraví (Shakespeare) 190
Konečně vyhráno (MacKaye) 501
Kongiho sklizeň (Soyinka) 795
König, Michael 697
Konstatin (římský císař) 90-92, 101
konstruktivismus 602
Kontrast (Tyler) 450, 456, 457
Koonenová, Alisa Georgijevna 562
Koperník, Mikoláš 362
Kopit, Arthur 654
Korál (Kaiser) 580
Korda Kaoberdi (Kapverdské ostrovy) 813
Korder, Howard 725
Korn, Maximilian 406
Kornijčuk, Oleksandr 608
Kornová, Wilhelmine 406
Korsár (Achard) 595
Korsičtí bratři (Boucicault) 477, 482, 490
Korš, Fjodor Adamovič 510
Kortner, Fritz 639
Kořeny (Wesker) 659
Kost mezka (Hurstonová) 620
koteba 817, 819, 820
kothornoi 59
Kotorští námořníci (Wolf) 585
Kotzebue, August Friedrich von 384-386, 389, 406, 417, 437, 450
Kouřil, Miroslav 669
Kouyaté, Seydou Badian 820
Kouzla Derbyshiru 312
Kozatý čert (Fo) 678

Kraemer, Jacques 702
Krajina s argonauty (H.Müller) 692
Král a já (Rodgers a Hammerstein) 654
Král Artuš (Dryden) 293
Král Assémien Déhylé (Dadié) 817
Král Elidžigbo a princezna Abedže z Kotangory (Oloyede) 794
Král Jan (Bale) 135
Král Jan (Shakespeare) 190, 441, 445, 459, 481, 482
Král jelenem (Gozzi) 341, 733
Král Jindřich IV. (Shakespeare) 441
Král Kongo (Salvatore) 697
Král Lear (Shakespeare) 191, 328, 440, 505, 662, 681, 712
Král nevisel (Ladipo) 792, 794
Král se baví (Hugo) 419
Král Shotaway (Brown) 459
Král temné komnaty (Thákur) 751
Král Ubu (Jarry) 542
Král umírá (Ionesco) 634
Král Yngurd 405
Králem být a nebýt (Beaumont a Fletcher) 195
Královna a povstalci (Betti) 663
Královna Alžběta (Anderson) 622
Královna krásy z Leenane (McDonagh) 716
Královská akademie dramatického umění (Anglie) 536
Královská akademie hudby (Londýn) 272, 298
Královská akademie tance (Paříž) 271, 272
Královská dramatická škola (Paříž) 353
Královská kohoutí aréna (Londýn) 209, 212, 214
Královská loď Pinafore (Gilbert a Sullivan) 479
Královská opera (Berlín) 570
Královská rodina (Ferberová a Kaufman) 624
Královská společnost (Londýn) 290, 304
Královské dánské divadlo 393
Královské divadlo (Turín) 504
Královské dvorské divadlo (Mnichov) 554
Královské soupeřky (Lee) 292
Královský balet (Anglie) 609
Královský hon na slunce (Shaffer) 659
Kramer, Hilton 739, 740
Kramer, Larry 729
Kráska se zlatými loknami 497
Krásná Helena (Offenbach) 469
Krásná kajícnice (Rowe) 296
Krásní lidé (Saroyan) 623
Kratés 32
Kratinos 32
Krauss, Werner 553
Krejcarová opera (Brecht) 582, 640, 796
Krejča, Otomar 669, 670, 689, 690
Kremelský orloj (Pogodin) 608
Krev a slzy (Yirenkyi) 801
Krev pro trůn (Ndao) 816
Kristina (Dumas st.) 419
Kristina (Smit) 828
Kristina Lotrinská 183
Kritik (Sheridan) 301
Kritika Školy pro ženy (MoliZre) 276, 285

Krkavci (Becque) 526
Kroetz, Franz Xaver 690-692, 704
Kromě krále nikdo (Zorilla) 237
Krvavá svatba (Lorca) 600
Kryptogram (Mamet) 725
Krypton (Itálie) 678
Kryštof Kolumbus (Lemercier) 417
Křehká rovnováha (Albee) 654
Křesťanský Terentius (Schonaeus) 135
Křídový kruh (Klabund) 756
Křídový kruh (Li Sing-tao) 756
Kuan Chan-čching 756
kúdijáttam 749
Kuchyně (Wesker) 659, 703
Kukolnik, Nestor Vasiljevič 431
Kunst, Johann 394
Künstlertheater (Mnichov) 551, 552, 571
Kupec (Plautus) 70
Kupec benátský viz Benátský kupec (Shakespeare) Kupec z Yonkersu (též Dohazovačka) (Wilder) 409, 623, 652
Kupfer, Harry 694
Kurunmi (Rotimi) 797
Kurz-Bernadon, Josef Felix 379, 383
kusemai 768
Kushner, Tony 699, 728, 729
Kvádro (Valdez) 728
Kvetoucí broskev (Odets) 652
Kwahulé, Koffi 818
Kwao Adjoba (Aby) 818
Kyd, Thomas 188, 189, 205
Kyklóps (Euripidés) 29, 30
Kyle, Barry 709
Kynaston, Edward 320

L
L'Arronge, Adolf 528
L'Artiste 466
L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Allesandro Magno dall'Indie 366
La adultera perdonada (Vega) 230
La Barraca (Španělsko) 600
La Cage aux Folles (Herman) 716, 729
La Calandria (Bibbiena) 255
La Finta pazza (Sacrati) 269
La Fleur viz Guérin, Robert La Gaia Scienza (Itálie) 678
La Gaussinová, Mlle (Gaussensová, Jeanne-Catherine) 354
La Gioconda (D'Annunzio) 564
La Grange (Charles Varlet) 280
La Grange-Chancel, Joseph de 342
La Chaussée, Pierre Claude Nivelle de 345, 372
La Liberazione di Tirreno e d'Arnea 171
La Pastorela (Valdez) 729
La Sainte Resurrection 112
La Scala (Milán) 676
La ThorilliZre 278
Laberius, Decimus 74
Labiche, EugZne 468, 469

Labuť (Londýn) 199, 206-211
Labutí jezero (Čajkovskij) 508
Lacoste, EugZne 471
Lacy, James 318
Lacy, John 305, 320
Ladipo, Abiogun 792
Ladipo, Duro 792, 794
Laedza Batanani 812
Laetus, Pomponius 158, 159, 186
Lafayette Players (New York) 618
Lagréné, A.-F. 424
Lahůdka pro idioty (Sherwood) 623
LaJolla Playhouse (Los Angeles) 723
Lakomec (MoliZre) 276
LaMama Experimental Theatre Club (New York) 649, 720, 729, 733
Lambert, E. F. 443
Lambert, George 312
Lampeová, Jutta 697
Landet, Jean-Baptiste 394
Landriani, Paolo 336
Landshutské povídky (Sperr) 692
Lang, Franciscus 369
Lang, Jack 707
Langbodo (Ogunyemi) 797
Langenhoven, C. J. 827
Langhoff, Matthias 692, 694
Langhoff, Wolfgang 640
Langley, Francis 211
Lanová, Louisa viz Drewová, Louisa Lanuvinus, Lucius 71
Laodice a Danae (Bottomley) 612
Largo desolato (Havel) 670
Larive, též La Rive (Mauduit, Jean) 355
Larivey, Pierre de 253
Larlham, Peter 826
Laroque (Pierre Regnault Petit-Jean) 265
Larson, Jonathan 717
Larson, Orville 164
Láska a předsudek (Ossako) 824
Láska! Chrabrost! Soucit! (McNally) 725
Láska ke třem pomerančům (Gozzi) 341
Láska mezi umělci (Coward) 612
Láska na Krymu (Mrozek) 685
Láska na vsi 609
Láska podle módy (Macklin) 321
Láska v kádi (Etherege) 294
Láska v lese (Wycherley) 294
Láska za lásku (Congreve) 294, 655
Láskou posedlý (Shepard) 724
Lásky Bastiena a Bastienky 361
Lásky Jupitera a Semelé 271
Lásky lest poslední (Cibber) 295
Lásky Venuše a Adónise 271
Lassalle, Jacques 706
Laterna magika (Praha) 669
Latina (Sanchezová-Scottová) 729
Laube, Heinrich 409, 512, 513
laudi 115

Laurencinová, Marie 588
Laurent, Michel 283
Lautenschläger, Karl 514, 570
Lavastre, J. B. 471
Lavelli, Jorge 706
Lawrencová, Gertrude 611
Lawson, John Howard 623
Lazar se smál (O'Neill) 621
Lazebník sevillský (Beaumarchais) 346, 347
Lazzariniová, Giulia 676
lazzi 177, 179, 184
Le Boubier (Oyono-Mbia) 821
Le Comte, Valleran viz Valleran Le Comte Le Couvreurová (Lecouvreurová), Adrienne 354, 355, 360, 361
Le Figaro 466
Le Galliennová, Eva 617, 647
Le Grand, Henri (Turlupin) 258
Le Grenier (Toulouse) 629
Le Mémoire (Mahelot) 268, 269, 282, 286
Le Mercier (architekt) 269
Le Noir, Charles 261, 264
Le Présent 466
Leacock, John (Joseph) 327
Leacroft, R. 434
Lear (Bond) 713
Lear (Breuer) 734
Lebka v Connemaře (McDonagh) 716
Lébl, Petr 690
LeComptová, Elizabeth 732
Léčitel pomocí víry (Moody) 569
Ledař přichází (O'Neill) 647, 651
Lee, Leslie 728
Lee, Nathaniel 292
Léger, Jules Fernand 588
Legrace na 23. poschodí (Simon) 653
Leguizamo, John 737
Leigh, Andrew 608
Leipoldt, Louis 827
Leisewitz, Johann Anton 377
Lekain (Le Kain), Henri-Louis 355, 360, 361, 396
Lékař v rozpacích (Shaw) 533
Lékařem proti své vůli (MoliZre) 276
Lékařem své cti (Calderón) 236
Lekce (Ionesco) 634
Lema#tre, Frédérick 425
Lemercier, NépomucZne 417
Lenin, Vladimír Iljič 605, 608
Lenormand, Henri-René 594
Lenz, Jacob M. R. 377
Leonardo da Vinci 159
Leonce a Lena (Büchner) 409
Leopold I. 369
Lepage, Robert 736, 737
Lermontov, Michail Jurjevič 430, 431
Lerner, Alan Jay 654
LeRoi Jones, Everett viz Baraka, Imam Amiri Les Misérables 709, 717
Lesage (Le Sage), Alain René 237, 343-345, 348
Lescarbot, Marc 325

Lescot, Pierre 252
Lesní růže (Woodworth) 456
Lessing Theater (Berlín) 529
Lessing, Gotthold Ephraim 375-377, 383, 395, 398, 399, 407, 415, 512, 513, 677
Létající bratři Karamazovi 737
Letembet-Ambily, Antoine 823
Letmý pohled na nemravnost a bezbožnost anglického divadla (Collier) 295
Letní hosté (Gorkij) 540, 696, 697
Letní ráno na jihu (Brown) 620
Letní sníh (Kuan Chan-čching) 756
Léto a dým (Williams) 647
Lev a klenot (Soyinka) 795
Lev, jeho klec a jeho křídla (Gatti) 637
Levidov, Michail 603
Levine, Lawrence W. 461
Levingston, William 325
Lewes, G. H. 463
Lewis, James 500
Lewis, Leopold 487
Lewis, Matthew Gregory 437
Lewis, Robert 645, 646
Leyden, Lucas van 141
Lhář (Corneille) 263
Lháři (Jones) 531
Lhongo, Lindo 813
Li Jü viz Li Li-weng Li Li-weng (Li Jü) 758
Li Sing-tao 756
Lid jsem já (Kroetz) 691
Lidé z jeskyně (Al-Hakím) 837
Lidové divadlo (Španělsko) 600
Lidové experimentální divadlo (PET - Johannesburg) 830
Lidstvo 134
Lifa 830
Lihamba, Amandina 809
Lichtenstein, Harvey 736
Liking Werewere viz Werewere Liking Lilith Theatre (San Francisco) 726
Lillieová, Beatrice 613
Lillo, George 296, 297, 376, 395
Lily, William 186
Lincoln, Abraham 494, 499
Lincoln Center for the Performing Arts (New York) 647, 649, 721, 723, 733
Lincoln's Inn Fields Theatre (Londýn) 297, 299, 305, 307-309, 312
Lingen, Theo 641
Linnebach, Adolf 571
Lionel a Klarisa (Bickerstaffe) 301
Lisabonská Traviata (McNally) 725
Liston, John 443
List Pisonům (Horatius) 75
Listy o tanci a baletu (Noverre) 353
Lišák Volpone (Jonson) 192, 591
Lištičky (Hellmanová) 624
Literatura, populární kultura a společnost (Lowenthal) 461
Líto je lidu (Uys) 831
Little Theatre (Londýn) 297
Little Theatre (Chicago) 614

Little Theatre (New York) 615
Littlewoodová, Joan 658, 831
Littmann, Max 551
Living Theatre (New York) 648, 702, 717, 718, 732, 739
Livius 66
livrets scéniques 428
Ljubimov, Jurij 680, 681
Ljubov Jarová (Treňov) 608
Lloydová, Phyllis 711
Lloyds, Frederick 481, 482
Lloyd-Webber, Andrew 717
loa 234, 241
Loď komediantů (Ferberová) 620, 623, 624
Loď otroků (Baraka) 727
Lodge, Thomas 198
Loesser, Frank 654
Loewe, Frederick 654
logeion 48
Lohenstein, Daniel Caspar von 372
Lokaj (Larivey) 253
Londýnský kupec (Lillo) 296, 346, 376
Londýnský slib (Boucicault) 477
Londýnští paroháči (Ravenscroft) 293
long run 441
Long Wharf Theatre (New Haven) 722
Loni v létě v Čulimsku (Vampilov) 682
Lonsdale, Frederick 612
Lorca viz Garcia Lorca, Federico Lordová, Pauline 624
Lorenzaccio (Musset) 420
Los Autos Sacramentales en Madrid en la Epoca de Calderón (Shergold a Varey) 249
Loschi, Antonio 151
Lotti, Cosme 247, 248
Louis, Victor 358
Loupežníci (Schiller) 378, 386, 387, 412
Louskáček (Čajkovskij) 508
Lov na otroky (Abe) 781
Lovci (Iffland) 385
Lovec duchů (Ladipo) 794
Lovecké výjevy z Dolních Bavor (Sperr) 692
Löwen, Johann Friedrich 375
Lowenthal, Leo 461
Lowin, John 205
Lozio, manžel Cecilie (Kiyingi-Kagwe) 808
LSD 732
Lubwa, Cliff p'Chong 808
Lucifer (Vondel) 390
ludi circenses 82
ludi florales 74
ludi Romani 66, 69
ludi scaenici 77-79
Ludlam, Charles 729
Ludlow, Noah 451, 452, 495
Ludvík XI. (Boucicault)
482
Ludvík XIII. 260, 263, 265-267
Ludvík XIV. 263, 271-273, 275, 276, 278, 284, 287, 341, 345, 349,
357

Ludvík XV. 349
Ludvík XVI. 347, 361, 401, 418
Ludwig, Otto 510
Lugné-Poe, Aurélien-Marie 541-543, 563, 573, 588
Luitprandus (též Luidprandus) z Cremony 95, 98, 99
Lukianos ze Samosaty 88, 98
Lukrécie (Ponsard) 421
Lully, Jean Baptiste 272, 273, 276, 278, 282, 561
Lulu (Wedekind) 734
Lunačarskij, Anatolij 600, 602
Lunin (Radzinskij) 683
Lunt, Alfred 624, 661
Luther, Martin 188
Luther (Osborne) 657
Lví hostina (Curel) 528
Lví král 738
Lyceum Theatre (Londýn) 447, 460, 483, 487-489, 491, 536
Lyceum Theatre (New York) 494, 501
Lyly, John 142, 189
Lyric Theatre (Londýn) 609, 611
Lysander a Kalista (Du Ryer) 286
Lysistrata (Aristofanes) 32, 39, 512
Lysistrata Numbah 729

M
M.Butterfly (Hwang) 728
Ma Č'-jüan 756
Ma Čung-ťün 764
Má úcta (Mlamová) 809
Má výchova k herectví (Stanislavskij) 538
Má zemi, ó má zemi! (Rušdí) 837
Maama (Kay) 801
Mabou Mines 721, 734, 737
Macbeth (Shakespeare) 191, 293, 322, 435, 482, 488, 497, 504,
515, 609, 616, 618, 681
Macbeth, Robert 726
Macbett (Ionesco) 634
Macgowan, Kenneth 615
MacKaye, Percy 614
MacKaye, Steele 498, 501, 504, 514, 567
Macklin, Charles 315-319, 321
Macready, William Charles 419, 436-438, 441, 444, 445, 454, 456,
460, 480-484, 489
Madam Magrano (Musinga) 822
Madame Butterfly (Belasco) 567, 568
Maddernová, Minnie viz Fiskeová, Minnie Maddox, M. (Medoks, Michail Georgijevič) 396
Maddy, Yulisa Amadu 802, 803, 810
Madison Square Theatre (New York) 501, 514, 567
Maeterlinck, Maurice 542, 548, 560, 564, 599, 603, 710
Maffei, Francesco Scipione 339, 349
Magda (Sudermann) 530
Magie-Jevištní iluze a vědecké kratochvíle (Hopkins) 514
Magnés 32
Magrita Prinslo (Toit) 827
Mahábhárata 662, 710, 743, 783, 784
Mahelot, Laurent 268, 282, 283, 286
Mahieddine, Bachetarzi 838

Machado, Eduardo 729
Maiga, Aissa 818
Maintenonová, Francoise d'Aubigné de 275, 278
Mairet, Jean de 261, 262
Maison des Arts (Ženeva) 593
Majakovskij, Vladimir 607, 667
Majangwa (Serumaga) 807
Majorka Barbora (Shaw) 533
Májový den (Chapman) 193
Mák (Nichols) 714
Makabejští (Ludwig) 510
Malá rodinná záležitost (Ayckbourn) 715
Malajský šíp (Pagnol) 595
Málatí a Mádhava (Bhavabhúti) 746
Malé organon pro divadlo (Brecht) 626, 627
Maličká Alice (Albee) 654
Malinová, Judith 648, 718, 739
Malkovich, John 723
Mallarmé, Stéphane 540
Malraux, André 632
Maltský žid (Marlowe) 190, 442
Malyj těatr (Moskva) 432, 433, 509, 510, 605
Malyj těatr (Petrohrad) 432, 681, 683
Mambo tlama (Leguizamo) 737
Mame (Herman) 654
Mámení mysli (Shepard) 724
Mamet, David 723-725
Maminko, zazpívej mi (Ngugi wa Thiong'o) 805
Manaka, Matsemela 831, 833, 834
Mandela - Duch, jenž se nevzdá 812
Mandragora (Machiavelli) 151
Mangum, Edward 650
Manhattan Theatre Company 567
Manim, Mannie 831
Maniocký křídový kruh (Guerra) 813
manipurí 750
Manleyová, Delariviere 295
Mann, Theodore 647
Mann, Thomas 734
Mannheimské divadlo viz Dvorské a národní divadlo (Mannheim) Mansfield, Richard 504, 569
Manson, H. W. D. 835
Mantzius, Karl 399
manýrismus 153
Manželka (Knowles) 437
Manželská hra (Albee) 654
Manželství na zkoušku (Lonsdale) 612
Mapa světa (Hare) 714
Maponya, Maishe 831, 833
Marabu (Ndao) 816
Marat/Sade (Weiss) viz Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata Marber, Patrick 715
Marble, Dan 457
Marcelina (Achard) 595
Marcellovo divadlo (Řím) 80
mardi gras 140
Maré, Rolf de 588
Margaret Flemingová (Herne) 503
Margulies, Donald 725

