

Řeč dramatu

I. DIVADLO A ROZHLAS

Umění vnímat umění

Stanislav Perkner – Jan Hyvnar



malá moderní
encyklopedie

DRAMA

druh umění, používající ke komunikaci mezi tvůrcem a příjemcem dramatické dílo, které se obvykle realizuje scénicky, na základě literární předlohy. Děj dramatu se rozvíjí prostřednictvím promluv a jednání postav ztělesňovaných v hereckých rolích. Drama je základem divadelního umění, uplatňuje se také ve filmu, v rozhlase a v televizi.

STANISLAV PERKNER — JAN HYVNAR

ŘEČ DRAMATU

(Umění vnímat umění)

I. DIVADLO A ROZHLAS

HORIZONT PRAHA
1987

ŘEČ DRAMATU

Názvy jednotlivých svazků edice Umění vnímat umění (Malá moderní encyklopedie) mají jedno společné: podstatné jméno *řeč* (*Řeč tvarů, Řeč tónů, Řeč písemnictví*). Ne, nejde o jazykovědné studie o pravopisných a výslovnostních normách; jde tu o způsob vyjadřování náležitých obsahů svébytnou řečí umění, o objasnění základních pravidel hry, jež se odehrává např. mezi čtenářem románu, návštěvníkem výstavy či divákem televizního dramatického seriálu na jedné straně a spisovatelem, výtvarníkem či televizním dramatikem na straně druhé. *Řeč dramatu*, která je předmětem dalších dvou svazků edice, je tedy druhem mezilidské komunikace, užívajícím zvláštního dorozumívacího kódu: předvádění dramatických dějů, často smyšlených, ale tím pravdivějších silou umělecké výpovědi.

Dvoudílná *Řeč dramatu* si klade nesnadný cíl. Autorský tým tu usiluje o co nejúplnější pohled na základní oblasti dramatické tvorby, a to i v rozhlasu a televizi; právě rozhlasová a televizní dramatika, přestože denně ovlivňuje milióny diváků a posluchačů, nemá zatím dostatečnou oporu v teorii.

Nejvíce místa, a to zcela právem, věnujeme divadlu a filmu. Zvláště divadlo si to zaslouží — vždyť divadelní kultura je tak stará jako lidstvo samo, její dějiny a teorie jsou nejrozvinutější a tvoří základ tvorby „technických“ umění: filmu, rozhlasu, televize.

Zatímco do divadelní budovy vcházíme ustrojeni — zevně i většinou uvnitř — abychom dobrovolně

ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO

3674 - 02

Recenzovali:

PhDr. Jan Czech

PhDr. Jan Dvořák

© doc. PhDr. Stanislav Perkner, CSc., PhDr. Jan Hyvnar, CSc.,
1987

podlehli fluidu hry, nechali se unést krásou hereckého slova a gesta, oživujícího divadelní text, do kina chodíme jaksi všedněji; rozhlasové a televizní pořady sledujeme ve zcela obyčejném, domácím prostředí, ba leckdy jen na půl ucha — vždyť stačí stisknout knoflík a přijímač hraje (nebo ho lze stejně snadno umlčet). A přece nás i „obyčejná“ rozhlasová nebo televizní hra dokáže oslovit umělecky naléhavě, povzbudit v nás cit pro nevšední krásu uměleckého poznání, „lyricky nás vzkřísit“, řečeno s Bohumilem Hrabalem.

Tajemství této síly je právě ve schopnosti porozumět řeči dramatu, přijmout hru, jejíž pravidla jsou neobyčejně proměnlivá, nicméně po staletí stejná. Je to hra, která potřebuje své spoluhráče (na jedné straně herce, autory, dramaturgy, hudebníky, výtvarníky a další členy tvůrčího kolektivu, na straně druhé diváky a posluchače) a jež zároveň potřebuje svou hrací plochu, své jeviště. Ale zejména vyžaduje mít co říci a potřebovat to říci. O divadle bylo kdysi řečeno, že k jeho existenci postací pouhá „tři prkna, dva herci a jedna vášeň“; o diváku se tu ani nemluví, vždyť je jasné, že se dostává...

Za divadelním a filmovým uměním většinou chodíme. Rozhlas a televize přicházejí za námi — někdy nejen do pokoje, ale až do kuchyně. A přece mají jejich umělecká představení a pořady něco společného. I o tom píše autoři této knihy.

Spisovatel, scenárista, dramatik, literární vědec a především moudrý člověk Jiří Marek kdysi prohlásil, že už nedokáže mít požitek z četby románu, neboť musí neustále myslet na to, jak je dílo napsáno, prostě že pro stromy nevidí les. I naše populárně naučná publikace vás může v tomto směru ohrozit. Vždyť se v ní autoři pokoušejí odhalit tajemství tvůrčí techniky, vést čtenáře proti proudu tvůrčího procesu — od hotového představení až k jeho zrodu v autorově mysli. Chtějí rozebrat dílčí části divadelního představení, filmového, televizního nebo rozhlasového díla a ukázat jejich souhru, mor-

fologii dramatického díla. Nečiní tak proto, aby čtenáře připravili o divácký či posluchačský požitek, ale se záměrem právě opačným.

Společným jmenovatelem obou publikací je tedy dramatická, řeč dramatu. Drama, dramatická, řeč dramatu, to všechno jsou však široké pojmy. V češtině např. termín drama skrývá přinejmenším čtyři významy: Drama je jeden ze základních literárních druhů (vedle lyriky a epiky); charakterizují ho zejména přímé jazykové promluvy a jednání dramatických postav. Podle druhé definice jde o *dramatický text*; v tomto případě se pojmový význam termínu drama zužuje na jazykovou složku, která se stává předmětem jevištní, filmové, rozhlasové, televizní realizace; v ojedinělých případech slouží dramatický text i ke čtení (např. knižní drama, časopisecká vydání rozhlasových her). Třetí význam je v jazykovém povědomí spojen s *žánrem hry*; řekneme-li drama, máme obvykle na mysli protějšek komediálního žánru, tedy hru vážného, nikoli však přímo tragického rázu. (Pro úplnost připomeňme i čtvrtý význam slova drama v naší mateřštině uvedením výroku „Nedělej z toho drama, vždyť o nic nejde!“)

Když byl vynalezen film, objevily se obavy o osud divadla. Když jsme začali usedat před televizní obrazovku, zrodil se slogan Televize — malé kino doma. Jakmile se rozšířila televize, cítil se ohrožen rozhlas. — Přesto však, navzdory skeptikům, divadlo, film, rozhlas i televize žijí pospolu. Někdy se sice k sobě chovají spíš jako konkurenti než partneři, nicméně většina z nás o sobě může prohlásit, že patří nejen k divákům, ale i k posluchačům a čtenářům. Vzájemné vztahy mezi čtyřmi základními prostředky realizace dramatických předloh proto autory *Řeči dramatu* také zajímají.

Řekli jsme si, že divadlo, film, rozhlas a televize mají mnoho společného. Je tu však i mnohé, co tvoří základ jejich specifik. Liší se i rozsahem své produkce, intenzitou společenského vlivu (připomeňme jen televizní dramatické seriály), délkou své

tradice. Proto také jednotlivé kapitoly mají nestejný rozsah, liší se i poměrem dílčích částí. Autoři se však snažili dotknout se — z různých úhlů pohledu — podstatných otázek dramatického umění. Vedl je společný cíl: napovědět vnímavému diváku a posluchači, jak lépe rozumět řeči dramatu.