Marchat, Jean 631
Mariana Pinedová (Lorca) 599
Marie I. 188
Marie II. 294, 299
Marie Magdaléna (Hebbel) 410
Marie Skotská 188, 197, 255, 257
Marie Skotská (Anderson) 622, 624
Marie Stuartovna (Schiller) 388, 520
Marie Stuartovna (Vondel) 390
Marie Terezie 379
Marie Terezie Španělská 271, 357
Mariinské divadlo (Moskva) 558
Marinetti, Filippo Tommaso 597, 598, 626
Marino, Umberto 678
Marino Faliero (Byron G. G.) 436
Marino Faliero (Delavigne) 419
Marion Delorme (Hugo) 419
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 345, 349, 356, 420, 635, 638, 701
Mark Taper Forum (Los Angeles) 723
Market Theatre (Johannesburg) 831, 834
Markýza de Sade (Mišima) 781
Marlowe, Christopher 189-191, 205, 618, 638, 701
Marmontel, Jean Francois 355, 364
Marná lásky snaha (Shakespeare) 190
Marnotratník (Raimund) 407
Marnotratný syn (Voltaire) 345
Marocká císařovna (Settle) 292
Marowitz, Charles 661
Marshall, Charles 445
Marshall, Norman 609
Marsová, Mlle (Boutetová, Anne-Francoise-Hippolyte) 423, 424, 429
Marston, John 193, 221
Martel, Karel 101
Marthaler, Christoph 699
Martialis 84
Martin-Harvey, John 535, 536
Martinelli, Tristan 180, 243
Martyn, Edward 556
Maří Magdaléna (Wager) 139
Masa - člověk (Toller) 580
Masaccio 159
Masaniello (Auber) 496
Masen, Jakob 369
mascherata 156
maska 140, 219-224, 255
Maska (Craig) 545
Maska a tvář (Chiarelli) 598
Maska dívky (Kara) 781
Maska Hyménova 223
Maska Oberonova 223
Masks (Nigérie) 795
Masky a tváře (Taylor) 477
Mason, Marshall 720
Massey, Raymond 611
Massinger, Philip 195, 196
Mášenka (Afinogenov) 608

Maškaráda (Clark-Bekederemo) 796
Maškaráda (Lermontov) 431
Maškaráda o rodokmenu bohů 172
Materiál k Medeie (H.Müller) 692
Mateřství (Brieux) 528
Mateřství paní Phelpsové (Howard) 622
Mathews, Charles st. 443, 452, 454, 457
Mathews, Charles ml. 447, 454
Matisse, Henri 588
Matka (Gorkij) 607
Matka (Witkiewicz) 684
Matka Hanna (Smit) 828
Matka je opora (Mlamová) 809
Matka Kuráž a její děti (Brecht) 582, 639, 640, 732
Matthisonová, Edith Wynne 534
Mauduit, Jean viz Larive Maugham, William Somerset 612
Mauro, Gaspare 336, 367
Maurovi 336, 367
Mayor, A. Hyatt 362, 363
Mazarin (kardinál) 264, 269-272
Mbogo, Emmanuel 809
McCarthyová, Lillah 534
McClendonová, Rose 620
McCullough, John 493, 503
McDermot, Galt 716
McDonagh, Martin 716
McKellan, Ian 711
McNally, Terrence 725
McVicker, John H. 495
Mda, Zakes 831
Mé srdce je v horách (Saroyan) 623
Meadowová, Lynne 720
Médea (Ovidius) 72
Médea (Seneka) 73
Médeia (Euripidés) 29, 681
Medoks, Michail Georgijevič viz Maddox, M.
Medora (Rueda) 233
Medvěd a medvídě 325
Medwall, Henry 136, 138, 186
méchané 49
Mechanický číšník (Pinter) 660
Meilhac, Henri 475
Meiningenští 501, 509, 510, 513, 516, 518-522, 527, 529, 537, 571
Mej Lan-fang 752, 761
Mejerchold, Vsevolod Emiljevič 560-563, 601-607, 662, 667, 679, 680, 687, 710, 783
Melillo, Joseph V. 736
Mélite (Corneille) 261, 264
Melmothová, Charlotte 448
melodrama 417, 435-438, 457, 462, 466, 476, 480, 482, 483, 488, 507
Menaechmové (Plautus) 70, 82, 88, 151
Menandros 54, 93
Mendelssohn-Barholdy, Felix 414
Mendes, Sam 711
Menga, Guy 823
Menil, Christophe de 735

Mercer, David 715
Mercier, Louis-Sebastian 346, 395
Mercury Theatre (Londýn) 610, 655
Mercury Theatre (New York) 618
Merimée, Prosper 710
Merlin aneb Pustá země (Dorst) 645
Meropé (Maffei) 339, 349
Merryová, Anne Brunton 448
Mesguich, Daniel 706
Měsíc na vsi (Turgeněv) 506
Měsíční svit (Pinter) 660, 713
Messier, Pierre le (Bellerose) 264, 265
Město (Fitch) 569
Město andělů (Coleman) 716
Městské divadlo (Lipsko) 513
Městský život (Edwardes) 479
Metamora (Stone) 456
Metařčino jmění (Richardson) 620
Metastasio (Trapassi, Pietro) 339
Metcalfová, Laurie 723
Metropolitan Theatre (New York) 494
Metropolitan Theatre (San Francisco) 493
Meyer, F. L. W. 399
Mezinárodní asociace divadelních architektů, scénografů a techniků (OISTAT) 671
Mezinárodní asociace divadelních kritiků (AICT) 671
Mezinárodní divadelní ústav (ITI) 670, 671
Mezinárodní federace pro divadelní výzkum (FIRT) 671
Mezinárodní středisko pro divadelní výzkum (Paříž) 710
Mezivalí (Londýn) 206-208
MCHAT, MCHT viz Moskevské umělecké divadlo Middleton, Thomas 191, 193-195, 203, 209, 221
Mielziner, Jo 617, 645, 646, 649, 673
Michajlovskij těatr (Petrohrad) 432
Michal a jeho padlý anděl (Jones) 531
Michel, Jean 115, 116
Mijoši Šórjaku 773
Mikádo (Gilbert a Sullivan) 479, 733
Mikuláš Nickleby (Dickens) 708
Mikuláš I. 430, 431
Miláček bohů (Belasco) 568
Milanino, Maximiliano 243
Milencova melancholie (Ford) 196
Milénium se blíží (Kushner) 729
Miller, Arthur 645, 649, 652, 653, 666, 732, 733
Miller, Henry 569
Miller, Jonathan 663
Miller, Tim 737
Milner, Ron 728
Milostné dopisy na modrém papíře (Wesker) 659
Milton, John 221
mimus 85
Mína z Barnhelmu (Lessing) 376, 377, 382
Minetti (Bernhard) 691
Minetti, Bernhard 691, 692
Ministrův pečetní prsten (Višákhadatta) 746
minstrel show 458
Minturno, Antonio 154, 184
Minuty na hodinách (Saroyan) 623

Miquel, Jean-Pierre 706
Mír (Aristofanes) 32
Mír a odpusť (Maponya) 833
Mirákl 617
Mirákl o Theofilovi (Rutebeuf) 115
Mirame 269
Mirandolina (Goldoni) 341
Mirra (Alfieri) 339
Mirrenová, Helen 709
Mirzojev, Vladimir 682
Misantrop (MoliZre) 276, 277, 430
Misantropie a lítost (Kotzebue) 384
Miss Saigon (Boublil a Schönberg) 717
Miss Sara Sampsonová (Lessing) 376, 377
Místo s vepři (Fugard) 835
Mistr a Markéta (Bulgakov) 680
Mistr Pleticha 131, 132
Mišima Jukio 781
Mithridat (Racine) 275
Mitchell, Abbie 620
Mitchellová, Katie 711
Mizerný svět pro přepočestného pradláka (Bemba) 823
Mladá paní Winthropová (Howard) 501
Mladé Německo 409, 512
Mladý pan Harold a chlapec (Fugard) 722, 835
Mladý truhlářský mistr (Tieck) 414
Mladý učenec (Lessing) 376
Mlamová, Penina Muhando 809
Mlhavě jako pod závojem (Graft - Johnson) 800
Mluvím o Jeruzalému (Wesker) 659
Mlynář čaroděj, taškář a dohazovač (Ablesimov) 395
Mnichovská svoboda (Sperr) 692
Mnoho povyku pro nic (Shakespeare) 190, 488
Mnouchkinová, Ariane 703, 784
Mobutu Sese Seko 824
Mocnější meč (Owusu) 801
Močál (Churchillová) 795
Močalov, Pavel Stěpanovič 433
Móda (Mowattová) 459
Modena, Gustavo 504, 505
Moderní divadelní umění (Rouché) 563
Módní měšťačky (Dancourt) 344
Módní rytíř (Dancourt) 344
Modrovous (Ludlam) 729
Modrý pták (Maeterlinck) 542, 560
Modrzejewská, Helena 535
Moeller, Philip 616
Mohamed 95
Mohun, Michael 320
Moissi, Alexander 553
Moje děti, moje Afrika (Fugard) 835
Molé, Francois-René 355
MoliZre (Bulgakov) 607
MoliZre (Poquelin, Jean-Baptiste) 237, 263, 265, 272, 274-282, 284-287, 299, 343, 360, 370, 392, 429, 430, 473, 561, 564, 590, 607, 638, 680, 705, 794
Molina, Tirso de 236

Molly Sweeney (Friel) 716
Molnár, Ferenc 624
Molson, John 454
Mombachaka, Vincent 824
Moncalvo, Giuseppe 504
Mondaleschi (Laube) 409
Mongita, Albert 824
Monk, Egon 640
Monková, Meredith 737
Monsieur Tonson 452
Monstrous Regiment (Anglie) 707
Montaguová, Mary Wortley 398
Montaigu, René Magnon de 391
Montdory viz Gilleberts, Guillaume des Monteverdi, Claudio 157
Montfleury viz Jacob, Zacharie Montherlant, Henri de 632, 648
Montchrétien, Antoine de 257
Montigny, Adolphe 470, 513
Moody, John 325, 326
Moody, William Vaugham 569
Mooi Maria (Fourie) 829
Moore, Edward 302, 346, 376
Moore, George 556
Moragová, Cherríe 729
Moreau, Jean Michel 360
Moreto y Cavana, Augustín 237, 238
Moriba Yassa (Diawara) 820
Morley, Christopher 708
Morountodun (Osofian) 797
Morrisová, Clara 500
Mortier, Gerard 695
Morton, Charles 479
Mortonová, Martha 569
Mosenthal, Salomon Hermann 500
Moses, Gilbert 719
Mosher, Gregory 721, 723
Moscher, Michael 737
Moskevská povaha (Sofronov) 666
Moskevské umělecké divadlo (MCHT, MCHAT) 510, 536-540, 545, 560,
563, 591, 603, 605, 617, 666-668, 682, 684
Moskevské umělecké divadlo - 2 604
Moskvin, Ivan Michajlovič 540
Moss, Edward 479
Most Happy Fella (Loesser) 654
Motley 663
Motta, Fabrizio Carini 164
Motýl (Rušdí) 837
Moudrý Nathan (Lessing) 377
Mouchy (Sartre) 633
Mounet-Sully (Mounet, Jean-Sully) 473, 474
Mowattová, Anna Cora 459, 482
Mozart, Wolfgang Amadeus 338, 446, 734
Mphahlele, Ezekiel 804
Mravenec válečník (Breuer) 734
Mraveniště (Zaourou) 819
Mrozek, S#awomir 684-686
Mrtvá královna (Montherlant) 632
Mrtvá třída (Kantor) 688

Mrtvé město (D'Annunzio) 564, 565
Mrva (H.Müller) 693
Mrzák z Inishmanu (McDonagh) 716
Mrzutí milenci (Shadwell) 293
Mthethwa, Esau 829
Mtwa, Percy 827, 832
Mugová, Micere Githae 804, 805
Muchamedžanov, Kaltaj 682
Muchina, Olga 683
Můj partner (Campbell) 502
Můj přítel Fritz (Sardou) 471
Můj strýc Šedý Bhonzo (Sibenke) 812
Můj syn za mou svobodu (Watene) 805
Můj život v umění (Stanislavskij) 538, 575
Mukulu, Alex 808
Mulat (Hughes) 620
Müller, Heiner 692-694, 736
Müller, J. C. E. 387
Müllner, Adolf 406
mumrajová hra 139, 140
Munden, Joseph 443
Munford, Robert 327
Murdoch, Frank H. 458
Murdoch, William 460
Murray, Walter 325
Musangi, N. 824
Musí přijít noc (Williams) 612
music-hall 479
Musinga, Victor Eliame 822
Musorgskij, Modest Petrovič 431
Mussato, Albertino 150
Musset, Alfred de 419, 420
Mussolini, Benito 567, 597, 677
Mutwa, Credo 834
Muž jako muž (Brecht) 582, 584
Muž, který 710
Muž, který opustil svou zem (Akerman) 835
Muž, který zabil krokodýla (Bemba) 823
Muž na propustce (Taylor) 477
Muž podle módy (Etherege) 294
My Fair Lady (Lerner a Loewe) 654
Mysteria Buffa (Fo) 677
Mystérie a menší kusy 718
Mystérie-buffa (Majakovskij) 607
Mytí (Gotanda) 728
Mýtus o Sisyfovi (Camus) 633, 672
N
Na Čimborasu (Dorst) 645
Na dně (Gorkij) 540
Na lopatkách (Vinaver) 706
Na pomezí (Wordsworth) 436
Nad vesnicemi (Handke) 693
Nadbytek (Henleyová) 725
Naděje (Londýn) 206, 211, 225
Naděje živoucích mrtvých (Rotimi) 797
Nádeník Luke (Buckstone) 438
Naevius, Gnaeus 70

Naogeorgus viz Kirchmayer, Thomas Nahé odívati (Pirandello) 598
Náhlý návrat (Owusu) 801
Náhodná smrt anarchisty (Fo) 677
Náhodné záznamy zahálčivých chvil (Li Li-weng) 758
Nachspiel 370
Nájem (Larson) 717
Náměstek (Hochhuth) 642
Náměstí hrdinů (Bernhard) 692
Namiki Sósuko 773
Namiki Šózó 779
Nápadníci trůnu (Ibsen) 522
Napier, John 710
Napoleon aneb Sto dní (Grabbe) 407
Napoleon Bonaparte 401, 410, 416-418, 421, 423, 424, 429, 451
Napoleon III. 465, 468, 474, 525
Národní akademie hudby, tance a divadla (Dillí) 751
Národní divadlo (Berlín) 411, 413
Národní divadlo (Hamburk) 375, 376, 379, 383
Národní divadlo (Londýn) 656, 661, 663, 710-712, 715, 736, 796
Národní divadlo (Nairobi) 803, 804
Národní divadlo (Praha) 598, 669, 670
Národní divadlo (Senegal) 814, 815
Národní divadlo bunraku (Ósaka) 774
Národní divadlo nó (Tokio) 772
Národní divadlo pro neslyšící (USA) 710
Národní institut umění (Mali) 820
Národní nadace pro umění (NEA-USA) 723, 724
Národní zambijský taneční soubor 802
Narozen na zahradě (Nichols) 714
Narozen v JAR (Simon) 832
Narozeniny (Pinter) 660
Narozeniny Smirnovové (Petruševskaja) 683
Naselli, Alberto (Ganassa, Zan) 179, 241, 243
Náš americký bratranec (Taylor) 477
Naše (Robertson) 477
Naše dcera se nesmí vdávat (Oyono-Mbia) 821
Naše městečko (Wilder) 623, 732
Naše smetánka (Maugham) 612
Naši důvěrní přátelé (Sardou) 469
Naši hoši (Byron, H. J.) 477
National Alliance of Theatrical Stage Employees 621
National Theatre (Boston) 454
Native American Theatre Ensemble 729
Nátjašástra 744-747, 750
Naturalismus na divadle (Zola) 525
naumachiae 76, 82, 164, 172, 173
Návrat do pouště (KoltZs) 706
Návrat domů (Pinter) 660
Návštěva staré dámy (Dürrenmatt) 642
Návštěvník (B. Strauss) 692
Ndao, Cheikh Aliou 816
Ne já (Beckett) 634
Neapol, město miliónů (De Filippo) 664
Nebezpečná křižovatka (Priestley) 612
Nebrija, Antonio de 232
Neckerová, Germaine viz StaĎl, Mme de Nečekaná dobrodružství (Fletcher) 195
Neděle v parku s Georgem (Sondheim) 717

Nedělňátka (Reinshagenová) 693
Nedělní pobavení v Rutland House (Davenant) 289
Nedorozumění (Camus) 633
Neel, Jehan de 146
Negro Ensemble Company (New York) 726
Neher, Caspar 582, 640
Nechme ducha být (Moragová) 729
Nechte hořet svíčky (Beukes) 828
Nechte mě zemřít samotného (Kargbo) 803
Neighborhood Playhouse (New York) 614
Nejmladší Německo 529
Nejsnazší způsob (Walter) 567
Nelson, Richard 725
Nemanželský syn (Diderot) 346
Německá shakespearovská společnost 513
Německé jeviště (Gottsched) 373
Nemilovaná (Benavente) 565
Nemiroff, Robert 727
Němirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič 510, 537-539
Nemoc, aneb Moderní ženy (Jelineková) 693
Nemoc bývalého náčelníka Kitiho (Mugová) 805
Nemoc mládeže (Bruckner) 585
Nenajatý vrah (Ionesco) 634
Nenávist (Sardou) 471
Nepřátelé (Gorkij) 540
Nepřítel lidu (Ibsen) 522
Neptunovo divadlo (Lescarbot) 325
Neroni, Bartolomeo 166
Nerovný boj (Rozov) 666
Nerozumní vymírají (Handke) 693
Nespokojenec (Marston) 193
Nespoutaný Prométheus (Shelley) 436
Nestroy, Johann Nepomuk 408, 409, 412
Netopýr (J. Strauss) 512
Netvor v bedně (Gray) 737
Neuber, Johann 372, 383, 394
Neuberová (Weissenbornová), Caroline 371-374, 376, 379, 382, 383, 394
Neue Freie Volksbühne (Berlín) 530
Neue Sachlichkeit 584, 585
Nevelký pátek (Fugard) 835
Nevěsta messinská (Schiller) 406
Nevěstka Elisa (E.Goncourt) 526
Neville, John 656
Nevšední ženy a ti druzí (Wassersteinová) 725
New Lafayette Theatre (New York) 726, 727
New Theatre (New York) 615
New Wells Theatre (Londýn) 300, 326
New York City Opera 733
New York Shakespeare Festival 721, 728, 734
Newyorské chodníky (Boucicault) 477
Nezapomenutelný rok 1919 (Višněvskij) 666
Nezkrotný démon (Hare) 714
Nezletilec (Foote) 302
Než to trefí do černého (Westová) 729
Něžná past (Sofolová) 797
ngawowei 801

Ngema, Mbongeni 827, 832
Ngomba (Mongita) 824
ngonjera 809
Ngowovy zkoušky (Musinga) 822
Ngugi wa Mirii 804, 805, 811
Ngugi wa Thiong'o 804-806, 840
Niangoran, Porquet 817
Nibelungové (Hebbel) 410
Niblo's Theatre 496
Nico Malan Theatre (Kapské město) 828
Nicolet, Francois-Paul 350
Nieuwe Schouwburg (Amsterodam) 391
Nichols, Peter 714
Nikdy se sem už nevrátím (Kantor) 688
Nityanandan, Nirupama 703
Nivinskij, I. I. 603
Nixon, Sam 566
Nižinskij, Václav Fomič 558
nó 765-772, 778, 779, 781, 786
Noble, Adrian 709
Noc legie (Plessis) 828
Noc s leguánem (Williams) 652
Noc v Benátkách (Strauss) 512
Noci hněvu (Salacrou) 632
Nokan, Charles Zégoua 818
Nomori 769
Nono, Luigi 674
Nora (Ibsen) 820
Nordey, Stanislas 706
Normální srdce (Kramer) 729
Normanová, Marsha 725
Normanské vpády (Ayckbourn) 715
Norské divadlo (Bergen) 522
Norské národní divadlo (Oslo) 522, 523
Northbrook, John 198
Northwest Asian American Theatre (Seattle) 728
Norton, Thomas 186
Nosorožec (Ionesco) 634
Nová země (Werewere) 821
Nové manželství (Barry) 622
Nové umění skládat divadelní hry (Vega) 235, 251
Noverre, Jean-Georges 352, 433
Noví vlastenci (Easmon) 802
Novináři (Freytag) 511
Novomanželé aneb dramatická rozprava o ceně nevěsty (Lhongo) 813
Nový Amfitryon (Giraudoux) 235, 251
Nový nájemník (Ionesco) 634
Nový způsob jak platit staré dluhy (Massinger) 195, 442
Ntshona, Winston 831, 835
Numancia (Cervantes) 234
Nunn, Trevor 708-712
Nunnery Theatre (Johannesburg) 831
Nuzák (Mercier) 346

O
O divadelním umění (Craig) 545
O herecké technice (Čechov) 604

O herectví - prvních šest lekcí (Boleslavskij) 617
O Německu (StaĎl) 404, 418
O umění básnickém (Horatius) 75, 153
O vzniku druhů (Darwin) 524
Obasai (Maddy) 802
Občanská architektura (Furttenbach) 164
Občanská válka (Montherlant) 632
Občanské divadlo (MacKaye) 614
Oběť (Moragová) 729
Oběť Kreli (Dikeová) 831
Oběti povinnosti (Ionesco) 634
Obey, André 595
Obezřetnost v manželství (Li Li-weng) 758
Obchod se slávou (Pagnol) 595
Obchodník (Mortonová) 569
Obilí je zelené (Williams) 612
Obklíčená mrtvola (Yacine) 838
Oblaka (Aristofanes) 32, 44
Obležení Rhodu 289
Obojaký kavalír (Cibber) 295
Obolensky, Chloé 709
Obrana paní Daneové (Jones) 531
Obrana poezie (Sidney) 198
Obrana poezie, hudby a jevištních her (Lodge) 198
Obraz (Houwald) 406
Obrazová a architektonická perspektiva (Pozzo) 369
Obrněný vlak 14-69 (Ivanov) 605, 608
Obři z hor (Pirandello) 677
Obyčejná láska (Cousin) 637
Obývací pokoj (Greene) 659
Obzor (Daly) 500
Obžaloba Evropy (Letembet-Ambily) 823
O'Casey, Sean 558, 613
Octavia 73
Oči pro Consuelu (Shepard) 724
Od křesla k trůnu (Kone) 820
Od Mojžíše k Maovi, 5000 let dobrodružství a lásky 702
Od rána do půlnoci (Kaiser) 580
Oddanost (Galsworthy) 534
Oddanost kříži (Calderón) 237
Odell, G. C. D. 573
Odéon (Paříž) 358, 416, 417, 421, 424, 425, 474, 483, 528, 555,
590, 629, 632, 637, 676, 699, 700
Odešel z domu (Rózewicz) 684
Odets, Clifford 618, 623, 651
Odložené sny (Hellmanová) 652
Odpočinková architektura (Furttenbach) 164
Odsouzení hostiny (Chesnaye) 135
Odvážné zrcadlo umění (Furttenbach) 164
Odyssea (Homér) 22, 25, 30, 692, 743
Óe Tadafusa 772
Oenslager, Donald 617
Offenbach, Jacques 469, 512
Ogilby, John 291
Ogunde, Hubert 793
Ogunyemi, Wale 797
Oh, Calcutta 716

Ohlédni se v hněvu (Osborne) 656, 657, 672, 673
Ohně v zrcadle (Smithová) 737
Ohnivý buben (Marinetti) 598
Ohrady (Wilson) 727
Ochlopkov, Nikolaj 606, 607, 667
Oidipus (P.Corneille) 274
Oidipus (Seneka) 73
Oidipus (Voltaire) 342
Oidipús král (Sofoklés) 29, 165, 536, 551, 552, 655, 797
Oidipús na Kolóně (Sofoklés) 29, 37, 42, 46, 734
Oidipus, thébský král (Bouhélier) 590
O'Keeffe, John 301
Okénko informací (Tardieu) 636
Oklahoma (Rodgers a Hammerstein) 624, 654
Oklamaní (Rueda) 233
Oko (Zaourou) 819
Okresní přednosta jde do vesnice (Chifunyise) 811
Oktronka (Boucicault) 477
Okuni 775
Ókura Toraaki 771
Old Globe Theatre (San Diego) 723
Old Vic (Londýn) 594, 608, 609, 611, 612, 655, 656, 663, 712
Oldfieldová, Anne 317, 320, 321, 354
Oldmixonová, Mrs. 448
Oleanna (Mamet) 725
Olivier, Laurence 612, 655-657, 661, 663, 710
Olivy (Rueda) 233
Oloyede, D. A. 794
Olympic Theatre (Londýn) 446, 447, 486
Olympic Theatre (New York) 453
Olympiino manželství (Augier) 468
Omaha Magic Theatre 726
Omáj, aneb Cesta kolem světa 312
Omyly jedné noci (Goldsmith) 303
On a ona (Crothersová) 623
Ondina (Giraudoux) 595, 596
O'Neal, John 719
O'Neill, Eugene 567, 614-616, 620-622, 647, 651, 732
O'Neill, James 566, 567, 621
O'Neillová, Eliza 442
Ong, Hans 728
onkos 59
Open Theatre 719, 720, 732
Opera (Opéra, Paříž) 272, 278, 282, 284, 312, 347-349, 351-353, 355, 356, 358-360, 364, 416, 421, 427-429, 475, 476, 563, 629, 734
opéra comique 336, 348-350, 353, 395
Opéra-Comique (Paříž) 416, 421, 428, 474, 629
Opera Wonyosi (Soyinka) 796
Opičí zlato (Sowande) 797
Opilec (Smith) 454
Opory společnosti (Ibsen) 522, 532, 567
Opovržlivá dáma (Fletcher) 195
Opperman, Dean 835
Opravdový inspektor Hound (Stoppard) 714
Optimistická tragédie (Višněvskij) 605, 608
Opuštěná Lea (Daly) 500

Opuštěný břeh (H. Müller) 692
Oralloosa (Bird) 456
Orbay, Francois de 282
Ordo Virtutum (Hildegarda z Bingenu) 106
Oresteia (Aischylos) 28, 45, 63, 577, 631, 697, 704, 711
Orestes (Alfieri) 339, 504
Orestés (Euripidés) 29
Orfeo (Monteverdi) 157
Orfeus (Cocteau) 588
Orfeus a Euridika (Gluck) 338
Orfeus v podsvětí (Offenbach) 469
Organic Theatre Company (Chicago) 723
Organizace Spojených národů pro vzdělání, vědu a kulturu (UNESCO) 671
Orgel, Stephen 224
Orghast 710
orchéstra 44-46, 48-50, 58, 60, 77, 78, 81
Ori Olokun Acting Company (Nigérie) 797
Orlando (Händel) 733
Orleans Theatre (New Orleans) 454
Orlík (Rostand) 474
Orlik, Emil 529, 553
Ormond Dramatic Society (Dublin) 556
Orphée (Rossi) 270
Orrell, John 211, 212, 224
Ortiz, Christobal 243
Osamělý člověk (Gatti) 637
Osamělý Západ (McDonagh) 716
Osborne, John 656, 657, 666, 668, 672, 707, 708, 713
Oslí trh (Al-Hakím) 837
18 happeningů v šesti částech (Kaprow) 731
Osofian, Femi 797
Ossako, Wembo 824
Ostnatý drát (Rugyendo) 807
Ostrov (Fugard, Kani a Ntshona) 831
Ostrov mocných (Arden) 658
Ostrovskij, Alexandr Nikolajevič 506, 507, 509, 510, 536, 605
Ostříhaná (Menandros) 54
Ostřížice (Audiberti) 636
Osud švába (Al-Hakím) 837
Osudy dobrého vojáka Švejka (Hašek) 582
Osvobození Rinalda 260
Óta Šógo 781
Otázka milosti (Rabe) 724
Otec (Dunlap) 450
Otec (Strindberg) 548
Otec rodiny (Diderot) 344, 346
Othello (Shakespeare) 191, 419, 436, 443, 459, 500, 505, 510, 620, 678
Otho Veliký (Keats) 436
Otto I. 95
Otto, Teo 639, 640
Otway, Thomas 293
Ovidius 72
Ovonramwen Nogbassi (Rotimi) 797
Owen, John E. 457
Owusu, Martin 801

Oxford Repertory Company 610-612
Oyono-Mbia, Guillaume 821
Ozerayová, Madeleine 596
Ozerov, Vkladislav Alexandrovič 429, 432
Ozidi (Clark-Bekederemo) 796
Ozvěny ticha (Ruganda) 807
Ožením se, kdy budu chtít 804

P
Pacifické předehry (Sondheim) 717
Pacuvius, Marcus 72
Pád britské tyranie (Leacock) 327
Padlí andělé (Coward) 612
Page, Anthony 708
pageant 116, 117
Pageová, Geraldine 647
Pagnol, Marcel 595
Paj Chua 764
Palác spravedlnosti (Betti) 663
Palác věčného života (Chung Šeng) 758
palais # volonté 283, 358, 381, 429
Palais Cardinal viz Palais Royal Palais Royal (Paříž) 269, 270, 272, 276, 278, 282, 356, 358
Palitzsch, Peter 640, 694, 696, 697
Palladio, Andrea 165, 214, 222
Pallenberg, Max 553
Palmer, John 302
Palmstierna-Weissová, Gunilla 644
Paměti (Goldoni) 363
Pammachius (Kirchmayer) 135
Pan Martin Všekaz (Dryden) 294
Pán Santiaga (Montherlant) 632
Pan Thogo-Gnini (Dadié) 818
Pán z Elsaska (Shadwell) 293
Pán z Prasečkova (MoliZre) 276
Pandořina skříňka (Wedekind) 550
Paní Inger na #sterotě (Ibsen) 522
Panička z venkova (Wycherly) 294
Panikkar, Kavalam Narajan 751
Panna Orleánská (Schiller) 388, 411, 413
panoráma 426-428, 441, 460, 462, 490
Panorama-Dramatique (Paříž) 428
Pantagleize (Ghelderode) 595
pantomimes dialoguées et parlées 350
Paolo Paoli (Adamov) 636
Paphnutius (Hrotsvita) 105
Papp, Joseph 651, 708, 721
Pár poznámek o sarugaku 766
Paráda (Cocteau) 587
Paradox o herci (Diderot) 355
paraskénia 58
Paravány (Genet) 636, 702, 734
Parigi, Alfonso 164, 174, 175, 247
Parigi, Giulio 164, 171, 222, 223
Park Theatre (New York) 449, 450, 452, 453, 456, 459
Parksová, Susan-Lori 728
Parodie (Adamov) 636
parodoi 50, 58, 81

Parohy dona Friolery (Valle-Inclán) 599
Parsifal (Wagner) 545, 736
Pařížanka (Becque) 526
Pařížský masakr (Marlowe) 701
Pařížský román (Feuillet) 504
pas d'armes 139
pasos 233, 235
Pasqual, Lluis 677
Pasquin (Fielding) 297, 299
Past (Rózewicz) 685
Pastor, Tony 503
Pašijová hra (Gréban) 115
Pašijová hra (Nichols) 714
pašijová hra z Abydu (Egypt) 17
Pátého července (Wilson) 724
Patin, Jacques 254, 255
patio 239-241, 248
Patroni-Griffi, Giuseppe 678
Patte, Pierre 338
Paul Kauvar (MacKaye) 501
Paulus (Vergerio) 151
Pavilion Theatre (New York) 453
Pavilon pivoněk (Tchang Sien-cu) 757
Pavoni, Giuseppe 183
Payne, B. Iden 611
Payne, John Howard 450
Pazuchinova smrt (Saltykov-Ščedrin) 507
Peabodyová, Josephine Preston 569
Peder Paars (Holberg) 391
Peduzzi, Richard 701, 702
Peer Gynt (Ibsen) 522, 655, 678, 697, 702
Peisistratos 23
Pekelná hostina (Ghelderode) 595
Pekelný stroj (Cocteau) 587, 588
Pekiňan (Cchao Jü) 763
pekingská opera 752, 759-764
Peklo je Orfeo (Bemba) 823
Pelléas a Mélisanda (Debussy) 736
Pelléas a Mélisanda (Maeterlinck) 542, 710
Pelléovy imprese 710
Pellico, Silvio 505
Penafiel, Damien Arias de 244
Peníze (Bulwer-Lytton) 438
Penthesilea (Kleist) 406
People Show (Anglie) 707
Pepys, Samuel 313
Percus Percues (Werewere) 822
Perestrojka (Kushner) 729
Perez, Cosme 245
Perfall, Karl von 554
Performance Group 732
Pergolesi, Giovanni Battista 336, 349
Peri, Jacopo 157
periaktoi 47, 48, 59, 83, 84, 161, 223, 255
Periklés 23, 45, 51
Perikles (Shakespeare) 191, 721, 733
Perlový náhrdelník (Harša) 746

Perrucci, Andrea 184
Peršan (Plautus) 70
Peršané (Aischylos) 28, 734
Pertharit (Corneille) 263
Peruzzi, Baldassare 160
Peří (Brown) 620
Pes pod kůží (Auden a Isherwood) 612
Peter Pan (Barrie) 553, 554
Petipa, Mario 508, 558
Petit Bourbon (Paříž) 270, 271, 276, 280, 286, 358
Petr Veliký 394
Petrarca, Francesco 150
Petrarkův sonet (Pogodin) 666
Peymann, Claus 691
Phaedra (Seneca) 73
Phelps, Samuel 445, 480, 481, 483, 497, 535
Philander 158
Philaster (Beaumont a Fletcher) 195
Philipe, Gérard 631
Philips, Ambrose 296
Phillip 139
Phipps, C. J. 487
Phiri, Masautso 810, 811
Phoenix Theatre (New York) 647-649
pchi-pchu 755
Picabia, Francis 588
Picasso, Pablo 588
Pickard-Cambridge, A. W. 48
Pickelhering 371
Piccolo Teatro (Milán) 664, 665, 676
Pierre Février (Avesnes) 429
Pietas Vietrix (Avancinus) 368, 369
Piková dáma (Čajkovskij) 606
pinakés 47, 48, 58, 84
Pinckney, Darryl 736
Pinero, Arthur Wing 531, 532, 553, 612
Pi#ero, Miguel 729
Pinter, Harold 660, 661, 713
Pinthioum Fann (Ka) 816
Pinto (Lemercier) 417
Pip Simmons Theatre (Anglie) 707
Pirandello, Luigi 598, 599, 631, 648, 650, 677, 681
Piranesi, Giovanni Battista 338, 339
Piráti z Penzance (Gilbert a Sullivan) 479
Pirchan, Emil 580, 581
Pisarev, Alexandr Ivanovič 431
Piscator, Erwin 581-584, 640, 696
Piscator-Bühne (Berlín) 583
Pisemskij, Alexej Feofilaktovič 507, 536
Píseň o koze (Clark-Bekederemo) 796
Píseň o panně (Sofolová) 797
Pískoviště (Albee) 653
Pištec (Peabodyová) 570
Pití v Americe (Bogosian) 737
PitoĎff, Georges 588, 591-593, 596, 631
PitoĎffová, Ludmila 593
Pitvora (Middleton) 194

Pixérécourt, René Charles Guilbert de 417, 418, 422, 426, 437, 462
Pixová, Mary 295
Pizarro (Sheridan) 440
Pizzaro (Kotzebue) 437
Placide, Alexandre 449
Planché, James Robinson 441, 446, 478, 490
Planchon, Roger 636, 638, 700, 701, 706
Pláňka (Lorca) 600
Platea 125, 216
Platit se nebude! (Fo) 677
Platón 35, 55
Platonov (Čechov) 698, 711
Platter, Thomas 226
Plautus, Titus Maccius 70-72, 78, 82, 88, 89, 150, 151, 176, 186, 253, 284, 390, 392
Plavání do Kambodže (Gray) 737
Play Strindberg (Dürrenmatt) 642
Playfair, Nigel 609
Playhouse (Durban) 828
Playwrights' Horizons (USA) 721
Plejáda 253
Ples zlodějů (Anouilh) 596
Plessis, P.- G. du 828
Plešatá zpěvačka (Ionesco) 634
Plinius 80
Plowrightová, Joan 711
Pluček, Valentin 666
Pluh a hvězdy (O'Casey) 613
Plútos (Aristofanés) 53
Plyn I (Kaiser) 580
Plyn II (Kaiser) 580
Po pádu (Miller) 649, 652
Pobřeží (Albee) 654
Pobřežní lány (Herne) 503
Pocahontas (Custis) 457
Po-ca-hon-tas aneb Jemný divoch (Brougham) 457, 497
Počítací stroj (Rice) 622
Pod plynovými lampami (Daly) 500
Podezřelá pravda (Alarcón) 236, 263
Podívejte, jak chátrá (Osborne) 657
Podivná mezihra (O'Neill) 621
Podivní spolunocležníci (Chifunyise) 812
Podivný pár (Simon) 653
Podivný příběh z Jocuji (Curuja Nanboku) 776
Podnikatel (Storey) 713
Podzimní soudní zasaedání (Middleton) 193
Podzimní zahrada (Hellmanová) 652
Poe, Edgar Allan 540
Poel, William 554, 555, 611
Poetika (Aristotelés) 24, 55, 56, 153, 154, 158, 253
Pogodin, Nikolaj 608, 666, 667
Pogrebničko, Jurij 682
Pohled hluchého (Wilson) 734
Pohled na New York (Baker) 459
Pohled z mostu (Miller) 652
Pohrdání za pohrdání (Moreto) 237