Jan Hyvnar

DIVADLO

CO JE TO DIVADLO?

Všichni známe divadlo důvěrně z osobního kontaktu. Buď sedáváme v hledišti a dvě hodiny sledujeme osudy dramatických postav, které nám předvádějí herci na jevišti, nebo jsme už sami divadlo hráli pro jiné. Vyjděme tedy nejdříve z těchto společných zkušeností a zamysleme se nad tím, jaké obecné vlastnosti má tento umělecký druh a jaké „řeči“ k tomu používá. Hledejme alespoň přibližně něco společného v našich představách o divadle.

Kritici, teoretici, filozofové i sami divadelní tvůrci už mnohokrát v dějinách divadla definovali jeho podstatu, vymezovali estetické i umělecké vlastnosti (i když po celá staletí divadlo v systému uměleckých druhů nenajdeme), určovali jeho funkce a role ve společnosti, zamýšleli se nad vztahem ke skutečnosti, nad materiálem a technikami i nad poměrem k ostatním uměním. Vznikla řada definic, od přísně teoretických abstrakcí až k vtipným aforistickým sentencím. Postačí malá ukázka:

„Dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně“ (Otakar Zich).

„Divadlo jsou tři prkna, dvě postavy a jedna vášeň“ (Lope de Vega).

Už tady se naznačuje zvláštnost divadla na rozdíl od jiných umění: divadlo se děje, probíhá v čase a prostoru jako každá jiná lidská činnost. Není zafixovaným dílem literárním v knize nebo výtvarným na obraze, ale děje se zde a nyní pro určitý počet diváků. Do budoucna mohou po něm



Theátron — antické divadlo v Epidauru

zůstat pouze některé části (dramatikův text, hercův kostým nebo výtvarníkova dekorace) a stopy (vzpomínka diváka, kritika nebo fotografie v novinách).

Ale jako obrazy nebo knihy nemohou splývat s věcmi každodenního života a jsou vyznačeny různými znaky uměleckého artefaktu (rám obrazu, obálka knihy), tak i divadlo má vlastní způsoby zprostředkovávání umělecké tvorby. Vyjdeme-li z toho, že divadelní představení probíhá v určitém čase a prostoru, pak je nutné formy zprostředkovávání hledat nejprve tady.

Naznačuje nám to už samotný pojem divadla, který se objevil ve starém Řecku. *Theátron* — později latinsky *theatrum*, z něhož pochází pojmenování divadla v mnoha zemích: *theater*, *těatr*, *théâtre*, *teatrul* atd. — představovalo vyhrazené veřejné místo, kde se něco předvádělo, místo k dívání se na něco. Termín vznikl asi z řeckého slovesa *theomai* čili *dívatí se*, pozorovat něco a čeština, která nevycházela přímo z latinského výrazu *theatrum*, si uchovává tuto vazbu na podívanou.

Návštěva *theátron* odkazuje tedy na první důležitý rys divadla: je to druh podívané, setkání s výsledkem tvorby kolektivu divadelních umělců. Můžeme namítnout, že totéž platí i pro koncerty, recitace nebo vernisáže, ale jestliže hudební symfonii, báseň nebo obraz obvykle vnímáme také jiným způsobem (na gramofonové desce, v knize apod.), pak pro divadlo jiná možnost než se zúčastnit představení v podstatě neexistuje. Inscenace, kterou nám zprostředkuje např. televizní obrazovka, se už neodehraje ve společném čase a prostoru herců i diváků, bezprostředně vnímajících a spolutvořících představení.

Ovšem ne každá podívaná je divadlem. Podívané tvoří rozsáhlou oblast nejrůznějších akcí od cirkusové drezúry šelem až ke sportovnímu utkání a divadlo se od nich odlišuje v tom, že se děje hrou herců na jevišti, předvádějících fiktivní postavy a jejich osudy. Využívá schopnosti člověka brát a touto zvláštní formou jednání nabízí divákům dra-

matické obrazy skutečnosti. Hra a drama, pro divadlo tak charakteristické, představují rub a líc jeho uměleckého díla.

Tímto uměleckým dílem je divadelní inscenace, která je výsledkem kolektivní tvorby dramatika, scénografa, hudebního skladatele, režiséra a herců. Každý z těchto umělců přispívá nějakým podílem na inscenaci, která je vlastně jakousi syntézou umění. Tato skutečnost vyvolává mnoho otázek o struktuře inscenace, její kompozici ze složek či „umění“, o funkci každé z nich, atd.

Vyznačili jsme si tedy několik charakteristik divadla, s nimiž bývá obvykle spojováno — divadlo je podívanou, hrou, dramatem a syntézou umění. Podívejme se nyní na každou charakteristiku zvlášť a konkretizujme si tímto způsobem naši představu divadla z různých perspektiv.

DIVADLO JE PODÍVANÁ

V Riegrově slovníku naučném čteme, že divadlo je něco k podívání, k této příležitosti speciálně připraveného, přičemž to má být věc nevšední a zajímavá, hrou herců představovaná. Tím bylo divadlo přiřazeno ke skupině akcí, pro které mají některé jazyky speciální výraz, např. ve francouzštině jsou to *spectacles*, v ruštině *zrelišča* nebo v polštině *widowiska*. U nás někdy mluvíme o představeních, ale význam tohoto pojmu je širší a proto zůstaneme u pojmu *podívaná*.

Podívané najdeme v celé historii lidstva. Ve starém Římě navštěvovali diváci Circus Maximus, aby shlédli grandiózní bitvy gladiátorů na koních nebo vozech, ve středověku sledovali turnaje rytířů nebo královské korunovace, na dvoře Ludvíka XIV. se zase provozovaly různé balety, ohňostroje i vodní divadlo, kde bylo možné rozpoznávat v proudech vody i napodobeniny živých bytostí. V 18. století se objevil cirkus, skládající se z krasojízdy, akrobacie, žonglování, kouzelnických vystoupení nebo z

rekonstrukcí slavných bitev historie. A když se objevily první balóny, vzducholodě, automobily a letadla, scházely se davy lidí na určeném místě a se zaujetím sledovaly nevšední a vzrušující atrakce. Podívanou se stala i sportovní utkání na hřištích celého světa.

Tyto akce plnily vždycky různé funkce: uspokojovaly potřebu zábavy, rozptýlení, osvěty i poučení, spoluvytvářely třídní nebo národní sebevědomí, jindy se omezily jen na podněcování fyziologických pudů. Však také známou podívanou je corrida.

Někdy si dokážeme učinit sami podívanou i z věcí každodenního života nebo přírody, objevíme-li v nich něco nevšedního a dramatického. Nadchneme se přírodním panoramatem, blesky před bouřkou, se zaujetím pozorujeme hádku našich sousedů nebo automobilovou nehodu. Tyto akce ovšem vznikly náhodně, bez předchozí dohody s aktéry nebo tvůrci podívané. Divadlo je však součástí akcí, které se provozují jako záměrná komunikace po předchozí dohodě mezi těmi, kteří něco předvádějí, a těmi, kteří se přijdou na jejich výkony podívat. V této dohodě je obsaženo kde a kdy se bude podívaná konat, a také respektování jistých pravidel, vymezujících určitým způsobem roli diváků a roli aktérů podívané.

Každé město nebo vesnice má určené místo, kde se konají při různých příležitostech podívané. V Praze se kdysi odbývaly na Hecu, v měšťanských besedách, dnes v kulturních domech. Divadlo, které se stalo díky svým kulturním a uměleckým funkcím jednou z nejvýznamnějších forem podívané, získalo vlastní a jednoúčelovou budovu. Ale hrávalo se vždycky, po dohodě s diváky, i v nevlastních prostorách — na náměstí, v plenéru nebo na stadióně.