Pohřbené dítě (Shepard) 724
Pochlebník (Warrenová) 327
Pojednání o jevištním herectví (Lang) 369
Pojednání o perspektivě (Dubreuil) 369
Pokladnice čtyřiceti sedmi věrných viz Čúšingura Pokoj (Pinter) 660
Pokojová bitva (Walser) 645
Pokolení (Unruh) 578
Pokořila se, aby zvítězila (Goldsmith) 303
Pokoušení (Havel) 670
Polevoj, Nikolaj Alexejevič 431
Poliakoff, Stephen 715
Polibek pavoučí ženy (Kander) 716, 725
Policajti (Mrozek) 685
Pollux 54, 161, 169
Polo, Marco 754
Polosvět (Dumas ml.) 468
Polský žid (Erckmann a Chatrian) 487
Polyeuktos (Corneille) 262, 263
Pomfrity ke všemu (Wesker) 659
Pomněnková ulice (Nichols) 714
Pompejova smrt (Corneille) 263
Pompejovo divadlo (Řím) 79, 80, 84, 91
Pomsta za Bussyho D'Amboise (Chapman) 193
Ponsard, Francois 421
Ponteach (Rogers) 457
Pope, Alexander 398
Popis obrazu (H.Müller) 693, 736
Popleta (MoliZre) 275
Popov, Alexej 604, 606, 667
Popovová, Ljubov 601
Poprask na laguně (Goldoni) 664
Poprava Harlekýna (Rich) 297
Poquelin, Jean-Baptiste viz MoliZre Porgy (Heywardovi) 620
Porgy a Bess (Gershwin) 620
Porotní soud (Gilbert a Sullivan) 479
Porovnání nejkrásnějších divadel v Itálii a ve Francii (Dumont)
356
Port Royal (Montherlant) 632
Portable Theatre (Anglie) 707, 714
Porte-Saint-Martin (Paříž) 358, 416, 421, 424, 425, 428, 473
Porter's Hall (Londýn) 212, 214
Porto-Riche, Georges 528
Porušení ticha (Poliakoff) 715
Pořádek v domě (Pinero) 532
Poslední dny samoty Robinsona Crusoa 702
Poslední kapka (Mbogo) 809
Poslední léto v Bluefish Cove (Chambersová) 730
Poslední nažhavený milenec (Simon) 653
Poslední páska (Beckett) 634
Poslední safari (Lubwa) 808
Postranní ulice (Rice) 622
Pošetilá dáma (Vega) 236
Pošetilost slečny Talleyové (Wilson) 724
Poštovní úřad (Thákur) 751
Potopený zvon (Hauptmann) 530
Potter, John 299
Potulný scholár a zaklínač ďábla (Sachs) 132

Poučení z Aloy (Fugard) 835
Poustevník z Mont-Pausilyppe (Caigniez) 418
Pouštní hudba 738
Pouť v Hindle (Houghton) 534
Pouto krve (Fugard) 835
Poutník (Boucicault) 477, 478, 484
Pouze pro ženy (Zimbabwe) 812
Povadlé chryzantémy (Mišima) 781
Pověra (Barker) 456
Pověstná paní Ebbsmithová (Pinero) 531
Povídky z vídeňského lesa (Horváth) 690
Powell, Charles Stuart 449
Powell, Snelling 449
Power, Tyrone 447
Poznámky a protipoznámky (Ionesco) 672
Pozorování Venuše (Fry) 655
Pozvání na zámek (Anouilh) 632
Pozzo, Andrea 369
Požírač snů (Lenormand) 594
Pradlenka (Normanová) 725
Pradon, Jacques 275
Prach v očích (Labiche) 469
Prachtsaal 381
Pramáti (Grillparzer) 407
Pramen (O'Neill) 621
Prampolini, Enrico 597, 598
Prasečí pero (Bullins) 727
Prašť jako uhoď (Brighouse) 534
Pratinas 27, 30
Pravda (Fitch) 569
Pravda (Hare a Brenton) 714
Pravda (Kornijčuk) 608
Pravý Západ (Shepard) 724
Prehauser, Gottfried 379
Preludium ke Smrti v Benátkách (Breuer) 734
Prestiž (Robertson) 477, 485, 486
Preston Thomas 139, 187
Pretoria State Theatre (Jižní Afrika) 828
Préville (Dubus, Pierre-Louis) 356
Prévost, Pierre 427
Price, E. A. 453
Price, Stephen 449, 450, 453, 454
Priestley, J. B. 612
Princ homburský (Kleist) 406
Princ parthský (Godfrey) 326
Prince of Wales's Theatre (Londýn) 484, 486, 487
Princess's Theatre (Londýn) 480, 481, 483, 485, 515
Princezna Navarrská (Rameau) 357
Princezna Turandot (Gozzi) viz Turandot Princezna z Elidy (MoliZre) 237, 276
Pritchardová, Hannah 322
Probudili se (Mahieddine) 838
Probuďte se a zpívejte (Odets) 623
Probuzené zájmy (Benavente) 565
Proces (Suchovo-Kobylin) 507
Proces s Dedanem Kimathim (Ngugi) 804, 805, 811
Proces s Kristem (Fabbri) 664
Procitnutí jara (Wedekind) 550, 560, 694

Proclemerová, Anna 665
Prodavačka (Edwardes) 479
Profesor (Gillette) 502
Profesor Bernhardi (Schnitzler) 531
Profesor odchází (Rattigan) 655
Prokletí hladovějící třídy (Shepard) 724
Prokurista (Eliot) 655
Prolog (Štejn) 666
Proměna (Toller) 580
Proměny (Tsodzo) 812
Proměny čili Zlatý osel (Apuleius) 85
Proměny lásky (Lyly) 189
Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata (Marat/Sade) (Weiss) 642-644, 661, 662
Pronásledování Kupida 223
Propalladia (Torres Naharro) 232
Prosebnice (Aischylos) 28, 38, 39, 42
Prosebnice (Euripidés) 29
proskénion 58
Prótagoras 24
Proti interpretaci (Sontagová) 461
Protivové (MoliZre) 276
Proud ("Živé noviny") 618
Provincetown Players 614-616, 621
Prsten Nibelungův (Wagner) 545, 694, 702
Prsy Tiresiovy (Apollinaire) 586
Průrva (Pinero) 531
Pruské státní divadlo (Berlín) 639
První Jihoafričan (Dikeová) 831
První lásky (Akerman) 835
První studio MCHT (Moskva) 537, 560, 603, 604
První svaté přijímání (Arrabal) 637
Prvotřídní ženy (Churchillová) 715
Pryč s tím (Wilson) 724
Prynne, William 221, 224
Přátelé (Abe) 781
Přátelé (Wesker) 659
Přátelé rodiny (Iffland) 385
Před východem slunce (Hauptmann) 530
Předměstský prorok (Plessis) 828
Přednášky o pozitivní filozofii (Comte) 466
Přehlídka obrazů (Abe) 781
Překlady (Friel) 716
Překročit Rubikon (Uys) 829
Přelétavý muž (Behnová) 293
Přelíčení (Weiss) 643
Přes palubu (Vinaver) 706
Přesun (Becujaku) 781
Přesýpací hodiny (Yeats) 557
Přeukrutná tragédie o životě a smrti Palečka Velikého (Fielding)
299
Přežití 831
Při návratu z Expa (Grumberg) 706
Příběh dvou měst (Dickens) 536
Příběh o loutně (Kao Ming) 757
Příběh velkého hrdiny (Bhavabhúti) 746
Příběh z Filadelfie (Barry) 622
Příběh ze západního křídla kláštera (Wang Š'-fu) 756

Příběhy od jezerního břehu 753
Příbuzní a příbuzné (Lubwa) 808
Příchod a odchod Joea Turnera (Wilson) 727
Příliš hojný fénix (Fry) 655
Příliš pozdě (Kente) 830
Případ ve Vichy (Miller) 649, 652
Případ Winslow (Rattigan) 655
Připoutejte se (Baklanov) 682
Příroda (Medwall) 136
Příručka pro konstrukci divadelních scén a strojů (Sabbatini) 161
Přísný dozor (Genet) 635
Přístup k Simoně (Terryová) 720
Přišel na večeři (Kaufman a Hart) 623
Přitakávači (Mahieddine) 838
Přízraky (Ibsen) 519, 522, 523, 527-529, 532, 565, 573, 678
Pseudolus (Plautus) 70
Psí panička (Sanchezová-Scottová) 729
Psyché (MoliZre) 272, 276
Ptáci (Aristofanes) 32, 44
Ptáci (Magnés) 32
Public Theatre (New York) 708, 721
Puccini, Giacomo 717
Puerto Rican Traveling Theatre (New York) 728
Pula (Manaka) 833
Pulcher, Claudius 80
pulpitum 81
pungwe 811
Punch 438
Purkrabí (Hugo) 421
Purpurový prach (O'Casey) 613
Pustá země (Eliot) 712
Pustina (Cchao Jü) 763
Puškin, Alexandr Sergejevič 430, 431
Puškinovo divadlo (Leningrad) viz Alexandrinské divadlo (Petrohrad) Py, Oliver 707
Pygmalión a Galatea (Gilbert) 478
Pýcha života 134
Pylades 75
pyrrhichie 85

Q
Quaerolus 70
Quaglio, Eugen 336
Quaglio, Giulio I. 336
Quagliové 336, 367
Quáráqúšova vláda (Al-Ríhání) 837
Quayle, Anthony 612, 656
Queen's Theatre (Londýn) 485, 611
Quin, James 318, 319, 321, 329, 330
Quinault, Phillippe 273
Quinault-Dufresne, Abraham Alexis 354
Quintero, José 647
Quintilianus 88
Quinton, Everett 729
Quoat-Quoat (Audiberti) 636

R
Rabb, Ellis 649

Rabe, David 723, 724
Rabelais (Barrault) 700
Raber, Vigil 118
Racek (Čechov) 537, 538, 690, 712
Racine, Jean 263, 274, 275, 277, 280, 284, 296, 339, 342, 345,
399, 418, 420, 423, 463, 474, 603, 638, 705, 781
Racinet, M. A. 472
Radamista a Zenobie (Crébillon) 342
Rado, James 716
Radok, Alfréd 669
Radok, Emil 669
Radost nágova (Harša) 746
Radovánky čarovného ostrova 272
Radzinskij, Edvard 683
Ragni, Gerome 716
Rachel, Mlle (Félixová, Élisabeth) 425, 426, 463
Raimund, Ferdinand 407, 408
Ráj se zavírá (Uys) 829
Ráj teď 717, 718, 739
Rajská zahrada a trůn boží (Ogunde) 793
Ralph Roister Doister (Udall) 186
Rámájana 743, 783
Rameau, Jean-Philippe 357
Rameová, Franka 677, 678
Rané anglické scény (Wickham) 123
Rangačhárja, Ádja 751
rasa 744, 748
Rasputin (A. Tolstoj) 581
Rastell, John 136, 186
Rattigan, Terence 655
Raucourtová, Mlle (Saucerotteová, Francoise-Marie-Antoinette-Josephe) 356, 361
Ravenscroft, Edward 293
Réalisme 466
Realistické divadlo (Moskva) 605-607
Rebeka (Cinthio) 152
Recueil des Habillements 315
Reden-Esbeck, F. J. von 398
Redgrave, Michael 611, 612, 656
Redgravová, Vanessa 712
Redon, Odilon 541
Reduta (Vídeň) 577
Reed, Lou 736
Rees, Roger 709
Registre (La Grange) 280
Regnard, Jean-Francois 343, 344
Regularis Concordia 105
Rehanová, Ada 500
Reigbert, Otto 579
Reinagle, Alexander 447, 448
Reinhardt, Max 410, 536, 551-553, 562, 563, 577, 582, 590, 599,
615, 617
Reinshagenová, Gerlind 693
Rej (Schnitzler) 531
Réjanová, Gabrielle 473, 474
Renaudová, Madeleine 629, 631
Renga Moi (Serumaga) 806, 807
Rennert, Hugo A. 250

Renotová, Delphine 535
Repertorio Espagnol (New York) 728
Reptající soudci (Hare) 714
Residenz Theater (Mnichov) 570
Revizor (Gogol) 430, 431, 602, 604, 711
Reybaz, André 637
Reynolds, George 215, 216
Rgvéda 743
Rhésos 53
Rhintón 61
Rhodes, John 289
Riccoboni, Luigi 349, 356
Rice, Elmer 622
Rice, Thomas D. 458
ricinium 88
Rideau de Paris 631
Ridiculous Theatre Company (USA) 729
Rienzi (Wagner) 516
Ríhání, Nagíb al 837
Rich, Christopher 291, 297, 299, 305, 309, 310, 312, 323
Rich, John 297-299, 305, 316, 318, 320, 321, 329
Richard II. (Shakespeare) 190, 703, 712
Richard III. 138, 185
Richard III. (Shakespeare) 190, 314, 330, 433, 442, 459, 482,
488, 497, 580, 655, 681
Richard Savage (Gutzkow) 409
Richards, John Inigo 312, 447
Richards, Lloyd 722
Richardson, Ralph 612, 655, 656
Richardson, Tony 657
Richardson, Willis 620
Richelieu (Bulwer-Lytton) 438, 499, 500
Richelieu (kardinál) 260, 262-265, 267, 269, 270, 276, 365
Rinuccini, Ottavio 157
Rip van Winkle 503
Riquelme, Alonso 243
Ristoriová, Adelaide 504, 505
Ritter, Dene, Voss (Bernhard) 692
Ritterstücke 382
Ritz (McNally) 725
Rivalové (Anderson) 622
Rivera, José 729
Robards, Jason ml. 647
Roberto Zucco (KoltZs) 706
Roberts, James 302
Robertson, Thomas William 477, 478, 484, 485, 531
Robeson, Paul 620
Robinson, Robert 311
Robinsová, Elizabeth 532
Robsonová, Flora 611
Rock času (Wilson) 736
Rodgers, Richard 624, 654
Rodina Benoitonů (Sardou) 469
Rodinné shromáždění (Eliot) 613
Rodoguna (Corneille) 263
Rodway, Norman 709
Roger Bloomer (Lawson) 623

Rogers, David 123, 147, 148
Rogers, Paul 656
Rogers, Robert 457
Roh (Manaka) 833
Rojas, Fernando de 232
Rojas Villandrando, Augustín de 242, 245
Rojas Zorilla, Francisco de 237, 344
Rok draka (Chin) 728
Rolf Krage (Ewald) 393
Rolland, Romain 590
Roller, Alfred 553
Roller, Andreas 509
Rollinger, Wilhelm 118
Romagnesi, Marc'Antonio 278
Romains, Jules 591, 592, 595
Román o růži 133
Romance o třech královstvích 753
Romanov, Michail 431
Romanovci 600
Romeo a Julie (Shakespeare) 190, 209, 310, 439, 481, 512, 592,
610, 656, 665, 678, 736
Ronconi, Luca 677-679, 688
Ronsard, Pierre de 253
Roscius 85, 87
Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi (Stoppard) 713
Rosenplüt, Hans 132
Rosmersholm (Ibsen) 523, 524, 567
Ross (Rattigan) 655
Rossi, Ernesto 504, 505, 564
Rossi, G. (Luigi) 270
Rostand, Edmund 472-474
Roščin, Michail 682
Rothmanová, Carola 720
Rothová, Friederike 693
Rotimi, Ola 797
Rotrou, Jean de 261
Rouché, Jacques 563, 564, 592, 593
Roundabout Theatre (New York) 720
Rowe, Nicholas 296, 317
Rowley, William 194, 195
Royal Circus (Londýn) 438
Royal Coburg Theatre viz Old Vic (Londýn) Royal Court Theatre (Londýn) 533, 534, 555, 656, 657, 673,
708,
712, 795
Royal Lyceum (Toronto) 454
Royal Shakespeare Company (Anglie) 661-663, 708-711
Rozbitý džbán (Kleist) 406
Rozbitý hrnec (Watene) 805
Rozbřesk (Vollmerová) 623
Rozbřesk tmy (Mbogo) 809
Rózewicz, Tadeusz 684, 685
Rozhovory se Sokratem (Radzinskij) 683
Rozchod (Herne) 503
Rozkvetlé višně (Bolt) 659
Rozov, Viktor 666, 668
Rozpaky jednoho ducha (Aidooová) 800
Rozpálený mužíček (Spechtová) 693

Rozuma a nerozuma 134
Rozvádím se s tebou (Mlamová) 809
Rubé, A. A. 471
Rudé růže pro mne (O'Casey) 613
Rudnick, Paul 729
Rueda, Antonio de 243
Rueda, Lope de 118, 233, 234
Rufus, Varius 72
Ruganda, John 807
Ruggeri, Ruggero 598
Rugyendo, Mukotani 807
Rukojmí (Behan) 658
Rukou všemohoucího zachráněna vlast (Kukolnik) 431
Ruská asociace proletářských spisovatelů (RAPP) 605
Ruská hudební společnost 510
Ruský divadelní svaz 509
Ruslan a Ludmila (Glinka) 508
Rušdí, Raššád 837
Rutebeuf 115
Rutherston, Albert 555
Ruy Blas (Hugo) 419
Růže (Londýn) 206, 208, 210, 211
Růžový kavalír (Strauss) 550
Ryan, Dennis 447, 449
Ryan, Lacy 318
Rybáři (Ewald) 393
Rybí příběh část I a II 732
Ryer, Pierre du viz Du Ryer Rylance, Mark 712
Ryndin, Vadim 667
Rytíř hořící paličky (Beaumont) 195
Rytíř z Olmeda (Vega) 236
Rytíři (Foote) 302

Ř
Řečníci (Foote) 302
Ředitel (Musinga) 822
Řehoř Veliký 105
Řekové 708
Řezníci (Icres) 527
Římané v Británii (Brenton) 715
Římská akademie 158
Římská divadla - chrámy (Hanson) 79

S
S láskou nejsou žádné žerty (Musset) 420
S vyloučením veřejnosti (Sartre) 633
Saarinen, Eer 649
Sabbatini, Nicola 161, 169, 170, 173, 174
Sábinko, vrať se (Inge) 653
Sackville, Thomas 186
Sacks, Oliver 710
Sacrati, Francesco Paolo 269
sacre rappresentazioni 115
Sadandži Ičikawa 780
Sadler's Wells Theatre (Londýn) 438, 480, 481, 608
Sadovskij, Prov Michajlovič 510
Sagi 771

Sachs, Hans 132
sainete 235
Saint-Aubin 360
Saint-Denis, Michel 594, 655, 708, 710
Sakata Tódžúró 776
Sala, Baba viz Adejumo, Moses Alaia Salacrou, Armand 632
Salisburské dvorské divadlo (Londýn) 212, 214, 288, 289, 307
Sall, Ibrahima 816
Salle des Machines (Paříž) 271, 272, 356, 359
Salmacidina vítězná kořist (Davenant) 223, 227
Salomé (Wilde) 553, 561, 603
Salt Lake Theatre (Salt Lake City) 494
saltator 85
Saltykov-Ščedrin, Michail Jevgrafovič 507
Salvatore, Gaston 697
Salvini, Tommaso 498, 504, 505
Samojlov, V. 430
Samson (Wedekind) 550
samuraj 766, 772, 778
San Cassiano (Benátky) 168
San Francisco Mime Troupe 718
San Gallo, též Sangallo, Aristotele da 161, 174
Sandová, George (Dupinová-Dudevantová, Aurore) 420
sangaku 765
Sangaré, Bakary 709, 827
Sanguineti, Edoardo 678, 679
Sanchezová-Scottová, Milcha 729
Santurini, Francesco 366
Sapfo (Grillparzer) 406, 407
Sapientia (Hrotsvita) 106
Sarači (Óta) 781
Sarafina (Ngema) 832
Saratoga (Howard) 501
Sarcey, Francisque 468
Sardanapal (Byron, G. G.) 436
Sardou, Victorien 468-471, 486, 500, 512, 531
Saro-Wiwa, Ken 797, 798
Saroyan, William 617, 623, 652
Sartre, Jean-Paul 633, 736
sarugaku 765, 766, 768, 771
sarugaku-nó 765, 767, 768
Sarukkai, Malavika 748, 749
Sarzan (Diop) 814
Saténový střevíček (Claudel) 631
Saul (Alfieri) 339
Saurin, Bernard-Joseph 346
Savary, Jérôme 702
Savits, Jocza 554
Savoy Theatre (Londýn) 479, 491, 514, 534, 555
Sbal si kufry, Mohamede (Yacine) 838
scaena 81
scaenae frons 81-84
Scaevola (Du Ryer) 261
Scala, Flaminio 177, 180
Scaliger, Julius Caesar 154
Scamozzi, Vincenzo 165, 222
Scarron, Paul 237, 263, 275, 285

Scaurus, Marcus Aemilius 80
scena per angolo 333, 336, 338, 359
Scénografický ústav (Praha) 669
Scofield, Paul 656, 661
scop 102
Scott, A. C. 785
Scott, Clement 573
Scott, George C. 647
Scott, John 135
Scott, Walter 419, 437, 438
Scribe, EugZne 426, 467-469, 512, 523, 603
Scudéry, Georges de 262, 265, 285
Seattle Repertory Theatre 723
Sebetrapič (Terentius) 70
Sebevrah (Erdman) 681
Second Stage (New York) 720
Sédaine, Michel-Jean 346
Sedm infantů larských (Cueva) 234
Sedm knih o architektuře (Serlio) 160
Sedm kytar (Wilson) 727
7:84 Theatre Company (Anglie) 707
Sedm proti Thébám (Aischylos) 28
Sedm toků řeky Oty (Lepage) 736
Sedmé nebe (Churchillová) 715
Sejanus (Jonson) 192
Sekyi, Kobina 799
Sellars, Peter 733, 734, 736
Sellner, Rudolf 640
Semiramis 361
Semjonovová, Jekatěrina Semjonovna 432
Semper, Gottfried 414
Sen jako život (Grillparzer) 408
Sen noci svatojánské (Shakespeare) 190, 293, 414, 447, 480, 536, 556, 573, 662, 708, 736
Sen osvícení při vaření žlutého prosa (Ma Č'-Jüan) 756
Seneca, Lucius Annaeus 72, 73, 150, 152, 253

Senghor, Léopold Sédar 816
Senghor, Maurice Sonar 814
Senná rýma (Coward) 612
Serban, Andrei 722, 733
Serlio, Sebastiano 160, 161, 165, 166, 183, 222, 255, 269
sermons joyeux 131
Serpent Players (Port Elizabeth) 831
Serreau, Jean-Marie 637
Serso (Slavkin) 681
Serumaga, Robert 806, 807
Servandoni, Jean-Nicolas 312, 359
Sestry Rosensweigovy (Wassersteinová) 726
Sestup Orfeův (Williams) 712
Settle, Elkanah 292
Sevillský svůdce a kamenný host (Molina) 236
Sex, drogy a rokenrol (Bogosian) 737
Seydelmann, Karl 414
Seyler, Abel 375, 379, 380, 386
Seznam obyvatelstva (Gogol) 680
Sezona v Kongu (Cesaire) 637

Sganarel, aneb Domnělý paroháč (MoliZre) 276
Shadwell, Thomas 293
Shaffer, Peter 659, 711, 713
Shakespeare, William 134, 136, 189-195, 201, 205, 211, 216, 225, 235, 292, 293, 303, 310, 317, 326, 328, 379, 383, 384, 388, 389, 404, 405, 407, 414, 415, 418, 419, 424, 491, 494, 495, 505, 512, 513, 515, 516, 519, 528, 536, 554-556, 564, 573, 592, 608, 610, 611, 616, 618, 638, 648, 650, 651, 661, 662, 665, 667, 676, 680, 681, 694, 697, 703, 704, 708, 709, 713, 734, 736, 763, 780, 794, 843, 844
Shange, Ntozake 728
Shanley, John Patrick 725
Shanti (Shezi) 830
Shaw, George Bernard 469, 528, 532-536, 610-612, 618, 648, 650, 763, 780
Shaw, Glen Byam 611, 612, 655, 656
Shaw, Irwin 617
Shawová, Fiona 711, 712
Shelley, Percy Bysshe 436, 589
Shenandoah (Howard) 502
Shepard, Sam 724, 732
Sher, Anthony 710
Shergold N. D. 249
Sheridan, Richard Brinsley 301-303, 305, 312, 347, 438-440, 450, 495
Sheridan, Thomas 316, 322
Sherlock Holmes (Gillette) 502
Sherwood, Robert E. 623, 324
Shezi, Mthuli 830
Shiner, David 737
Shiomi, Ric 728
Shirley, James 195, 196, 221
Shledání ve Vídni (Sherwood) 624
showboats 452, 453
Shubertové 568, 569
Shuter, Edward 322
Schalla, Hans 640
Schaubühne am Halleschen Ufer (Západní Berlín) 696-698
Schauspielhaus (Bochum) 692
Schauspielhaus (Hamburk) 699
Schechner, Richard 21, 731, 732
Schembartlaufen 131, 132
Schenkkan, Robert 725
Schiller, Friedrich 378, 384, 386-389, 394, 403, 406, 407, 409, 411-413, 415, 512, 513, 519, 520, 581, 696, 697
Schiller Theater (Berlín) 638, 644
Schinkel, Karl Friedrich 405, 411
Schlegel, August Wilhelm 404, 418
Schlegel, Johann Elias 376, 382
Schlemmer, Oskar 583, 584
Schlenther, Paul 530
Schlesinger, I. W. 826
Schneider, Alan 648
Schnitzler, Arthur 530, 531
Schonaeus, Cornelius 135
Schönberg, Claude-Michel 717
Schönemann, Johann Friedrich 373-375, 380

Schouwburg (Amsterdam) 390
Schreyvogel, Josef 411, 412, 512
Schröder, Friedrich Ludwig 375, 382-385, 399, 411, 412
Schröderová, Sophie 374, 383, 406, 411
Schumann, Peter 718, 719
si pořádně zařádit (Nestroy) 409
Sibenke, Ben 812
Siddonsová, Sarah viz Kemblová-Siddonsová, Sarah Sidney, Philip 198
Siegfried (Giraudoux) 595
Siegfried (Wagner) 514, 517
Signature Company (New York) 654
Sikalo (Kente) 830
Silbsee, Joshua 457
Silénus 31, 44
Silnice (Lonsdale) 612
Silnice I 9 732
Simon, Barney 827, 831, 832
Simon, Neil 653
Simonov, Konstantin 666
Simonov, Ruben 604, 666
Simonson, Lee 615-617
Simov, V. A. 538, 539
Simpatico (Shepard) 724
Simpson, Edmund 453
Sinclairová, Catherine 493
Singspiel 336
Sinise, Gary 723
Sinxo, G. B. 829
siparium 84
Sir Giles Goosecap (Chapman) 193
Siréna na mělčině (Casona) 600
Sirotek (Otway) 293
Sirotek z rodu Čao (Ťi Ťün-siang) 756
Sissle, Noble 620
Sizwe Bansi je mrtev - Výpovědi po zatčení pro porušení zákona proti mísení ras (Fugard, Kani a Ntshona) 831
Sjezd hory Morgan (Miller) 652
Skapinova šibalství (MoliZre) viz Šibalství Scapinova Skelton, John 135
skéné 45-49, 58, 63, 414
Skipworth, Sir Thomas 291
Skleněný zvěřinec (Williams) 624, 652
Sklenice vody (Scribe) 467
Skokani (Stoppard) 714
Skotka (Montchrétien) 257, 359
Skřivánek (Anouilh) 632
Skupina (Warrenová) 327
Skutky apoštolské 116, 120
Skvrna na štítě (Browning) 437
Slabolepszy, Paul 835
Sladké město (Poliakoff) 715
Sladké ptáče mládí (Williams) 652
Sladký Theresienstadt (Goldflam) 690
Slaměný klobouk (Labiche) 469
Slavkin, Viktor 681
Slavnost pro Borise (Bernhard) 692
Slavný úděl maršála Nnikona Nnikua (U Tam'si) 823
Slečna Julie (Strindberg) 548, 694

Slečna Lulu Bettová (Galeová) 623
Slepci (Maeterlinck) 542
Slepičí polévka s krupkami (Wesker) 659
Slib (Kaduma) 809
Slídiči (Sofoklés) 29, 30
Slon (Becujaku) 781
Sloni (Serumaga) 807
Slované (Kushner) 729
Slowacki, Juliusz 685
Sluha a slepec 131
Sluha dvou pánů (Goldoni) 340
Slunce, měsíc a pírko 729
Sluneční nádvoří (Fry) 655
Služebníci královi (Londýn) 195, 196, 200, 201, 213, 214, 288
Služebníci královny 199-201, 205, 214
Služebníci kurfiřta 201
Služebníci lady Alžběty 202, 214
Služebníci lorda Admirála 119-201, 205, 208, 210, 212
Služebníci lorda Komořího 190, 199-201, 205, 211, 212
Služebníci lorda Leicestera 197, 198, 206
Služebníci prince Jindřicha 201
Služebníci prince Karla 200, 214
Služka paní (Pergolesi) 336, 349
Služky (Genet) 635, 690, 718
Small, Adam 829
Směr Broadway (Simon) 653
Směšné preciózky (MoliZre) 276, 281
Smích a lomoz v domě (Kay) 801
Smit, Bartho 828
Smith, Hamilton 445
Smith, Solomon 451, 452
Smith, W. M. 302
Smith, William H. 291, 454, 495
Smithová, Anna Deavere 737
Smithová, Maggie 711
Smithová, Molly D. 723
Smithsonová, Harriet 439
Smock Alley Theatre (Dublin) 291
Smrt a králův jezdec (Soyinka) 796
Smrt Ivana Hrozného (A. K. Tolstoj) 508, 509
Smrt Kleopatry (Šauqí) 837
Smrt obchodního cestujícího (Miller) 645, 652, 653, 673
Smrt Pompejova (Corneille) 355
Smrt Tintagila (Maeterlinck) 542
Smrtihlav (Walser) 645
Smutek sluší Elektře (O'Neill) 621, 622
Sňatek podle módy (Dryden) 29
Sňatek z donucení (MoliZre) 276
Soba, aneb Velká Afrika (Niangoran) 817
Sobota, neděle a pondělí (De Filippo) 664
Sobota večer v paláci (Slabolepszy) 835
sociétaires 131, 279, 351, 352, 354, 355, 421, 423, 424, 629, 631, 700
Sofoklés 27-30, 36, 38, 39, 42, 47, 48, 64, 165, 253, 414, 513, 551, 705, 733, 734, 797
Sofolová, Zulu 797
Sofonisba (Trissino) 152

Sofronov, Anatolij 666
Soho Poly (Anglie) 707
Sokratés 44
Soliman (Bonarelli) 174, 175
Sollee, John Joseph 449
Solón 25
Sommi, Leone de 173, 174
Sonáta příšer (Strindberg) 549
Sondheim, Stephen 717
Sonnenfels, Josef von 380
Sonnenthal, Adolf 512
Sontagová, Susan 461
Sophonisba (Mairet) 261
Sorano, Daniel 631
Sorge, Reinhard Johannes 578
Sormová, Agnes 529
Sothern, E. A. 477
sotties 131, 252
Současné divadlo (Varšava) 689
Soud nad Mallamem Iljou (Ben-Abdallah) 801
Soudce (Mercier) 346
Soukromé ouško (Shaffer) 659
Soulas, Josias de (Floridor) 265, 281
Soumrak (Phiri) 811
Soumrak v Los Angeles (Smithová) 737
Soupeři (Sheridan) 303, 495, 609
Sourdéac, de (markýz) 282
Sousoší Laokoóna (Rózewicz) 685
Soustava pozitivní politiky nastolující náboženství lidstva (Comte) 466
Soutěž o Miss ohňostroje (Henleyová) 725
South Coast Repertory Company (Los Angeles) 723
South Pacific (Rodgers a Hammerstein) 654
Southern, Richard 210, 230
Southwark Theatre (Filadelfie) 326
Sovremennik (Moskva) 668, 679, 680
Sowande, Bode 797
Sowden, Lewis 835
Soweto - květiny rozkvetou 811
Soyikwa Theatre Group (Jižní Afrika) 833
Soyinka, Wole 795-798
Space Theatre (Kapské město) 831
Spálený zákon (Betti) 663
Spánek nespravedlivého (Werewere) 821
Spaseni (Bond) 708, 713
Spechtová, Kerstin 693
Spencer, John 370
Sperr, Martin 692
Spící krasavoce 497
Spící krasavice (Čajkovskij) 508
Spiderwoman Theatre (USA) 726, 729
Spiknutí Fieska v Janově (Schiller) 378, 386
Spiknutí sobě rovných (Levidov) 603
Spílání publiku (Handke) 693
Spirit House (Newark) 726
Spitzeder (Sperr) 693
Split Britches (New York) 726
Spojka (Gelber) 648

Spojovací dveře (Ayckbourn) 715
Společenské dějiny umění a literatury (Hauser) 362
Společná smrt milenců v Sonezaki (Čikamacu) 773
Společná smrt v síti nebes na Amidžimě (Čikamacu) 773
Společnost (Robertson) 477, 485
Společnost amerických dramatiků a skladatelů 502
Společnost dramatických autorů (Amerika) 569
Společnost dramatických autorů (Anglie) 484
Společnost dramatických autorů (Francie) 353, 422
Spolek ruských dramatických spisovatelů a operních skladatelů 507
Spor (Marivaux) 701
Spor o dítě (Menandros) 54
Spousta (Hare) 714
Spoutaný Ubu (Jarry) 543
Správce (Pinter) 660
Spravedliví (Camus) 633
Spravedlnost (Galsworthy) 534
Squarzina, Luigi 665, 678
Srdce Marylandu (Belasco) 567
St. Denis, Michel 661
St. Charles Theatre (New Orleans) 454
St. James Theatre (New York) 501
Staatsoper (Vídeň) 639
Staatliches Schauspielhaus (Berlín) 581
Staatstheater am Gendarmenmarkt (Berlín) 584
Staatstheater (Stuttgart) 691
Stadia (Storey) 713
StaĎl, Mme de (Neckerová, Germaine) 404, 418
Stafford (Browning) 437
Stafford-Clark, Max 708
Stagg, Charles 325
Staggová, Mary 325
Stalin, Josif Vissarionovič 537, 605, 608, 666
Stallerhof (Kroetz) 691
Stanfield, Clarkson 441, 445
Stanice větru (Óta) 781
Stanice vody (Óta) 781
Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 433, 509, 510, 522, 537-540,
560, 562, 563, 575, 583, 599, 602-605, 617, 618, 645, 658, 673,
687, 710, 780
Stannisová, Edris viz Valois, Ninette de star makers 500
Stará americká společnost 447
Stará panna (Akinsová) 623
Staré časy (Pinter) 660
Staré divadlo (Krakov) 689
Staré okolí (Mamet) 725
Starodávná komedie (Arbuzov) 682
Starosta čtvrti Sanit# (De Filippo) 664
Starrová, Frances 567
Statius, Caecilius 71
Státní divadelní studio (Praha) 669
Státní divadlo (Berlín) 384
Státní divadlo (Mannheim) 384, 386
Stav obležení (Camus) 633
Stavba divadel a divadelní mašinerie (Motta) 164
Stavitel Sollnes (Ibsen) 523
Stávka a hlad (Ogunde) 793