Stejně jako prostor musel být vyznačen i čas podívané a divadla. V minulosti byl spojen s ročním cyklem svátků a slavností, např. ke cti boha Dionýsa v Athénách, nebo s dobou karnevalů a masopustu. Později se jako významná kulturní instituce divadlo včlenilo do životního rytmu evropských

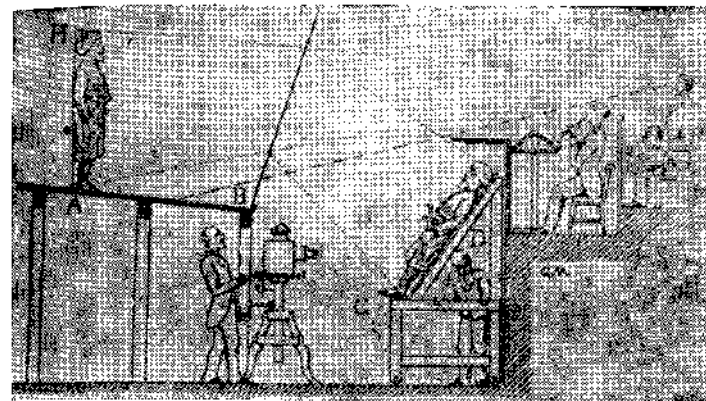
měst. Může se hrát každodenně ve volném čase diváků.

Způsob, jakým je vyčleněn čas a prostor divadelní podívané, umožňuje nejen praktické konání představení, ale stává se i formou reprezentace divadla ve společnosti. Starořecký amfiteátr nebo budova Národního divadla nejen že sloužily k provozování divadla, ale staly se současně symboly vztahu athénských občanů nebo českého národa k tomuto umění. Vyjadřovaly významnou roli při formování vlastní kultury a národního vědomí. Stejnou symboličnost mohl nabýt i čas konání podívané, např. v lidových hrách, spojených s cyklem náboženských svátků.

Společensko-kulturní aspekt se promítá také do rolí aktérů a diváků podívané. Praktická funkce obou rolí je dána komunikačním modelem podívané a vymezuje chování těch, kdo podívanou tvoří a těch, kteří ji sledují. Ale sociální role diváků a aktérů (herců) jsou určeny daleko konkrétněji pro každou podívanou a každé divadlo. Samotné pojmenování divadla dvorského, měšťanského nebo lidového předznamenává, kdo seděl nebo mohl sedět v hledišti. A také herci vystupují v roli známých a obdivovaných hvězd, nebo naopak opovrhovaných komediantů.

Každá organizace podívané a divadla — určení času, prostoru a rolí účastníků — je tedy spojená jak s praktickou komunikační funkcí vlastního průběhu představení, tak i s respektováním společensko-kulturních podmínek, které jsou výrazem vztahů a funkcí divadla ve společnosti. Vrátime se k těmto otázkám v dalších kapitolách.

Nyní věnujme pozornost předmětu podívané. Všechny druhy akcí si můžeme pro přehlednost rozdělit do tří skupin. U první najdeme snahu divákům předvádět něco skutečného, originál nějaké události nebo bytosti, zatímco u druhé skupiny akcí je tomu opačně a divák je záměrně vtahován do světa nějaké fikce nebo iluze. Ve třetí skupině dochází ke spojení obou předchozích způsobů představení: prostřednictvím skutečné osoby nebo vě-



Divadelní magie — technika vyvolávání iluze postavy. 1860

ci si divák vytváří umělou fiktivní představu jiné osoby nebo věci. Sem patří i divadlo.

Jsme-li svědky cirkusové akrobacie, letu balónem nebo kohoutího zápasu, prezentují se nám skutečné věci, zvířata nebo osoby, jejich schopnosti, dovednosti atd. Nic se tu nepředstírá a vše je pravé. Když ale divák podlehe klamu při tanečním výstupu šamana a věří, že dokáže obcovat s mimozemskými bytostmi, ocitá se ve fiktivním světě, který zastoupil reálnou skutečnost. Tady si přece jen uveďme pro ilustraci příklad.

„Najednou začíná šamanova cesta do země mrtvých. Jeho tvář je černá od sazí, aby ho nepoznali duchové mrtvých. Buben je nakloněný k zemi a když do něj šaman udeřil, vznikl dojem, že tupé a nízké zvuky jako by vycházely přímo ze země. Také jeho zpěv v hrdečních tónech je stále tlumenější. To znamená, že šaman se vzdaluje od jurty a cestuje do podzemí. Časem zpěv utichá a přechází do tlumeného šepotu. A potom náhlým úderem do bubnu nám šaman končně oznámil svůj příchod do království mrtvých. Začíná dialog s příbuznými mrtvé, kteří tu už dávno přebývají. Odmítají ji přijmout a i když se je snaží přesvědčit prosbami a žádostmi, je to zbytečné. Sebere tedy láhev s vodkou, nalévá mrtvým

a ti ho pak přijmou s radostí. V hovoru hlasů, narůstajícím a přecházejícím až k nesrozumitelnosti, neboť začíná působit alkohol, se nakonec podaří šamanovi propašovat duši zemřelé do záhrobí. Jeho zpěv se stane postupně jistějším, neboť opouští krajinu mrtvých a vrací se na zem. Když už je tady, prudce vyskočí, tělo se mu chvěje a jeho zpěv přejde do divokého křiku. V extatických tanečních skocích obíhá jurtu, až konečně zalitý potem padne vyčerpaný na zem.“

„Tato divoká scéna,“ vzpomíná ruský cestovatel V. Radlov, který popsal šamanův obřad z poloviny minulého století, „na mne v magickém světle ohně zapůsobila tak silně, že jsem napjatě sledoval jen chování šamana a úplně jsem zapomněl na své



Jakutský šaman

okolí.“ Jinak řečeno, na reálný čas a prostor podívané.

Divadelní podívaná není takto jednorázová, nezůstává ani reálnou akcí akrobata, ani fiktivní návštěvou záhrobí. Mezi oběma plány reality a fikce existuje neustálé spojení, vzájemná konfrontace a zastupování. Na jevišti je živý herec a předvádí Hamleta, neprezentuje se pouze svou dovedností a jeho cílem nejsou žádné sugesce a dokonalé iluze. Dosahuje tohoto spojení reality a fikce hrou.

DIVADLO JE HRA

Divadlo se hraje a hra je další podmínkou k tomu, aby vzniklo divadelní představení. Spojujeme si ji zvláště s herci, kteří hrají postavy na jevišti, nebo s dramatikem, který jim připravil scénář čili „divadelní hru.“ Přejdeme tedy z hlediště na jeviště a věnujme pozornost vlastnostem hry.

„Osoba, která se zúčastní hry, si pamatuje, že se nalézá ne ve skutečném, ale v smluveném světě: neloví, ale loví jako kdyby, nepluje po moři mezi živly a nepřáteli, ale cestuje jako kdyby,“ komentuje hru současný sovětský sémiolog J. Lotman. V situaci hry víme i nevíme, pamatujeme si i zapomínáme, a tento podvojný způsob chování je charakteristický i pro herce. V jeho chování na jevišti se spojuje realita a fikce.