Steckel, Lionel 640
Stecken, Stab und Stangl (Jelineková) 694
Steele, Richard 296, 299
Stein, Peter 692, 695-698, 704, 707
Steinová, Gertruda 736
Stendhal (Beyle, Henri-Marie) 418
Stephen Joseph Theatre (Scarborough) 715
Steppenwolf Theatre (Chicago) 723
Stern, Ernst 553
Stevens, Thomas Wood 615
Stewart, Patrick 709
Stewartová, Ellen 649
Stichus (Plautus) 70
Stín střelce (O'Casey) 613
Stíny snu (Unamuno) 599
Stisknout rty a zuby rozevřít (McNally) 72
Sto čtyři strany o lásce (Radzinskij) 683
Stoll, Oswald 479
Stolypin, E. A. 432
Stone, John Augustus 456
Stone, S. 583
Stoppard, Tom 711, 713, 714
Storey, David 713
Stoweová, Harriet Beecher 495, 496
Strach a naděje v Německé republice (Kroetz) 691
Strand, Oscar 553
Strand Theatre (New York) 570
Stranitzky, Joseph Anton 371, 372, 379, 408
Strasberg, Lee 617, 646, 673
Strašidelná jízda (Kroetz) 691
Strašlivá, avšak nedokončená historie Norodoma Sihanuka, krále kambodžského (Cixousová) 704
Stratford Festival Theatre Company (Anglie) 656
Strauss, Botho 692
Strauss, Johann 512
Strauss, Richard 550, 577
Stravinskij, Igor 558
Streeter, Robert 311
Strehler, Giorgio 664, 665, 676, 677
Strindberg, August 529, 548-550, 599, 603, 642, 653, 677, 694,
780
Stroj času (Wells) 736
Strojovost (Treadwellová) 624
Strong, Roy 182, 183, 221, 224
Strop v arcibiskupském paláci (Miller) 652
Strouse, Charles 716
Strutt, Joseph 315
Strýček Váňa (Čechov) 537, 698, 733
Střed v pohybu (Ngugi) 805
Středisko divadel pro děti a mládež (Německo) 695
Stříbrná tabatěrka (Galsworthy) 534
Stříbrný král (Jones) 531
Stříbrný pohár (O'Casey) 613
Stubenrauch, Philipp von 412
Studený a teplý vítr (Behrman) 652
Studio des Champs-Elysées (Paříž) 590, 593, 594, 631
Studně bez vody (Smit) 828
Studně nadrženosti (Hughesová) 730

Sturm 579
Sturm und Drang 377, 378, 383, 385, 386, 403
Sturua, Robert 681
Stuyvesant Theatre 567
Stvoření světa a jiné věci (Miller) 652
Styne, Jules 654
Sudana, Tapa 709
Sudermann, Hermann 530, 531, 549
Sudí (Pinero) 531
Sudiči (Racine) 275
Suchovo-Kobylin, Alexandr Vasiljevič 507
Suleržickij, Leopold 560, 575, 603
Sullivan, Arthur 446, 478, 479, 486, 514
Sultán, který se nedovedl rozhodnout (Al-Hakím) 837
Sumarokov, Alexandr 394, 395
Sumurun 615
Sun Chuej-ču 764
Sunset Boulevard (Lloyd a Webber) 717
Sup! Sup! (Sutherlandová) 799
Suppé, Franz von 512
Surrey Theatre (Londýn) 435
Sutherlandová, Efua 799, 800
Suzuki, Tadaši 781
Svatá Jana (Shaw) 533, 611
Svatá Johanka z jatek (Brecht) 676
Svatba (Hussein) 808
Svatba Bakcha s Ariadnou 271
Svatba Krečinského (Suchovo-Kobylin) 507
Svatba Pélea a Thetidy (Bensérade) 271
Svatba pro peníze (Scribe) 467
Svatebčané na Eiffelce (Cocteau) 588
Svatopavelské divadlo (Londýn) 212
Svatý experiment (Hochwälder) 641
Svaz sovětských spisovatelů 605, 606
Svědomití milenci (Steele) 296
Svěřenec chce být poručníkem (Handke) 693
Svět jinde (Akerman) 835
Svět se rozpadá (Phiri) 811
Svět umění 558
Světák (Macklin) 321
Světák Jeroným (Goldoni) 733
Světla bohémy (Valle-Inclán) 599
Svinohra - Scény ze šestnáctého století (Walser) 645
Svítání (Verhaeren) 602
Svítání beranů (Diawara) 820
Svoboda, Josef 663, 669, 670, 674, 677, 689
Svobodná zóna (Grumberg) 706
Svobodné divadlo (Japonsko) 780
Svobodné kočovné divadlo (Uganda) 806
Svobodu pro Klementa (Dorst) 645
Sweeney Todd (Sondheim) 717
Swinarski, Konrad 644
Syfilitici (Brieux) 528
Sylvania (Mairet) 261
Sylvie (Mairet) 261
Syn (Hasenclever) 578, 579
Syn černého lidu (Wright) 620

Syn Dona Juana (Echegaray) 565
Syndikát (New York) 566-569
Synge, John Millington 556-558
Synové a dcery (Graft-Johnson) 800
Syrus, Publius 74

Š
Ša Jie-sin 764
Šachová partie (Middleton) 194
Šachovskoj, Alexandr 432
Šakova smrt (Kouyaté) 820
Šakuntala (Kálidása) 745
šamisen 772, 774, 775
Šat a oděv lidu anglického (Strutt) 315
Šatna (Storey) 713
Šatrov, Michail 668
Šauqí, Ahmad 837
Ščepkin, Michail Semjonovič 433, 510
Ščukin, Boris 604
Šen Ting 758
Šeremetěv, Petr 397
Šest knih o perspektivě (Ubaldus) 162
Šest postav hledá autora (Pirandello) 598, 681
Ševcovské posvícení (Dekker) 193
Šibalství Scapinova (MoliZre) 276, 590
Šílený Héraklés (Euripidés) 29
Šílený les (Churchillová) 715
Šílící Herkules (Seneka) 73
šimpa 780
šingeki 780, 781
Šíření novinek (Gregoryová) 557
Šiškov, Matvej Andrejevič 508, 509
šite 769, 770
Škarohlíd (Menandros) 54
Škoda, že je děvka (Ford) 196, 721
Škola (Robertson) 477
Škola pomluv (Sheridan) 302, 303
Škola pro muže (MoliZre) 276, 279
Škola pro ženy (MoliZre) 276
Škola zlořádu (Gosson) 198
Škraboška (Rueda) 233
Šlechtic (Tourneur) 194
Šlechtická akademie (Rusko) 394
šógun 766-768, 771, 772, 775
Španělé (Lermontov) 431
Španělská cikánka (Middleton) 194
Španělská tragédie (Kyd) 188, 189
Španělský farář (Fletcher) 195
Španělský kardinál (Montherlant) 632
Španorama (Leguizamo) 737
Špína (Hare) 714
Špinavá práce (Maponya) 833
Špinavé ruce (Sartre) 633
Šťastná událost (Mrozek) 685
Šťastné dny (Beckett) 634
Šťastné hvězdy (Jižní Afrika) 829
Šťastné místo (Henleyová) 725

Šťastný darebák (Cervantes) 234
Šťastný přístav (Arden) 657
Štejn, Alexandr 666
Štěnice (Majakovskij) 607, 667
Štěstěna (Londýn) 204-206, 210, 211, 219, 225, 288, 414
Štěstí a pád krále Otokara (Grillparzer) 408
Štoffer, J. 607
Šúdraka 745
Šumař na střeše (Bock) 654
Šušerin, Jakov Jemeljanovič 396
Švihák Gorozó (Kawatake) 776
Švihákova lest (Farquhar) 295, 435, 609

T
Ta, která dostala, co zasloužila (Hussein) 808
Tabakov, Oleg 679
Tabáková cesta 621
tableaux vivants 142
Tacca, Ferdinando 164
Tagg, Alan 657
Taglioniová, Marie 433
Tahinta (Sutherlandová) 799
Taille, Jean de la 253
Tairov, Alexandr Jakovlevič 561, 562, 602, 603, 605, 606, 679
Tajemství bohů (Zaourou) 819
Tajná extáze (Hare) 714
Tajná služba (Gillette) 502
Tajná zahrada (Normanová) 725
Tak to na tom světě chodí (Congreve) 294, 609, 611, 711
Tak trochu Aljaška (Pinter) 660, 713
Takeda Izumo 773
Takedo, Izumo II. 773
Takemoto Gidajú 773
Taková krásná válka! 658
Takové jsou ženy (Zorilla) 237
Talma, Francois-Joseph 416, 423, 424, 429
Tamaduni Players (Nairobi) 805
Tamerlán (Marlowe) 189, 205
Tamerlán (Rowe) 296
Tanec matky Raineyové (Wilson) 727
Tanec na konci léta (Friel) 716
Tanec pralesů (Soyinka) 795
Tanec seržanta Musgrava (Arden) 657
Taneční divadlo (Wuppertal) 699
Taneční mistr (Wycherley) 294
Tanečnice (Jones) 531
Tango (Mrozek) 685
Tankred (Voltaire) 343, 359, 361
Tardieu, Jean 636
Tarelkinova smrt (Suchovo-Kobylin) 507
Tarleton, Richard 205
Tarquinius st. 66, 75
Tartuffe (MoliZre) 276, 286, 325, 607, 680, 704
Tasso, Torquato 152, 165
Taťka (Bullins) 727
Tate, Nahum 328
Taylor, baron 428, 429

Taylor, Joseph 205
Taylor, Tom 476
Taylorová, Laurette 624
Taymorová, Julie 733
Tearle, Godfrey 534
Teatro alla Scala (Milán) 336
Teatro d'Arte (Řím) 598
Teatro de la Cruz (Madrid) 505
Teatro degli Independenti (Řím) 599
Teatro dell'Accademia del Porto (Bologna) 335
Teatro delle Arti (Řím) 599
Teatro Espanol (Madrid) 505
Teatro Farnese (Parma) 165-168
teatro grottesco 598
Teatro Intim (Barcelona) 565
Teatro Maria Guerrero (Madrid) 677
Teatro Novissimo (Benátky) 269
Teatro Olimpico (Vicenza) 165, 167, 214, 415
Teatro Stabile (Janov) 665
Teatro Stabile (Turín) 665
Teatro Studio 677
Teatros Nacionales de Aztlan (Tenaz) 728
Technika dramatu (Freytag) 511
Tektonické vrstvy (Lepage) 736
Telbin, William 482
Tempestová, Marie 611
Ten jistý (Behan) 658
Ten, kterým pohrdáte (Kiyingi-Kagwe) 808
Těndrjakov, Vladimír 668
Tenkrát (Beckett) 634
Terentius (Publius Terentius Afer) 70-72, 78, 82, 87, 105, 150,
158, 159, 176, 196, 208, 252, 255, 284, 296, 368, 389, 390
Tereza Raquinová (Zola) 525, 526, 532
Termitiště (Mišima) 781
Terry, Fred 488
Terryová, Ellen 488, 489, 491, 492, 545
Terryová, Kate 488
Terryová, Megan 719, 720
tertulia 240
Tertullianus 90, 97
Tessero, Pasquale 505
Textor, Revisius 252
Thákur, Rabíndranáth 751
Thalia Theater (Hamburk) 698
Thayer, James 427
The Drama Review 731
The Manhattan Theatre Club (New York) 720
The New York Dramatic Mirror 567
The Other Place (Stratford) 708
The Pit (Londýn) 708
The Scientific American 514
The Swan (Stratford) 709
The Warehouse (Londýn) 708
ThéagZne et Chariclée (Hardy) 257
Theater am Gänsemarkt (Hamburg) 375
Theater-am-Schiffbauerdamm (Berlín) 640
Theater in der Josefstadt (Vídeň) 577, 639

ThéČtre Alfred Jarry (Paříž) 588
ThéČtre ambulant (Francie) 590
ThéČtre Antoine (Paříž) 528, 590
Theatre Arts Magazine 615
Theątre Communication Group 651
ThéČtre d'Art 540, 541
ThéČtre d'Orsay (Paříž) 700
ThéČtre de Babylone (Paříž) 630, 637
ThéČtre de France (Paříž) 632, 637, 699, 700 Théatre de l'Athénée (Paříž) 592, 593
ThéČtre de l'Est Parisien (Paříž) 700
ThéČtre de l'Europe (Paříž) 676, 677, 681, 699
ThéČtre de l'öuvre (Paříž) 541-543, 563, 573, 589
ThéČtre de l'Oncle Sébastien (Paříž) 594
ThéČtre de l'Opéra-Comique (Paříž) 416
ThéČtre de la Cité (Villeurbanne) 638
ThéČtre de la Ga#té (Paříž) 416, 701
ThéČtre de la République (Paříž) 416
ThéČtre de Mali 820
ThéČtre des Amandiers (Paříž) 702, 705
ThéČtre des Arts (Paříž) 563, 564, 592
ThéČtre des Associés (Paříž) 350
ThéČtre des Bouffes-du-Nord (Paříž) 709
ThéČtre des Funambules (Paříž) 425
ThéČtre des Champs-Elysées (Paříž) 590
ThéČtre des Mathurins (Paříž) 592, 631
ThéČtre des Nations 648, 671, 688, 700
ThéČtre des Tuileries (Paříž) 356, 358
ThéČtre des Variétés (Paříž) 416
ThéČtre du Marais (Paříž) 264-267, 278, 280, 282, 285, 390
ThéČtre du Rond-Point (Paříž) 700
ThéČtre du Soleil (Paříž) 703, 704, 736
ThéČtre du Vieux Colombier (Paříž) 563, 564, 706
ThéČtre Favart (Paříž) 416
ThéČtre Feydeau (Paříž)
416
ThéČtre Garonne (Toulouse) 686
Theątre Genesis (New York) 649
ThéČtre Guénégaud (Paříž) 278, 282, 283
Theątre Guild (New York) 615-617
ThéČtre Gymnase (Paříž) 421, 425, 470
ThéČtre Historique (Paříž) 428
ThéČtre IndigZne de la Côte d'Ivoire (Pobřeží slonoviny) 817
ThéČtre La BruyZre (Paříž) 637
ThéČtre Libre (Paříž) 526-529, 532, 540, 541
Theątre Limited (Uganda) 806, 807
ThéČtre Marigny (Paříž) 629, 631
ThéČtre Montparnasse (Paříž) 593
ThéČtre National Congolais 823
ThéČtre national de Chaillot (Paříž) 700, 703, 705
ThéČtre national de Strasbourg 629, 700, 704
ThéČtre national populaire (Paříž) 590, 631, 632, 635, 700, 701
ThéČtre national populaire (Lyon-Villeurbanne) viz ThéČtre de la Cité (Villeurbanne) théČtre panique 636
ThéČtre populaire de Lorraine 702
Theatre Royal (Londýn) 307
Theątre Royal (Montreal) 454
ThéČtre Sarah Bernhardt (Paříž) 593
théČtre supérieur 266, 267, 390

Theatre Union (New York) 620
Theatre Workshop (Londýn) 656, 658, 659
theatron 50
Thébaida aneb Znepřátelení bratři (Racine) 274
Theodektés 53
Theodóra 86, 94
Theodora (Sardou) 469, 471
Theodorik 91
Theodosius I. 90
théorikon 51
Thespidovské zrcadlo 450
Thespis 17, 24, 25, 27, 43
Thomas, Augustus 502
Thompsonová, Lydie 503
Thorndiková, Sybil 611
Thornhill, James 312
Throckmorton, Cleon 617
Thyestes (Rufus) 72
Thyestes (Seneka) 73
thymelé 45
thyromata 55, 59, 81
Tchakovy nešťastné příhody (Nokan) 818
Tchán a zeť (Augier) 468
Tchang Sien-cu 757, 758
Tchien Chan 764
Tchyně (Terentius) 70, 78
Ti, co řeka nevydá (Rabe) 724
Ti Tün-siang 756
Tieck, Ludwig 404-406, 414, 415, 518
Tichá voda břehy mele (Taylor) 477
Tikwiza (Zambie) 811
Tilney, Edmund 198
Timokrat (T. Corneille) 274
Timon athénský (Shakespeare) 190
Ting I 764
Tisíc a jedna noc 702
Tisíc dnů s Anne (Anderson) 651
1789 703
1793 703
Titanik (Yeston) 716
Titinius 71
Titus a Berenika (Corneille) 281
Titus Andronicus (Shakespeare) 190, 216
Tkalci (Hauptmann) 529, 530
Tma nahoře na schodech (Inge) 653
Todi, Jacopone da 115
toga praetexta 88
Tohle je /zábava/ (Williams) 652
Toit, S. J. du 827
Toller (Dorst) 645, 702
Toller, Ernst 580, 581, 583
Tolstoj, Alexej Konstantinovič 507, 509, 537, 581
Tolstoj, Lev Nikolajevič 507, 527, 529, 539, 616
Tom a Jerry aneb Život v Londýně (Egan) 437, 459
Tomáš Akvinský 154
Topol, Josef 670
Toraja Gendajú 772

Torelli, Giacomo 163, 269, 270-272, 276, 286, 331, 333
Tornáda plná snů (Sowande) 797
Torquato Tasso (Goethe) 697
Torrence, Ridgely 618
Torres, Omar 729
Torres Naharro, Bartolomé de 232
Torrismondo (Tasso) 165
Tosca (Sardou) 469, 474
Totenauberg (Jelineková) 694
Touha pod jilmy (O'Neill) 621
Touchagues, Louis 596
Touchard, Pierre-Aimé 629
Toulouse-Lautrec, Henri 541
Tourneur, Cyril 193-195
Tourneux, Maurice 364
Tovstonogov, Georgij 667
Towers, Samuel 311
Toy Theatre (Boston) 614
Trademark (Itálie) 678
Tragédie Carmen 710
Tragédie Jany Shorové (Rowe) 296
Tragédie pana Nerovnovážného (Musinga) 822
Tragédie krále Kryštofa (Cesaire) 637
Tragédie mstitele (Middleton) 194
Tragédie Mustafova (Boyle) 292
Tragický pocit života v lidech a národech (Unamuno) 599
Trachiňanky (Sofoklés) 29
Traktát proti kostkám, tanci, hrám a interludiím (Northbrooke)
198
Trambleyová, Estela Portilo 729
Tramvaj do stanice Touha (Williams) 645, 646, 652, 673
Tranzistorové rádio (Saro-Wiwa) 797
Trapassi, Pietro viz Metastasio Travestie (Stoppard) 714
Treadwellová, Sophie 624
Tree, Herbert Beerbohm 489, 492, 535, 536, 608
Treeová, Ellen 481, 482
Trechsel, Johannes 159, 196
Tremont Street Theatre (Boston) 454
Treňov, Konstantin 608
Treperendy (Goldoni) 341
Trest bez pomsty (Vega) 236
Trewin, J. C. 673
Trh v Bury (Shadwell) 293
Tricycle Theatre (Anglie) 707
Trilogie o pochodňové písni (Fierstein) 729
Trilogie shledání (B. Strauss) 692
trionfi 172
Triple Action (Anglie) 707
Trissino, Giangiorgio 152
Tristan a Isolda (Wagner) 545, 561
Trits (De Wet) 836
Triumf lásky (Marivaux) 635
Triumf míru (Shirley) 221
Trockij v exilu (Weiss) 643
Troilus a Kressida (Shakespeare) 190
Trójanky (Euripidés) 29,
781