Hrou se zabývalo z různých hledisek mnoho badatelů, neboť představuje důležitou součást společenského života od samých počátků dějin lidstva. Najdeme ji v nejrůznějších formách lidské činnosti — v zábavě, sportu, umění, pedagogice i vědě. Holandský kulturolog J. Huizinga ji definoval jako „dobrovolnou činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázená pocitem napětí a radosti a vědomím »jiného bytí«, než je »všední život«.“

Hulzingova definice může být pro představu hry v divadle inspirativní, ale nelze se s ní ztotožnit. Předně nemá cíl sama v sobě, a to určuje další její vlastnosti. Je-li divadelní hra zaměřena funkčně mimo sebe, tzn. je-li cílem hry podívaná pro diváka, pak nemůžeme považovat za funkční jako v jiných hrách ani její dobrovolnost (pro herce), ani pocit napětí a radosti. Oba znaky platí až pro diváky, kteří se zúčastní hry zprostředkovaně, tzn., že právě divák si divadlo vybírá dobrovolně a jeho prožitek (katarze) je cílem hry herců. Ovšem na druhé straně, má-li hra herců zůstat působivá, nemůže být ani ona bez těchto kvalit odevzdání se a prožitku, které tvoří v divadle elementární základ působení hry na diváka.

Časoprostor hry herců je určen prostorem jeviště a trváním představení. Dvojí plán reality a fikce však vyžaduje, abychom od sebe odlišovali časoprostor divadelní (podívaně) a dramatický: jeviště Vinohradského divadla dnes večer a prostředí středověkého zámku z 13. století, jevištěm a herci představované. Mezi oběma časoprostory existuje určitý vztah, charakterizující poetiku divadelní inscenace. Existovala tendence k jejich ztotožňování, nebo naopak k záměrnému odlišení. Klasicistická pravidla tzv. tří jednot (místa, času a děje) např. předpokládala, že na jevišti bude pouze jediná scéna a dramatický děj se bude odehrávat v čase, přibližujícím se k času podívané. Nebo jiný příklad ztotožňování divadelního a dramatického času z představení wajang kulit v Indonésii: hraje se v noci a mezi 21. až 24. hodinu jsou umístěny expozice a zauzlení dramatického děje, mezi půlnocí a 3. hodinou dojde k vyvrcholení zápletky a mezi 3. až 6. hodinou k jejímu rozuzlení. Pro opačné příklady netotožnosti a dynamických vztahů mezi jevištěm a dramatickým prostředím nemusíme chodit daleko. Stačí návštěva současného představení, kde se pomocí jevištní techniky přenášíme z místa na místo a mnohdy v časových odstupech několika let.

Rovněž pravidla, která musí mít každá hra, mají

v divadle dvojí podobu. Jsou platná pro herce jako divadelní konvence a scénář dramatického jednání. Divadelní konvence, které mají za úkol zprostředkovat komunikaci mezi hledištěm a jevištěm, tvoří zvláštní divadelní kód nebo „jazyk“. Určují např. vzájemný poměr diváků a herců v prostoru a vymezují styl hry herců. V klasickém herectví 17. a 18. století existovala konvence deklamování hry v popředí jeviště, při níž se herec nesměl otáčet k publiku zády; hlavním postavám patřil střed jeviště, vedlejší přistupovaly z boku atd. Naturalistické divadlo zase zdůraznilo konvenci tzv. čtvrté stěny — herci jakoby nevnímali přítomnost diváků, mohli se k nim obracet zády a zabydlovat celý prostor jako v životě.

Divadelní konvence nemají povahu závazných pravidel jako např. některé sportovní hry. Jsou nástrojem divadelní komunikace, a proto se mohou daleko pružněji měnit s dobou, druhem či žánrem divadla. Tvoří relativně stálý systém neboli „jazyk“ činohry, opery, baletu, pantomimy, umožňující divákům orientaci v umělém dramatickém světě. Zatímco hercům vymezují volně jejich pravomoc neboli kompetenci při volbě způsobu jejich hry.

Jinak je tomu u scénáře divadelní inscenace, který má povahu závazných pravidel pro herce a další, kteří spoluprotvoří představení. Scénář vychází z dramatikova textu a je dále konkretizován na zkouškách s režisérem až ke konečné podobě inscenace. Divák tento scénář znát nemusí vůbec, nebo jej zná částečně díky tomu, že už četl hru dramatika nebo ji viděl v jiném divadle. Tím mohou vzniknout mezi jevištěm a hledištěm zajímavé a různorodé „interpretací hry“.

Scénáře inscenace mají různou míru závaznosti. Režisér může na zkouškách s herci zafixovat každý jejich krok, gesto nebo intonaci, které pak během představení reprodukuje, ale může jim poskytnout i značný prostor k improvizaci. V 18. století vládl styl tzv. herectví představování, který měl zcela vytěsnit z projevu herce moment improvizace. Jeden

hudebník zaznamenával do not hlasové projevy francouzské herečky Claironové a zjistil, že se i po delší době naprosto nemění. V téže době však jezdily Evropou soubory italské komedie dell'arte, jejichž hra byla postavena na improvizaci konvenčních postav a vymezoval ji jen volný scénář akcí.

Divadelní konvence a scénář inscenace jsou na sobě těsně závislé a vzájemně se podmiňují. Můžeme dokonce provést určitou paralelu: jsou-li konvence vždy specifickým druhem „jazyka“, pak scénář vystupuje jako konkrétní „řeč“, jejíž obsahy jsou „jazykem“ modelovány a zprostředkovány divákům. Jejich vzájemný poměr současně určuje i charakter metod a technik hry herců na jevišti.

DIVADLO JE DRAMA

Už vztah mezi jevištěm a hledištěm je dialogický a může proběhnout jako „dramatický zápas“ mezi herci a diváky. Nyní si ale všimneme pojmu drama tak, jak jej představují herci hrou v obrazném fiktivním světě divadla. Vystupují zde dramatické postavy ve vzájemných relacích, střetávají se se svými postoji, zájmy, myšlenkami nebo vyjadřují své city. Je to obraz nevšední, atraktivní a diváci se zaujetím sledují pole vzájemných interakcí postav, spoluprožívají dramatické situace, přiklánějí se k té či oné postavě nebo hodnotí její chování.

Divadlu bylo vždycky vlastní předvádění dramatických obrazů a modelem situace s konfliktními vztahy postav odráželo situace v různých společnostech. V divadle si vlastně zkoušíme, uvědomujeme a ověřujeme různé společenské procesy a změny, které probíhají všude kolem nás. Jeviště se stává obrazem dynamiky života, je symptomem nerovnováhy, která se v něm projevuje a kterou se snaží modelově zveřejnit, pojmenovat a tím pomáhat k odstranění.

Dramatickým se tedy stává jednání postav v okamžiku střetnutí zájmů, postojů a idejí. Znamená

to, že dramatický obraz skutečnosti je na jevišti předveden divákovi bez podílu a přímého kontaktu dramatika a hereckých postav s divákem. Místo přímého autorského subjektu, který je typický pro epiku nebo lyriku, vystupují v dramatu postavy, které slovy Aristotela jednají tak, „jakoby působili a byli činní sami“. Drama tedy vyžaduje zásadně nepřímý a zprostředkovaný vztah k divákům, herci hrají své postavy ve vzájemné souhře, aniž by se obraceli do hlediště.