Trójanky (Seneca) 73
Trojgroš (Plautus) 70
Trojská válka nebude (Giraudoux) 595
Trotterová, Catharine 295
Troupe de Monsieur (Paříž) 275, 276
Trpělivá Griselda (Phillip) 139
Truculentus (Plautus) 70
Tryphon (Boyle) 292
Třetí žena (Danquah) 799
Třetí studio MCHT (Moskva) 603
Tři hry pro černošské divadlo (Torrence) 618
Tři mušketýři (Dumas st.) 419
Tři nápadníci, jeden manžel (Oyono-Mbia) 821
Tři příspěvky k teorii sexu (Freud) 549
Tři sestry (Čechov) 537, 624, 650, 680, 698, 732
Tři sultánky 361
Tři velké divy (Calderón) 248
Tři vysoké ženy (Albee) 654
Třicet banánových let (Mukulu) 808
Třicet let, aneb Život jednoho hráče (Ducange) 418, 431
Tsodzo, Thompson 812
Turandot (Princezna Turandot) (Gozzi) 341, 603, 604
Turcaret (Lesage) 344, 348
Turgeněv, Ivan Sergejevič 506, 536, 648
Turia, Ricardo de 251
Turlupin viz Le Grand, Henri Turpilius, Sextus 71
Twain, Mark 502
Ty, co lezeš na strom (Al-Hakím) 837
Tyler, Royall 450
Tynan, Kenneth 663

U
U bílých bratří (Londýn) 203, 212
U cíle (Bernhard) 692
U černých bratří (Londýn) 190, 203, 212-214, 219
U (druhých) dominikánů (Londýn) 211
U sokolí studánky (Yeats) 557
U Tam'si, Tchicaya 823
U zdí Leningradu (Višněvskij) 608
Ubaldus, Guido 162
Übermarionette 546
Ubohý voják (O'Keeffe) 301
Ubu paroháčem (Jarry) 543
Ubu toujours (Demarcy a Mombachaka) 824
Úcta k mrtvým (Kone) 820
Učenci ze Salamanky (Scarron) 263
Učené ženy (MoliZre) 276
Udall, Nicholas 142, 186
Udělala by to, kdyby mohla (Etherege) 294
Udělejte si reklamu (Simon) 653
Uhrančivý motýl (Lorca) 599
Úklady a láska (Schiller) 378, 386
Umělci Dionýsovi (Řecko) 56, 57, 61
Umění a herec (Coquelin) 474
Umírající Kato (Gottsched) 372, 382
Umongikazi (Maponya) 833
Umova moc (Werewere) 821

Unamuno, Miguel de 599, 600
Underhill, Cave 320
Unie evropských divadel 676
Unie ghanských hudebníků 799
Unie jihoafrických umělců 829
United Scenic Artists 621
Univerzální dědic (Regnard) 344
uNosilimela (Mutwa) 834
Unruh, Fritz von 578
Upír (Planché) 490
Upoutaný Prométheus (Aischylos) 28, 46
Uprchlík (Hochwälder) 641
Upřímný člověk (Wycherley) 294
Urban IV. 113
Urban, Joseph 615
Ureová, Mary 657
Uriel Acosta (Gutzkow) 409
Úslužný milenec (Greene) 659
Úsměvy a slzy (Barker) 456
Uspenskaja, Marija 617
Ústřední divadlo Rudé (sovětské) armády (Moskva) 606, 667
Útěk (Brown) 496
Utíkejte, dětičky (Johnson) 620
Utrpení mladého Werthera (Goethe) 386
Utržený od řetězu (Sissle a Blake) 620
Úvod do monodramatu (Jevrejnov) 561
Uys, Pieter-Dirk 829, 831
Území her (Fugard) 835
Úzká cesta na daleký sever (Bond) 713
Už dosti jalového plemene (Osofian) 797

V
V jako Vietnam (Gatti) 637
V kruhu (Maugham) 612
V lesích před příchodem noci (KoltZs) 706
V Mizzouře (Thomas) 502
V náručí Abrahámově (Green) 620, 622
V přízemí a prvním patře (Nestroy) 408
V ruce Goethově (Walser) 645
V samotě bavlníkových polí (KoltZs) 706
V Sowetu je slyšet pláč (Musangi) 824
Vaca, Jusepa 245
Vachtangov, Jevgenij 560, 603, 604, 606, 666, 679, 680, 687, 783
Vachtangovovo divadlo (Moskva) 666
Valčík toreadorů (Anouilh) 632
Valčík z Missouri (Pogodin) 666
Valdez, Luis 719, 728, 729
Valdštejnská trilogie (Schiller) 388, 389, 697
Válečné hry (Bond) 713
Valentin a Valentina (Roščin) 682
Válka Idžů (Ogunyemi) 797
Války růží (Shakespeare) 661
Valkýra (Wagner) 544
Valle-Inclán, Ramón del 599
Valleran Le Comte 258, 259, 264
Valmier, Georges 593
Valois, Ninette de (Stannisová, Edris) 608

Vampilov, Alexandr 682
Van-Dúnem, Domingos 813
Van Dyck (Dyck, Anthonius van) 315
Van Itallie, Jean-Claude 719, 720
Van Loov 360
Vanbrughová, Irene 532
Vanceová, Nina 650
Vánoce, Vánoce (Ghéon) 595
Vánoční hra 813
Vánoční příběh 312
Varey, J. E. 249
Variétés Amusantes (Paříž) 350, 358, 416
Variot, Jean 541, 563
Varlet, Charles viz La Grange Varro 70
Vasari, Giorgio 172
Vásavadatta ze snu (Bhása) 745
Vasiljev, Anatolij 681
Vasiljev, Boris 680
Vášeň (Sondheim) 717
Vaudeville (Paříž) 416
Vaughan, Stuart 648
Vdavky Ann Leuteové (Barker) 534
Vdova (Larivey) 253
Vdovcovy domy (Shaw) 532
Vdovin syn (Woodworth) 456
Ve stínu doliny (Synge) 557
Ve věci J. Roberta Oppenheimera (Kipphardt) 643
Večer tříkrálový (Shakespeare) 190, 414, 415, 488, 610, 703
Věděli, co chtějí (Howard) 622, 624
Vedrenne, John 533, 534
Vega Carpio, Lope Felix de 230, 234-236, 238, 242, 251, 344
Vějíř (Goldoni) 341
Vějíř lady Windermerové (Wilde) 553
Vějíř s broskvovými květy (Kchung Šang-žen) 758
vela 81
Velcí a malí (B. Strauss) 692
Velká pastorála (Bouhélier) 590
Velká zrada (Kabarr) 803
Velké činoherní divadlo (Berlín) 577
Velké divadlo (Bordeaux) 358
Velké divadlo (Petrohrad) 395
Velké rozhraní (Moody) 569
Velké salcburské divadlo světa (Hofmannsthal) 550, 577
Velkolepý paroháč (Crommelynck) 595, 601
Velkomyslnost (Skelton) 135
Velký Berrin (Maddy) 803
Velký bůh Brown (O'Neill) 621
Velký Galeoto (Echegaray) 565
Velký úděl Sunďaty (Konaké) 819
Velšská národní opera 698
Velten, Johannes 370
Velvyslanec (Mrozek) 685
venationes 76, 77, 82, 90, 93
Venku přede dveřmi (Borchert) 641
Verbíř (Farquhar) 295
Verfremdungseffekt 582
Vergerio, Pier Paolo 151

Vergilius 150
Verhaeren, Émile 602
Věrná žena (Maugham) 612
Vernet, Joseph 361
Vernierová, Marie 258
Věrný párek (Farquhar) 295
Věrný pastýř (Guarini) 152
Věrolomné město aneb Probuzené Erinye (Cixousová) 704
Verona, Bartolomeo 411
Versailleská improvizace (MoliZre) 276, 285
versurae 81, 83
Veřejné očko (Shaffer) 659
Veřejný žalobce (Hochwälder) 641
Veselé windsorské paničky (Shakespeare) 190, 611
Veselý vinohrad (Zuckmayer) 585
Vesnický kohout (Hussein) 808
Vestris, Armand 446
Vestrisová, Mme (Gougaudová, Francois-Marie-Rosette) 356
Vestrisová, Mme (Bartolozziová, Lucia Elisabeth) 444, 446, 447,
454, 460, 477, 480, 494, 497
Věštba (Menga) 823
Veta za vetu (Shakespeare) 191
Vetřelkyně (Maeterlinck) 542
Vévoda z Orleánsu 349
Vévodkyně z Amalfi (Webster) 195, 196
Vévodova společnost (Londýn) 290
Vězeňská vrata (Gregoryová) 557
Vězňové z Altony (Sartre) 633
Vchod pro herce (Ferberová a Kaufman) 624
Vicente, Gil 232
Victoria Regina (Houseman) 624
Victory Gardens (Chicago) 723
Vidularia (Plautus) 70
Viet Rock (Terryová) 720
Vieux Carré (Williams) 652
Vieux Colombier (Paříž) 591, 594
Vigarani, Carlo 272
Vigarani, Gaspare 271-273, 331
Vignola, Giacomo Barozzi da 161, 222
Vigny, Alfred de 419
vichekesho 809
Viktor, aneb Dítě lesa (Pixérécourt) 417
Viktor anbe Dítka v noci (Vitrac) 595
Viktorčina svatba (Sandová) 420
Viktorie (královna) 482
Viktorie skorem padá (Slabolepszy) 835
Vila (Dorst) 645
Vilar, Jean 593, 631, 632, 635
Vilém III. Oranžský 291, 294, 299
Vilém IV. Pruský 414, 415
Vilém Tell (Knowles) 437
Vilém Tell (Schiller) 388, 581
Villiers, Georges (Buckingham) 292
Víly (Wagner) 516
Vina (Müllner) 406
Vinaver, Michel 706
Vincent, Jean-Pierre 704, 705

Vineyard Theatre (New York) 720
Virginius (Knowles) 437
Visconti, Luchino 665
Víš přece, že neslyším, když teče voda (Anderson) 653
Višákhadatta 746
Višněvskij, Vsevolod 608, 666
Višňový sad (Čechov) 537, 540, 710, 733
Vitaly, Georges 637
Vitez, Antoine 705, 706
Vitrac, Roger 588, 595
Vitruvius 47, 59, 83, 158-161, 165, 255
Vivian Beaumont Theatre (New York) 649
Vláda tmy (L. N. Tolstoj) 507, 527
Vládni ženě a měj ženu (Fletcher) 195
Vlak s mlékem tady už nestaví (Williams) 652
Vlast (Sardou) 469
Vlastenci (Munford) 327
Vlastenec podle mne (Osborne) 657, 707, 708
Vlasy viz Hair!
Vleč se dál (Sissle a Blake) 620
Vodní slípka (Witkiewicz) 684
Vogelová, Paula 726, 729
Vojáci (Hochhuth) 642, 707
Vojáci (Lenz) 377, 378
Vojcek (Büchner) 409
Vojenská přehlídka (Nichols) 714
Vokesovi 478
Volání lidu po mase 719
Volčeková, Galina 668
Volkonskij, Sergej 432, 558
Volkov, Fjodor Grigorjevič 394, 396
Volksbühne (Berlín) 581, 698
Volksoper (Vídeň) 639
Volkstheater (Vídeň) 639
Vollmerová, Lulu 623
Volodin, Alexandr 666
Voltaire (Arouet, Francois-Marie) 342, 343, 345, 355, 357-359,
361, 372, 756
vomitaria 81
Vondel, Joost van den 390
Vor (Clark-Bekederemo) 796
Vostrý, Jaroslav 669
Vosy (Aristofanes) 32, 275
Voyseyovo dědictví (Barker) 534
Vražda byla nastrojena (Williams) 612
Vražda v katedrále (Eliot) 610, 613
Vražedkyně dítěte (Wagner) 377, 378
Vražedná lež (Hellmanová) 624
Vrcholná dražba (Aby) 818
Vrtáci (Sekyi) 799
Vřava (Rabe) 723, 724
Vstupte! (Simon) 653
Všecko pro lásku (Dryden) 293
Všednost (Vinaver) 706
Všechny boží děti mají křídla (O'Neill) 620
Všetečka (Centlivrová) 296
Všichni moji synové (Miller) 652

Všichni proti všem (Adamov) 636
Vuillard, Edouard 541
Vůl na střeše (Cocteau) 587
Výčitky svědomí Coleridge) 436
Východ slunce (Cchau Jü) 763
Vychovatel (Lenz) 377, 378
Výchovné a kulturní středisko kamiritské komunity (Limur) 804, 805
Výklad snů (Freud) 549
Výlet k Niagaře (Dunlap) 460
Výmarské Dvorní divadlo 386, 387, 389
Vynález lásky (Stoppard) 714
Vyprávění o starých věcech 765
Výrobce barometrů na kouzelném ostrově (Raimund) 409
Výrobek (Fonvizin) 395
Vyrozumění (Havel) 669
Vysněný život malíře Augusta (Gatti) 637
Výstup na F6 (Auden a Isherwood) 612
Výstup na Fudžijamu (Ajtmatov) 682
Vytrvalý princ (Calderón) 237, 685, 687
Vzpomínka (Arbuzov) 682
Vždycky na prodej (Aksjonov) 682
Vždyť jsme jen jednou na světě (Kaufman a Hart) 622

W
Wager, Douglas C. 723
Wager, Lewis 139
Wagner, Heinrich Leopold 377
Wagner, Richard 513, 514, 516, 517, 520, 540, 543-545, 561, 571, 572, 638, 639, 694, 736
Wagner, Wieland 638
Wagner, Wolfgang 638, 694
Wailly 360
Waits, Tom 736
Wajda, Andrzej 688, 689
waki 769
Walden, Herwarth 579
Walker, Joseph 728
Wall, Thomas 447, 449
Wallace, David 810
Wallaceová, Naomi 726
Wallack, James W. 442, 494
Wallack, James W. ml. 493, 494, 498
Wallack, Lester 494
Wallack's Theatre (New York) 495
Walnut Street Theatre (Filadelfie) 453, 454
Walpol, Robert 299, 300
Walser, Martin 645, 697
Walter, Eugene 567
Walterlin, Oskar 641
Wanamaker, Sam 712
Wang Š'-fu 756
Ward, Douglas Turner 726
Warfield, David 567
Warner, Basil 835
Warnerová, Deborah 711, 712
Warnerová, Mary 445, 480

Warren, William 448, 454
Warren, William ml. 494
Warrenová, Mercy Otis 327
Washington Square Players (New York) 614, 616
Wassersteinová, Wendy 725
Watene, Kenneth 805
Watteau, Antoine 348
wayang golek 783
wayang kulit 782, 783
wayang orang 783
wayang topeng 783
Weaver, John 297
Webb, John 209, 214, 222, 289, 311
Weber, Carl 740
Weber, Carl Maria von 736
Webster, Benjamin 480, 481
Webster, John 142, 195, 226
Websterová, Margaret 647
Wedekind, Frank 549-551, 560, 599, 694, 734
Wedekindová, Tilly 550
Weigelová, Helene 639, 694
Weill, Kurt 582
Weilová, Simone 720
Weiss, Jakob 412
Weiss, Peter 642-644, 661
Weissenbornová, Karolina viz Neuberová, Karolina Wej Liang-fu 757
Wekwerth, Manfred 640, 694
Welles, Orson 618
Wells, Herbert George 736
Wenzel, Jean-Paul 704
Werewere, Liking (vl. jm. Njocková, Eddy) 821, 822
Werfel, Franz 617
Werner (Byron, G. G.) 436
Werner, Zacharias 406
Wertenbaker, Timberlane 715
Wesker, Arnold 659, 703
Wesley, John 325
Wesley, Richard 728
Wessel, Johan Herman 393
West Side Story (Bernstein) 654
Westová, Cheryl 729
Whitefield, Georg 325
Whitehead, Robert 649
Whitelocke, Bulstrode 221
Whitlocková Eliza viz Kemblová-Whitlocková, Eliza Wickham, Glynne 112, 123, 124, 183, 225
Wiegmann 415
Wielopole, Wielopole 688
Wignell, Thomas 447, 448
Wilde, Oscar 553, 561, 603
Wildenbruch, Ernst von 511
Wilder, Thornton 409, 623, 642, 652, 732
Wilkes, John 499
Wilkins, George 191
Wilkinson, Norman 555
Wilks, Robert 305, 320
Will Rogers Follies (Coleman) 716
Williams, Barney 458

Williams, Bert 618
Williams, Clifford 709
Williams, Emlyn 612
Williams, Harcourt 608
Williams, Tennessee 624, 645-647, 652-654, 666, 673, 712
Wills, W. G. 488
Wilson, August 722, 727
Wilson, Frank 620
Wilson, Georges 631, 632
Wilson, Lanford 720, 724
Wilson, Robert 205
Wilson, Robert (Bob) 698, 722, 734-737
Wiltonová, Marie viz Bancroftová, Marie Window Theatre (Londýn) 831
Winter Garden Theatre (New York) 498
Winterset (Anderson) 622
Wisdom Bridge (Chicago) 723
Witham, Charles 499
Witkiewicz, Stanislaw Ignacy 684, 688, 720
Witt, Johannes de 207, 208, 210
Wittgenstein na Marsu 738
Woffingtonová, Peg 322, 477
Wojewodski, Stan ml. 722
Wolf, Friedrich 585
Wolfe, George C. 721, 727, 728
Wolff, Pius Alexander 399, 412
Wolfit, Donald 612, 655
Wolterová, Charlotte 513
Women's Experimental Theatre (New York) 726
Women's Project of the American Place Theatre (New York) 726
Wonder, Erich 698
Wood, Peter 711
Wood, William 448, 454, 463, 464
Woodová, paní 497
Woodward, Harry 298
Woodworth, Samuel 456
Woolf, Nicholas 202
Wooster Group (New York) 732, 733, 737
Wordsworth, William 436
Worker's Drama League 620
Workshop '71 (Jižní Afrika) 831, 834
World Theatre 671
World Theatre Season (Londýn) 661
Worsley, T. C. 673
Worthová, Irene 711
Wow Cafe (New York) 726
Woza Albert! 827, 832
Wren, Christopher 307
Wright, Garland 722
Wright, Richard 620
Wu Chan 764
Wu-Chi Liu 785
Wycherley, William 294

X
Xilenga-Teatro (Angola) 813
Xirguová, Margarita 599

Y
Yacine, Kateb 838
Yale Repertory Theatre 722, 795
Yalley 799
Yates, Richard 322
Yatesová, Mary Ann 322
Yeargan, Michael H. 733
Yeats, William Butler 534, 556, 557
Yeston, Maury 716
Yirenkyi, Asiedu 801
Yon-Yon (Maddy) 802
Young Vic (Londýn) 655, 656
Young, Charles Mayne 442
Young, Karl 145
Yungba Yungba a soutěž v tanci (Osofian) 797

Z
Z vůle nebes (Li-Li-weng)
758
Za branou (O'Casey) 613
Za obzor (O'Neill) 621
Zábavná cesta (Rojas Villandrando) 242, 245
Zadek, Peter 694, 696, 697
Zadržen nepřítelem (Gillette) 502
Záhada Irmy Vep (Ludlam) 729
Záhadný příběh (Holcroft) 437
Zahradní slavnost (Havel) 669
Zachava, Boris 604
Záchod (Baraka) 727
Zachování Arnolda Middletona (Storey) 713
Záchrana Benátek (Otway) 293
Zaira (Voltaire) 342
Zajatá Kleopatra (Jodelle) 253
Zajatci (Plautus) 70
Zakladatel Vweme (U Tam'si) 823
Základní výcvik Pavla Hummela (Rabe) 724
Zalamejský rychtář (Calderón) 237
Záleží na okolnostech (Barrie) 554
Zambijská aliance lidového divadla 810
Zambijská divadelní asociace 810
Zambijský taneční soubor 810
Zamilovaná (Porto-Riche) 528
Zamilovaný Herkules (Cavalli) 272
zanni 178, 179
Zaorané trojité A 618
Zaourou, Bernard Zadi 818, 819
Západáci ve Výmaru (Hochhuth) 642
Západně od Suezu (Osborne) 657
Západní přístav (KoltZs) 706
Zápas (Rugyendo) 807
Zápas argonautů 173
Záplavy (Ruganda) 807
Zartan 702
zarzuela 237
Zasloužilý státník (Eliot) 655
Zasnoubeni (Gilbert) 479
Zastávka v Kansasu (Inge) 653

Zavadskij, Jurij 604, 606, 667
Zázračná ikona (Těndrjakov) 668
Zázrak svatého Antonína (Maeterlinck) 603
Zdravotní péče (Nichols) 714
Zdravý nemocný (MoliZre) 276, 280
Zeami 767, 768, 770, 771, 786
Zeami (Jamazaki) 781
Zeffirelli, Franco 656, 663, 665
Zelené pastviny (Connelly) 620
Zelené punčochy (Abe) 781
Zelený ptáček (Gozzi) 341
Země milionu kouzelníků (Ben-Abdallah) 801
Země nikoho (Pinter) 660
Zeměkoule (Londýn) 190, 199, 206, 207, 210-212, 214, 288, 415, 712
Zeno, Apostolo 339
Ziegfeld, Florenz 615, 624
Zimbabwský národní taneční soubor 811
Zimmerman, Fred 566
Zimní pohádka (Shakespeare) 191, 555, 712
Zítra touto dobou (Ngugi) 804
Zkameněliny (Curel) 528
Zkamenělý les (Sherwood) 623
Zkouška ohněm (Miller) 652, 732
Zkrocení zlé ženy (Shakespeare) 190, 500, 609
Zkušebna (Johannesburg) 830
Zlaté dítě (Hwang) 728
Zlaté jablko 331
Zlaté rouno 271
Zlaté rouno (Grillparzer) 407
Zlato Rýna (Wagner) 514
Zlatý hoch (Odets) 623
Zlatý trůn (Koffi) 818
Zlatý věk 703
Zločin a trest (Dostojevskij) 681
Zločin ze ctižádosti (Iffland) 384
Zločinci (Bruckner) 585
Zločiny srdce (Henleyová) 725
Zlomená srdce (Gilbert) 478
Zlomené srdce (Ford) 196
Zlý duch Lumpacivagabundus (Nestroy) 409
Zmizeli na úsvitu (Jaširo) 781
Zmrzačení (Smit) 828
Znamení v okně Sidneye Brusteina (Hansberryová) 727
Znásilnění Lukrécie (Obey) 595
Zničené scenérie (Becujaku) 781
Zola, Émile 524-527, 529, 532, 549, 572
Zorba (Kander) 654
Zoufalá matka (Philips) 296
Zpět k Metuzalémovi (Shaw) 533
Zpěv o lusitánském hastrošovi (Weiss) 643
Způsob života (Fornésová) 725
Zrada (Pinter) 660

Zrada ve městě (Imbuga) 805
Zrádci (Mahieddine) 838
Zrcadlo města (Bird) 456

Zrození národa 570
Ztracen v Yonkersu (Simon) 653
Ztracená princezna (Harša) 746
Ztracený ráj (Odets) 623
Zub zločinu (Shepard) 724, 732
Zuby a úsměvy (Hare) 714
Zuckmayer, Carl 585, 639, 641
Zuliani, F. 340
Zulové (Ka) 816
Zulu (U Tam'si) 823
Züricher Schauspielhaus 641
Zuřivost předků roste (Yacine) 838
Zuřivý Roland (Ariosto) 678, 679
Zuzana a Bůh (Crothersová) 623
Zvěstování Panny Marie (Claudel) 541
Zvláštní stoly (Rattigan) 655
Zvláštní vlak Jeho Excelence (Oyono-Mbia) 821
Zvony (Lewis) 488
Zweig, Stefan 591
Zwi (Kente) 830

Ž
Žáby (Aristofanes) 32, 42
Žáby (Magnés) 32
Žáci Karlovy školy (Laube) 409
Žárlivá žena (Colman) 303
Žebrácká opera (Gay) 298, 609
Žebrák (Sorge) 578
Žena (Bond) 713
Žena krále Leara (Bottomley) 612

Žena na jeden měsíc (Fletcher) 19
Žena zabitá dobrotou (Heywood) 193
Ženění a vdávání (Shaw)
533
Ženská role (Rameová a Fo) 678
Ženský sněm (Aristofanes) 32, 53
Ženy o Thesmoforiích (Aristofanes) 32
Ženy, pozor na ženy (Middleton) 194
Žert, satira, ironie a hlubší význam (Grabbe) 407
Židle (Ionesco) 634
Židovka z Toleda (Grillparzer) 408
Žijí tam lidé (Fugard) 835
Žijte jako prasata (Arden) 657
Živá mrtvola (L. N. Tolstoj) 539
Živé noviny 618, 619
Živitel (Maugham) 612
Živnost paní Warrenové (Shaw) 535
Život a doba Josefa Stalina (Wilson) 734
Život člověka (Andrejev) 560
Život Galileiho (Brecht) 582
Život je sen (Calderón) 237, 408
Život v Alžíru (Cervantes) 234
Život v Londýně (Egan) viz Tom a Jerry aneb Život v Londýně Život v New Yorku 459
Život ve Filadelfii 459
Život věčný (Maddy) 802
Životopis (Behrman) 622

Žlutá Mařka (Howard) 622
Žlutá zimnice (Shiomi) 728

Předmluva 5

1) Původ divadla 7
Teorie rituálního původu 7
Performanční prvky a funkce 10
Jiné teorie původu 13
Starý Egypt a Blízký východ 15
Pohled do divadelních dějin 19

2) Divadlo a drama v antickém Řecku 22
Původ tragédie 24
Městské Dionýsie v šestém století 26
Tragédie v pátém století 27
Satyrské drama 30
Řecká komedie v pátém století 31
Divadelní slavnosti v pátém století 33
Výběr her a jejich financování 36
Herci a herectví 36
Sbor 38
Hudba a tanec 40
Kostýmy a masky 41
Divadelní architektura 44
Hlediště a publikum 50
Řecké drama po pátém století 52
Athénské divadlo ve čtvrtém století 55
Helénistické divadlo 56
Řecký mimos 61
Pohled do divadelních dějin 62

3) Římské a byzantské divadlo a drama 65
Etruští předchůdci 66
Římský kontext 67
Římské slavnosti 69
Drama za Římanů 69
Jiné zábavy 75
Produkce 77
Římská divadelní architektura 78
Jiná zábavní architektura 82
Výprava 82
Herci a herectví 85
Masky a kostýmy 87
Hudba 89
Úpadek divadla v Římě 89
Divadlo ve Východní říši 91
Byzantské divadlo 92
Vzestup islámu 95
Pohled do divadelních dějin 97

4) Evropské divadlo a drama ve středověku 100
Divadlo v letech 500-900 102
Liturgické drama 103
Scénování liturgického dramatu 108
Svátek bláznů 109

Pozdní středověk 110
Představení mimo kostel 112
Náboženské drama v mateřštině 113
Produkce 116
Režisér 118
Herci a herectví 120
Kostýmy 122
Jeviště 123
Výprava 125
Zvláštní efekty a mašinerie 127
Hudba 128
Publikum a hlediště 129
Světské dramatické žánry 130
Fraška 131
Moralita 133
Řečnické komory 137
Interludia 137
Turnaje, mumraje a kuklení 139
Královské vjezdy a pouliční podívané 141
Konec středověkého divadla 142
Pohled do divadelních dějin 144

5) Italské divadlo a drama v letech 1400-1700 149
Renesanční drama 150
Počátky barokní epochy 153
Klasicistický ideál 153
Intermezza a opera 156
Rozvoj nových scénických postupů 158
Rozvoj divadelní architektury 165
Mašinerie a zvláštní efekty 169
Hudba a tanec 172
Slavnostní kontext 172
Jevištní osvětlení 173
Commedia dell'arte 175
Úpadek Itálie 180
Pohled do divadelních dějin 182

6) Anglické divadlo od středověku do roku 1642 185
Rané tudorovské drama 185
Univerzitní duchové 189
Shakespeare a jeho současníci 190
Jakubovští a karolinští dramatici 194
Vládní regulace divadla 197
Herecké soubory 200
Veřejná divadla 206
Soukromá divadla 212
Výprava, rekvizity a mobiliář, zvláštní efekty a hudba 215
Kostýmy 217
Publikum 218
Stuartovské dvorské masky 219
Pohled do divadelních dějin 224

7) Španělské divadlo do roku 1700 228
Náboženské drama 229
Počátky světského dramatu 231
Rané španělské profesionální divadlo 233
Lope de Vega a jeho současníci 235

Calderón a jeho současníci 236
Corrales 238
Herecké společnosti 242
Herci a herectví 243
Kostýmy 245
Jeviště a výprava 246
Dvorské zábavy 247
Pohled do divadelních dějin 249
8) Francouzské divadlo v letech 1500-1700 252
Dvorské a školské divadlo před rokem 1600 252
Veřejné divadlo v Paříži před rokem 1595 256
Veřejné divadlo v letech 1595-1629 257
Triumf klasicistického ideálu 260
Herecké společnosti v letech 1629-1660 264
Veřejné divadlo v letech 1629-1660 266
Scénické postupy veřejných divadel v letech 1629-1660 268
Triumf italského scénografického ideálu v letech 1640-1660 269
Naturalizace italského ideálu v letech 1660-1700 271
Francouzské drama v letech 1660-1700 274
Herecké společnosti v letech 1660-1700 278
Organizace francouzských hereckých společností 279
Divadelní architektura a scénické postupy v letech 1660-1700
282
Konec sedmnáctého století 284
Pohled do divadelních dějin 285

9) Britské divadlo v letech 1642-1800 288
Divadelní aktivita v letech 1642-1660 288
Znovuzřízení divadla 289
Herecké společnosti v letech 1660-1700 291
Anglické drama v letech 1660-1700 291
Anglické drama v letech 1700-1750 295
Vládní regulace divadla 299
Anglické drama v letech 1750-1800 301
Dramatik 304
Finanční politika 304
Divadelní architektura 307
Scénické postupy 309
Kostýmní praktiky 314
Herci a herectví v letech 1660-1800 316
Publikum a představení 323
Regionální divadlo 324
Divadlo v severoamerických koloniích 324
Pohled do divadelních dějin 327

10) Itálie a Francie v osmnáctém století 331
Vývoj italské scénografie 331
Italské drama osmnáctého století 338
Francouzské drama osmnáctého století 341
Pařížské herecké společnosti 347
Dramatik 353

Herci a herectví 353
Divadelní architektura 356
Scénické postupy 358
Kostýmní praktiky 360
Pohled do divadelních dějin 362

11) Divadlo osmnáctého století v severní a východní Evropě 365
Německá dvorská divadla 365
Jezuitské divadlo 367
Raná veřejná divadla v Německu 369
Reformy Gottscheda a Neuberové 371
Herecké společnosti v letech 1740-1770 373
Německé drama v letech 1740-1787 376
Zřizování Národních divadel v letech 1770-1800 379
Vývoj inscenace v osmnáctém století 381
F. L. Schröder 383
Iffland a Kotzebue 384
Goethe, Schiller a výmarský klasicismus 386
Divadlo a drama v jiných zemích severní Evropy 390
Ruské divadlo do roku 1800 393
Pohled do divadelních dějin 397

12) Divadlo a drama v Evropě a ve Spojených státech v první polovině devatenáctého století 401
Teoretické základy romantismu 402
Romantické drama v Německu 404
Postromantické drama německé jazykové oblasti 407
Divadelní poměry v německé jazykové oblasti 410
Francouzské divadlo v letech 1789-1815 415
Francouzské drama v letech 1800-1850 417
Divadelní poměry ve Francii v letech 1800-1850 421
Francouzská režie a herectví v letech 1800-1850 422
Francouzská scéna, kostýmy a osvětlení v letech 1800-1850 426
Ruské drama a divadlo v letech 1800-1850 429
Tendence anglického divadla v letech 1800-1843 433
Anglické drama v letech 1800-1850 436
Anglické divadelní poměry v letech 1800-1843 438
Macready a Mme Vestrisová 444
Severoamerické divadlo v letech 1782-1815 447
Expanze amerického divadla v letech 1815-1850 451
Pohled do divadelních dějin 461

13) Divadlo a drama v Evropě a ve Spojených státech ve druhé polovině devatenáctého století 465
Počátky realismu 466
Francouzské drama v letech 1850-1900 467
Divadelní poměry ve Francii v letech 1850-1900 469
Anglické drama v letech 1850-1890 476
Divadelní poměry v Anglii v letech 1843-1860 479
Divadelní poměry v Anglii v letech 1860-1880 483
Divadelní poměry v Anglii v letech 1880-1900 487
Divadlo ve Spojených státech v letech 1850-1870 492
Divadlo ve Spojených státech v letech 1870-1895 497
Italské a španělské divadlo v letech 1850-1900 504
Ruské divadlo a drama v letech 1850-1900 506
Německé a rakouské divadlo v letech 1850-1900 510
Pohled do divadelních dějin 514

14) Počátky moderního divadla v letech 1875-1915 516
Wagner a Meiningenští 516
Ibsen 522
Zola a francouzští naturalisté 524
Antoine a Théâtre Libre 527
Freie Bühne a německý realismus 528

Independent Theatre a anglický realismus 531
Kontinuální anglická tradice v letech 1900-1914 535
Moskevské umělecké divadlo a realismus v Rusku 536
Antirealismus ve Francii 540
Appia a Craig 543
Strindberg a Freud 548
Nerealistické divadlo a drama v Německu 549
Nerealistické divadlo v Anglii 553
Irské obrození 556
Ruský modernismus 558
Obnova idealismu ve Francii 563
Španělské a italské divadlo v letech 1875-1915 564
Divadlo ve Spojených státech v letech 1895-1915 565
Hlavní technické novinky v letech 1875-1915 570
Pohled do divadelních dějin 572

15) Divadlo v Evropě a ve Spojených státech mezi válkami 576
Německé divadlo a drama v letech 1915-1940 576
Francouzské divadlo a drama v letech 1915-1940 586
Italské divadlo a drama v letech 1915-1940 597
Španělské divadlo a drama v letech 1915-1940 599
Ruské divadlo a drama v letech 1917-1940 600
Anglické divadlo a drama v letech 1915-1940 608
Divadlo a drama ve Spojených státech v letech 1915-1940 613
Pohled do divadelních dějin 625

16) Divadlo v Evropě a ve Spojených státech v letech 1940-1968 628
Francouzské divadlo a drama v letech 1940-1968 628
Divadlo a drama německé jazykové oblasti v letech 1940-1968 638
Divadlo a drama ve Spojených státech v letech 1940-1968 645
Anglické divadlo a drama v letech 1940-1968 655
Italské divadlo a drama v letech 1940-1968 663
Sovětské divadlo a drama v letech 1940-1968 665
Divadlo a drama v Československu v letech 1940-1968 668
Mezinárodní vývoj 670
Pohled do divadelních dějin 671

17) Divadlo a drama po roce 1968 675
Italské divadlo a drama po roce 1968 676
Sovětské a ruské divadlo po roce 1968 679
Divadlo v Polsku a v Československu po roce 1968 684
Německé divadlo a drama po roce 1968 690
Francouzské divadlo po roce 1968 699
Britské divadlo po roce 1968 707
Divadlo ve Spojených státech po roce 1968 716
Dovětek 738
Pohled do divadelních dějin 738

18) Asijské divadlo 742
Indie 742
Sanskrtské drama 744
Sanskrtská představení 746
Moderní Indie 749
Čína 751
Vývoj čínského literárního dramatu 754
Pekingská opera 759
Vývoj čínského divadla ve dvacátém století 763

Japonsko 765
Divadlo nó 765
Bunraku 772
Kabuki 775
Moderní japonské divadlo a drama 780
Jiné asijské země 781
Pohled do divadelních dějin 784

19) Africké divadlo 788
Některá základní východiska a problémy 788
Nigérie 791
Ghana 798
Sierra Leone 801
Keňa 803
Uganda 805
Tanzanie 808
Zambie, Zimbabwe a Botswana 809
Mozambik, Guinea-Bissau, Svatý Tomáš a Princův ostrov, Kapverdské ostrovy 812
Senegal 813
Pobřeží slonoviny 816
Mali a Kamerun 819
Konžská lidová republika a Kongo (Zaire) 822
Jižní Afrika 825
Severní Afrika 836
Pohled do divadelních dějin 838

Dodatek 842
Povaha a oblast dějin divadla 842
Předmět a důkaz 843
Vyhodnocení a použití důkazů 847
Sdělování výsledků historického výzkumu 849

Bibliografie 850

Seznam vyobrazeni 871

poznámka VYDAVATELŮ 885

Rejstřík 887

(obálka) Oscar G. Brockett Dějiny divadla

Nakladatelství Lidové noviny (logo) Divadelní ústav (logo)

(hřbet) Oscar G. Brockett Dějiny divadla NLN - logo DÚ - logo

(patitul) Nakladatelství Lidové noviny Divadelní ústav

(titul) Oscar G. Brockett Dějiny divadla Nakladatelství Lidové noviny (logo) Divadelní ústav (logo)

(copyright) History of the Theatre, 8th edition by Oscar G. Brockett.
Copyright (c) 1999. Všechna práva vyhrazena. Vydáno se svolením
původního vydavatele, Prentice Hall Inc. (C) Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav
Translation (C) Milan Lukeš, 1999
Cover (C)

Typo (C) Marie Lankašová, 1999

ISBN 80-7106-364-9 (NLN)
ISBN 80-7008-096-5 (DÚ)

(tiráž)

Oscar G. Brockett Dějiny divadla Z anglického originálu History of the Theatre, 8th edition, 1999, přeložil Milan Lukeš Odpovědná redaktorka Jana Patočková Rejstřík z překladu Jitky Sloupové zpracovala a doplnila Zdeňka Benešová Obálku navrhla Knihu graficky upravila Marie Lankašová Na obálce použito V roce 1999 vydaly Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o,, Jana Masaryka 56, 120 00 Praha 2
a Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1
Sazba Michaela Slunečková Vytiskla tiskárna Doporučená cena včetně DPH Zadní strana obálky