Toto je ovšem stav ideální a typický pro tvorbu fiktivního obrazu. Ve skutečnost byla v dějinách tato hranice fiktivního dramatického světa vždycky záměrně překračována, postavy se obracely přímo na diváky a do inscenace pronikaly také jiné způsoby zobrazování skutečnosti. Postavy vystupovaly v rolích komentátorů děje nebo vypravěčů nějaké události. V antickém divadle komentoval hru chór, později se objevují prology nebo epilogy, v nichž byl divák přímo seznamován s dramatickým dějem a jeho okolnostmi. Tyto „výstupy“ však v podstatě nenarušovaly celkovou dramatickost inscenace. Divadlo není uzavřeným systémem a vedle výrazně dramatického způsobu zobrazování se skrytým autorským subjektem, směřujícím k oddělení jeviště od hlediště, se v něm objevovaly a objevují i různé formy přímých výpovědí, v nichž mohou postavy vyjadřovat svůj vlastní názor na předváděný dramatický děj.

Pro orientaci si můžeme vydělit dvě základní formy dramatickosti jednání postav: vnější, vycházející ze vztahů mezi dvěma či více osobami děje, a vnitřní, pramenící v rozporu vnějšího jednání a vnitřních obsahů téže osoby. Vnější dramatickost vzniká jakoby v povrchové struktuře interakcí postav, přičemž jejich motivace jednání je relativně stálá a vychází z typických charakterových rysů. Proto většinou probíhá jako souboj několika názorů nebo idejí, jejichž stálým nositelem je postava republikána, tyrana, lakomce atd. Vnitřní dramatickost vychází z hloubkové struktury osobnosti, není

motivována pevnými charakterovými rysy, ale dostává se do dramatických interakcí s ostatními postavami a s prostředím; je hercem zveřejňována jako dramatická sebehra. Mezi motivací a činem je neustálé napětí: postavy sní o štěstí, chtějí být dobré, ušlechtilé, ale vzápětí vykonají něco zcela opačného a neočekávaného.

Toto členění je pochopitelně značně zjednodušující a pomůže nám jen v základních obrysech rozpoznávat způsob a výstavbu dramatického děje. Většinou najdeme v divadelní inscenaci vzájemné prolínání vnitřního napětí postavy a vnějších relací, reprezentující komplexnost zobrazování člověka. Ale v dějinách divadla najdeme i jednoznačně povrchové dramatické dialogy alegorických postav bez vnitřního života, nebo monodramata divadla jednoho herce, obnažující nitro postavy.

Obraz dramatického světa je v divadle především dílem dramatika, který vykreslil charakter, vyznačil vzájemné vztahy a konflikt. Ale nositelem dramatickosti není jen slovo nebo dialog, sepsaný dramatikem a předvedený hercem. My diváci sledujeme inscenaci, na níž se podílí mnoho dalších výrazových prostředků, které mají rovněž schopnost vyjadřovat dramatické relace a napětí. Gesto nebo mimika herce může být v určité situaci dramatičtější než slovo dramatika. Dramatický moment vytvoří rekvizita, dekorace, hudební motiv nebo osvětlení, prostě všechny výrazové prostředky jeviště.

Na začátku jsme mluvili o dramatickosti mezi jevištěm a hledištěm, poté jsme věnovali hlavní pozornost dramatickému jednání postav ve fiktivních obrazech dramatika a v závěru shledáváme dramatickost i v gestu, v plesnutí bosé nohy o podlahu nebo v barvě světla. I v tom je zvláštnost a jedinečnost divadla: i když je střetání názorů a idejí postav dramatika obvykle v centru naší pozornosti, není to jediný způsob vyvolávání napětí v divadle. Herci mohou zahrát omšelou konverzační hru nebo operetu a z nějakého slova nebo věty vznikne v divadle dramatické napětí, neboť do hlediště přišlo

publikum, elektrizované něčím, co se právě stalo v jeho životě. Slova herců najednou nabývají neočekávaných a nepředvídatelných významů.

Ale náš dojem dramatického napětí může vycházet také ze samé elementárnosti inscenace — z hercova pohybu, jehož úsilí na nás působí motorickou silou, z vizuální i auditivní skladebnosti inscenace, pocíťované jako zvláštní symfonie. Tady někde dokonce viděl náš avantgardní režisér a teoretik J. Honzl základ divadla: „Akce — jako podstata divadelní dramatickosti — sjednotí nám slovo, herce, kostým, dekoraci i hudbu v tom smyslu, že je poznáme jako různé vodiče jednoho proudu, jenž jimi protéká, že přechází z jednoho vodiče do druhého, nebo že proudí spojením mnohých.“ Jinak řečeno, v té chvíli pocítujeme všechny výrazové prostředky, zapojené do akce — jeviště a herce — procesualností nebo děním. V kontrastu hudebního motivu a detailu, vyseknutého bodovým světlem, nebo v hercově fyzickém výkonu.

DIVADLO JE SYNTÉZA UMĚNÍ

S názorem, že divadlo je syntézou literatury (dramatu), výtvarného umění (scénografie), hudby, herectví a režie, se setkáme dosti často. Znamená to přinejmenším dvě zásadní okolnosti: divadlo představuje kolektivní způsob tvorby a jeho výsledek — divadelní inscenace — je skládán z několika složek. Ale problém je v tom, že v jednotlivých družích a žánrech divadla, v každé nové inscenaci, se kolektiv umělců a počet složek mění.

Pojmu umění nebo složka používáme pouze metodicky k popisu tvorby a skladby inscenace. Ve skutečnosti je totiž neobyčejně obtížné vyčlenit z konečné podoby inscenace nějaké relativně samostatné části nebo jednotlivé podíly umělců, např. hru jednoho herce z celkové souhry souboru. Inscenace je jednotný a nedělitelný systém, zaměřený

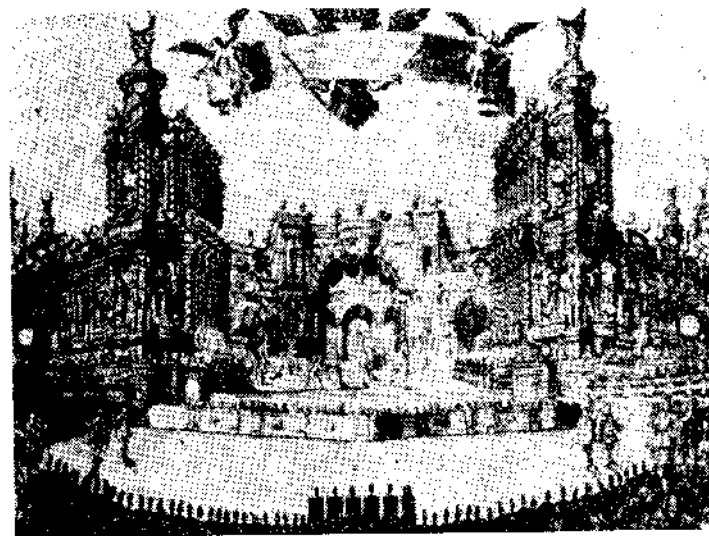
a otevřený k divákovi, který dotváří její obsahovou dramatickou rovinu.

Podívejme se nejdříve na syntetickou inscenaci z hlediště, z místa režiséra, který provádí výběr jednotlivých složek a jejich kompozici. Vzhledem k tomu, že divadlo je uměním audiovizuálním, jsou to složky, které působí na zrak i sluch diváka. Některé inscenace převažují složkami vizuálními (např. pantomima), jiné auditivními (čínohra se staticky deklamujícími herci). V minulosti se prováděly i experimenty s působením na čich diváků — v symbolistických inscenacích pařížského Divadla umění — ale zůstaly jen kuriozitami.

Audiovizuální složky inscenace jsou prostředkem komunikace, mají v divákovi vytvářet představu dramatického děje. Vlastní tedy onu podvojnost, o níž jsme mluvili u podívané a hry, tzn., že prostřednictvím reality jeviště a hry herců vyvolávají fiktivní dramatické obrazy. Jsou tedy divadelními znaky nějaké mimodivadelní skutečnosti.

Pro divadelní znak platí totéž, co platí pro umělecké znaky vůbec: aktualizují nejen vlastní význam (co je označeno — dům, Hamleta), ale i samotného nositele významu (co označuje — kulisu, herce). Tím je umožněna neobyčejná proměnlivost divadelního vyjadřování, od pouhé imitace až k ozvlášťujícím metaforám. Na jevišti může být pokoj vyznačen věrně namalovanou kulisou, nebo světelným reflektorem, který vysekne ve tmě detail s židlí a stolem. Postavu zastoupí loutka, prostředím lesa vyjádří herci pohybem a zvukem. Všimněme si: v imitacích se materiál znakového vyjádření neaktualizuje a skrývá (materiál namalované kulisy), zatímco u metaforického vyjadřování dochází k neustálé konfrontaci materiálu a významu znaku (pohybu herce a představy stromu, kterou tím vyjadřuje).

Všechny tvůrčí operace s jevištními výrazovými prostředky vyjadřují v konečném důsledku individuální, dobovou nebo žánrovou stylistiku inscenace nebo její dílčí části (herecké postavy, scénografie apod.). Nesou v sobě podíl tvůrčích subjektů každé-



Bohatství dvorské podívané — inscenace barokní opery J. J. Fuxe Angelica, vincitrice di Alcina. Vídeň 1716

ho člena divadelního kolektivu — herce, výtvarníka, hudebníka, dramatika a režiséra. Podle nich pozná divák styl určitého herce nebo inscenační stylistiku režisérovou osobnosti.

Historie divadla dokumentuje, jakých složek nebo umění se využívalo v inscenačních syntézách různých druhů a žánrů. Divadlo mohlo vzniknout jen hrou několika komediantů na prostém pódiu, ale i složitou souhrou herců, tanečníků, hudebníků, dekoratérů, osvětlovačů atd. To neznamenal, že divadlo chudě svými prostředky bylo chudé i svou představivostí. Shakespearovo divadlo se provozovalo na prostém jevišti v době, kdy vznikaly přepychové a bohaté výpravné opery, dokumentující pouze bohatství, moc a přepych jejich provozovatelů.

Tvorba divadelní inscenace je proces velmi různorodý a postupy, pomocí kterých vzniká konečná syntetická skladba, ukazují na neobyčejnou šíři a pro-

měnlivost divadla. Můžeme si uvést příklad, kdy hudebník a libretista přinesou operu, divadlo ji obsadí, zpěváci zazpívají své party v nádherné a složitě dekoraci výtvarníka, choreograf nacvičí tance a režisér s dirigentem zajistí obsahovou a formální jednotu inscenace, která bude mít značně heterogenní tvar a bude představovat slovy J. Durdíka „spolek uměn“. Ale vezměme si jinou situaci: režisér si sám vybere hru, upraví ji nebo z ní použije jen některé dialogy, doplní je hudebními vložkami, částmi výpravy, filmovou projekcí a hereckým gestem, pohybem a mimikou, často jen vyseknutými pomocí světla. Pracuje se složkami jako se skladebními prvky inscenační „symfonie“ a počítá dokonce i s reakcí obecnstva. „Každý krok, každé zamrknutí oka, každý sebemenší šramot, každé světlo, jeho barva, sebemenší schůdek a dokonce i sebemenší zakašlání v obecnstvu spolupůří jediné tehdy, je-li v nich uzákoněný vztah,“ napsal náš avantgardní režisér E. F. Burian, autor podobných skladeb, předpokládajících pevný vnitřní řád a pevnou jednotu. A poslední příklad: stačí, aby se několik herců dohodlo a v neutrálním prostoru nějakého klubu, jen s náznakem, zaimprovizovalo na společné téma a nepotřebují k tomu ani režiséra. Jejich představení vzniká jako náhodná syntéza hereckých akcí a divákových reakcí.

Pojmenovali jsme si divadlo podívanou, hrou, dramatem a syntézou umění, s kterými bývá velice často spojováno. Nešlo nám tedy o žádnou slovníkovou definici, ale o úvodní zamyšlení nad elementárními vlastnostmi nejrozličnějších divadelních aktivit. O vyznačení kontur divadla, které nejsou pevné a neměnné. Umožňují však porozumět vlastnostem divadla samého i jeho vztahům k jiným lidským činnostem, k umění, ke kultuře a společnosti.

DRUHÝ DIVADLA

Při členění divadla na jednotlivé druhy používáme různé kategorie, např. vycházíme ze způsobu, jakým se prezentuje v inscenaci herecká postava, zda řečí, zpěvem nebo pohybem. Jiný divadlo rozlišujeme podle převládající složky inscenace, např. literatury (divadlo literární), hudby (divadlo hudební) apod. My zůstaneme u členění, které se v praxi vžilo a je spojením několika hledisek, a to na divadlo činoherní (činohra), hudební, pohybové a loutkové.

V činohře spolu herci většinou hovoří, vedou dialog, který byl sepsán dramatikem. V evropské tradici je tento druh vývojově nejbohatší, takže mnohé dějiny divadla se stávají prakticky dějinami činohry.

Je spojena s dramatem a považovala se v historii za formu literárního divadla, přičemž poměr divadla a dramatu se vyvíjel mnohdy „dramaticky“. Antické drama vzniklo nejprve jako text určený k inscenování a dramatiky byli většinou sami herci. Ale už v Aristotelově *Poetice* čteme poznámku, že dramatický text může působit i bez jevištního provedení, tedy na čtenáře. Tak začínají dějiny vzájemných rozporů a syntéz, které měly mnoho dobových příčin a v kterých drama žilo podvojnou, literární a divadelní existencí. Zvláště od renesance a s rozvojem tisku, kdy vzniklo tzv. knižní drama, které nebylo autorem určeno k jevištnímu provedení.

Divadelníci nepoužívají jen hotové dílo dramatika, ale čerpají také z jiných literárních žánrů. Např.

herci italské komedie dell'arte využívali ve svých improvizacích pasáže z epických nebo básnických děl. V našem století je už docela běžným jevem, že divadlo sáhne po próze nebo básni a převede je do jevištní formy.

Mluvená řeč patří k nejdůležitějším prostředkům mezilidské komunikace, a to je také jednou z příčin významu činohry v evropské divadelní kultuře. Mluvený dialog sděluje z jeviště závažné myšlenky a může modelovat nejuniverzálněji různorodost života společnosti. Stává se formou poučení, morální výchovy, zábavy i společenské kritiky. Divadlo různým způsobem a s různým stupněm stylizace využívá schopnosti člověka sdělovat řečí své myšlenky, vůli, emoce a vstupovat do dialogu s jinými.

Činohra užívá různých vyjadřovacích forem, přičemž nejpatrnější je rozdíl mezi řečí veršovanou a hovorovou. Rytmicko-melodická organizace jazyka veršované hry měla tradici od antiky až do romantismu, ale stále více ustupovala řeči hovorové, která je dnes nejčastěji užívaným způsobem. Přitom forma jazykového vyjadřování podmiňuje styl hereckého provedení. Rétorika verše, jeho zvuková organizace, ovlivňuje i obsahovou stránku a vede k přímé formě rétorického zveřejňování myšlenek nebo působení na partnera, takže slovo má v hierarchii složek inscenace dominantní postavení. Hovorová forma vyjadřování je daleko těsněji spjata s dramatickou postavou a prostředím hry, vyjadřuje bezprostředněji vnější i vnitřní život postavy a její reakce na okolí.

V antice se zformovaly dva základní žánry činohry — tragédie a komedie. Představují dvojí perspektivu zobrazování skutečnosti, která je apriorním zhodnocením reality, a tedy konvencí, kterou i divák přijímal jako předem daný kód a úhel pohledu. V antice např. postavy tragédie podléhaly idealizaci („jaké by měly být“, říká Aristoteles) a žánr patřil k tzv. vysokému stylu, kterému odpovídaly jen určité náměty z mytologie nebo historie i způsob vyjadřování. Komedie se řadila ke stylu nízkému, ze-

směšňovala špatné lidské vlastnosti a chyby a ukazovala postavy „horšími, než jsou“, většinou v námětech ze současného života. Vývojem se tyto žánry prolínaly a vznikaly smíšené žánry, např. tragi-komedie, groteska apod. Tragičnost a komičnost postupně přestaly určovat apriorní a konvenční formu žánru a vycházely přímo z obsahů dramatického děje a osobního dramatikova vidění skutečnosti.

Pro hudební divadlo je příznačné, jak už napovídá samotný název, zapojení hudební složky do inscenace. Má dvě základní varianty — zpěvoherní a taneční. K první patří opera, opereta, muzikál nebo melodram, k druhé balet, který je současně formou pohybového divadla, a proto o něm pohovoříme později.

Co je typické pro zpěvoherní žánry hudebního divadla? Především umělý způsob spojování hudební složky a jednání herecké postavy. Dosahuje značné paralelnosti a jednotlivé složky si udržují relativní samostatnost, i když celek musí tvořit syntézu. Zpěvák jako subjekt dramatického děje vystupuje přímo na jevišti, zatímco hudba, znějící většinou z ukrytého orchestru, se zdivadelňuje jen tím, jak se váže na jednání a zpěv herecké postavy. Jednou zní hudba koncertně v předehrách bez přímého spojení se zpěvákem, jindy volně při akci bez zpěvu, ale nejčastěji doprovází zpěvákův hlas. Vše se ještě komplikuje tím, že hudba sama umí vyjádřit dramatické nálady a situace.

V melodramatu, který zůstal spíše epizodou v dějinách divadla 18. a 19. století, hudba volně doprovází deklamujícího herce a vyjadřuje náladový podtext dramatického děje. V opeře je prolnutí řeči a hudby těsnější, a proto dochází k mnohostranným vazbám a korespondencím. Zpěv i hudba vyjadřující vlastní myšlenky a obsahy, jsou sdělovány orchestrem a hlasem, který se stává jedním z hudebních nástrojů a má i své technické pojmenování: alt, soprán, tenor, baryton apod. Vývoj opery přitom zákonitě probíhal jako spor áriové formy projevu, kde se více demonstuje hudebně pěvecké umění, a recita-

tlivní opery, u níž se naopak kladl důraz na sdělnost a vazbu na řeč.

Zvláštní skupinu tvoří žánry smíšené, syntetizující různorodé projevy hereckých postav — řeč, zpěv, tanec. Sem můžeme zařadit operetu, muzikál, ale i různé formy revuí, show, kabaretních inscenací a tzv. malých forem. Vznikaly a existovaly paralelně vedle základních druhů v průběhu celé historie divadla jako netradiční proud, často parodující oficiální činohry nebo opery, které z nich zase naopak hojně čerpaly k inovacím vlastní poetiky. Tak vznikla známá *Žebrácká opera* Johna Gaye nebo vaudeville ve francouzském divadle — mimo oficiální kulturu, v prostředí lidovém, jarmarečním nebo bulvárním, které neuznávalo dogmatické poetiky a rozlišování žánrů.

Třetím druhem je divadlo pohybové. Pohyb a jeho sdělovací možnosti jsou zde základním výrazovým prostředkem, přičemž musíme rozlišovat, jak už bylo řečeno, divadlo hudebně pohybové (balet) a čisté pohybové (pantomima).

Balet byl inspirován tancem, který lidé užívali při různých příležitostech. Musel však získat obrazný charakter a vyjadřovat jako jiné druhy divadla dramatický děj. Tak se zformoval klasický balet, který čerpal od 16. století inspiraci v tancích renesanční a klasicistické šlechty v Itálii a ve Francii. Postupně si vyžádal profesionální tanečnický, kteří začali vystupovat v obrazných dějích. Ti rozpracovali tři základní možnosti pohybu lidského těla — otevřenost, rovnováhu a pružnost. Otevřenost znamenala pohyb tanečnicka po linii, která směřovala od těžiště postavy na vnějšek a hlavním principem se stalo vytáčení nohou o 90 stupňů, takže chodidla, dotýkající se patami, tvořila přímku. Vertikální linie a osa těla, vztažená k horizontální linii podlahy jeviště, vyjadřovaly momenty rovnováhy, zatímco pružnost byla rozvíjena v schopnosti ovládat pohyby v kolenou, dovolující tanečnickovi skoky, chůzi apod. Tím si klasický balet vypracoval technický systém pohybů, který počítal s estetickým účinkem a mohl přijímat

Loutka vodí loutku —
anglické loutkové divadlo
Harlekýn



nové impulsy v různých reformách. Koncem 19. století však technika klasického baletu naprosto zkostnatěla a bylo nutné ji obnovit směry moderního výrazového tance. Tuto roli splnil Sergej Ďagilev se skupinou Ruské balety a další reformátoři, tanečníci a choreografové.

Od klasického baletu se ve 20. století stále více odlišuje forma výrazového jevištního tance, založená na dynamičnosti tělesného pohybu, protikladu napětí a uvolnění, pádu a zvedání apod. Odráží daleko adekvátněji rytmus a pocity moderní doby.

U pantomimy jsou hlavními sdělovacími prostředky mimika, gesto a pohyb těla, které už nemají hudebně taneční formu, ale korespondují s každodenním chováním člověka. Pantomima se pěstovala už v nejstarších kulturách, např. v antice se vyvinul zvláštní žánr zv. mimos a pantomimos. Pohyb mima může směřovat až k baletní stylizaci, zákonitě s doprovodem hudby, nebo opačně, k jednání, které se blíží chování herce v činohře a přejímá vlivy z bo-

haté tradice cirkusové klauniády, filmových grotesek apod. Je to veliké umění, dříve nedoceňované a odsouvané na periférii oficiálních divadelních kultur, ale dnes neobyčejně sdělné a inspirativní.

Na závěr několik slov o posledním druhu — loutkovém divadle. Běžně považujeme loutku za neživého zástupce herce, kterého ovládá loutkoherec ze zákulisí. Uvědomme si, že loutka není jen napodobenina člověka, ale i zvířat nebo věcí, které hrají stejně jako postava Kašpárka. Loutka je umělým artefaktem a může představovat celé univerzum jevů, věcí a lidí ze života skutečného i fantastického. A protože ji umělci vyrobili z hmotného materiálu, má svou výtvarnou hodnotu a je také výtvarným dílem. Při předvádění výtvarných artefaktů se může použít světla a pak vznikají různé druhy divadla stínového nebo naše Černé divadlo. Technika ovládání a výtvarný charakter loutky (např. její materiál) vedly k členění loutkového divadla na maňáskové, bramborové apod.

Současné divadlo, které se vyznačuje žánrovou a druhovou rozmanitostí a syntetičností, využívá během představení i souhry loutky s živým hercem. Děje se tak buď tím, že se na jevišti zveřejňuje loutkovodič a manipulace s loutkou, nebo se loutka stává partnerem postavy, kterou předvádí živý herec. Řada současných inscenací českých loutkářů dokazuje, že tímto hledáním nových výrazových možností loutkového divadla, které není rovněž stále doceněno, mohou vznikat kouzelná a poetická představení.

DIVADLO A HISTORIE

Je obtížné psát o divadle v historii. O představeních, jež poučovala nebo rozesmávala nekonečnou řadu diváků, kteří by mohli být spolu s herci jedinými svědky těchto zvláštních událostí ztracených v čase. Zůstaly nám jen stopy, úplné či méně úplné, pravdivé či méně pravdivé, a naše dnešní zkušenosti divadla, které nám umožňují přibližně rekonstruovat, jak to asi vypadalo v minulosti.

Těžko může tato kapitola zastoupit dějiny divadla, a proto budeme sledovat cesty základních žánrových modelů a ptát se, jak vznikaly a jaké bylo jejich poslání. I to je značně obtížný úkol, neboť dějiny divadla nejsou jen dějinami uměleckých inscenací, ale především divadelních událostí, které se proměňovaly podle způsobu předvádění člověka na jevišti a reakcí diváků, v konkrétní společnosti antické polis, středověkého města, u dvora šlechty nebo v moderní civilizaci s filmem a televizí. Mezi jednotlivými divadelními akcemi přitom existují značné rozdíly, které proměňují natolik podobu a funkci divadla, až si musíme někdy klást otázku, zda ještě vůbec jde o tentýž druh umění. Srovnajme si např. představení v Národním divadle a vystoupení Ivana Vyskočila v klubech. V minulosti bývaly tyto rozdíly ještě mnohem větší. Kořeny divadla v kultuře sahají tedy nejen do velké hloubky, ale rozprostírají se i do značné šíře. Od umělecké instituce hrající činohry, opery a balety až k divadelnímu živlu, který se přizívá na jiných institucích a společenských strukturách, např. ve školské

výuce (Komenského „schola ludus“) nebo v psychiatrii (psychodrama).

RITUÁLY A SLAVNOSTI

Pro historiky, kteří se nadšeně pustili do hledání pramenů divadla v době před antikou, vyvstala okamžitě základní otázka: jsou všechny tyto prehistorické aktivity — rituály, obřady, liturgie, lovecké tance atd. — divadlem, anebo se mu jen formálně a některými vlastnostmi, např. maskou, dialogem a tancem, podobají? Odpovědi jsou různé; někteří zde vidí zárodek budoucího divadla, jiní už jeho formy vlastní dobové kultury a další jen divadelní prvky. Co je však důležitější: vedle antického divadla, které působilo dlouho jako vzor evropské divadelní kultury, začínají inspirovat moderní divadlo i tyto prehistorické formy. Do tradice vstupuje nyní daleko širší představa divadla a divadelníci se inspiřují formou rituálu, obřadu, procesí nebo karnevalu. Teatrologie věnuje stále větší pozornost těmto formám, které dodnes přežívají u málo civilizovaných společností v Africe, Jižní Americe, Austrálii a Asii.

Kmen Maorisů má zvláštní tanec, který má pomáhat při růstu brambor. Protože mladé výhonky ničí východní větry, chodí na pole děvčata a tancem napodobují pohyb větru, proud deště a vyrůstání rostlin. Tanec doprovází zpěv, vyzývající rostliny, aby je následovaly — vlastně napodobovaly! — neboť kmen potřebuje obživu.

Řekli bychom, že jde o jakési „užitné divadlo“, stejně jako se užívá psychodramatu k léčení pacientů. Dívky si vynucují divadlem růst brambor a jejich úrodu. Jak úžasnou moc přisuzují tyto společnosti divadlu, můžeme-li jej takto nazvat! Tanec dříve vychází z hluboké víry v kosmologický systém, který polidštuje všechny jevy kolem sebe a umožňuje překračovat hranice různorodých světů — rostlinného, zvířecího, záhrobního a božského.

Všechny světy jsou stejně „reálné“ a rituály zprostředkovávají jejich vzájemný kontakt a možnost přechodu. Pro nás se už příroda a věci staly jen nástrojem užitek a požitků, jinak jsou nám cizí a mezi nimi a námi existuje ostrá hranice.

Člověku kmenové společnosti je neznámá představa objektivně existujícího časoprostoru světa. Existuje jen čas a prostor subjektivně prožívaný, zakotvený ve společném časoprostoru mytickém, který vychází z cykličnosti života člověka a přírody a který určuje normy a zvyky jednání členů kmene. Cyklus se opakuje a každý významný akt v životě kmene i jedince je doprovázen rituálními praktikami — lov předchází tanec, iniciace mladých lidí doprovázejí různé obřady a k vyléčení nemocného se vydává šaman pro radu k předkům nebo bohům. Rituál je tedy vždy tam, kde dochází k přechodu z každodenní skutečnosti do světa bohů, kam vstupují lidé s vírou, že tyto božské bytosti, které vládnou přírodou a jejich životem, se dají ovlivnit.

Rituály mají jen vnější podobnost s divadlem v užívání různých praktik maskování, tance, kostýmování, jednání podle scénáře atd. Přechod do „reálné fikce“ jiných světů znamená, že aktéři postavy nepředstavují, ale identifikují se s nimi a chovají se ve fiktivním světě rostlin, zvířat nebo bohů jako v běžném životě. Dívky se stanou rostlinami a předvádějí svým „partnerkám“ čili skutečným rostlinám, jak mají růst. Nejde ještě o hru, o zdvojené vědomí „jakoby“, ale o existenci, třeba chvilkovou, v jiném řádu skutečnosti.

Na ostrově Bali, kde dosud zůstalo zachováno mnoho tradičních obřadů a rituálů, postupujících na každém kroku všední život, tančí dvě dívky ve zvláštním transu posvátný tanec, aby přilákaly do své vesnice bohyně. Jejich pohyby se podobají pohybům postav stínového divadla. Postupně ztrácejí vědomí vlastní osobnosti a chór je doprovází:

„Vzýváme božské nymfy, aby přišly k nám, ve svých cudných, zlatých tělech. Naše myšlenky se

vznášejí jako dým, k božským nymfám, které se stoupí z nebes.“

Pak dívky omdlévají za zpěvu chóru:

„V závanech větru odlétají bohyně, tělo zůstává, aby se vrátilo do své lidské podoby.“

Ale dívky pomalu vstanou a opět tančí. Bohyně se vrátily a vesničané jsou šťastni. To se opakuje několikrát. Dívky propůjčují bohyním svá těla.

„Ve chvíli, kdy jsem hadem,“ vypravuje Darja, balijský herec rituálu sanghyang, „moje myšlenky jsou náhle překrásné. A když jsou mé pocity překrásné, vidím pojednou něco jako les, poušť s mnoha a mnoha stromy. Protože moje tělo je jako had, mám pocit, jako bych se plazil přes ty lesy a je mi dobře...“ Když přestane hrát a vypadne z role, má herec příští den pocit, že jeho tělo je nemocné. Herectví bylo odjakživa obětí, i když roztřesené tělo z uvolněného napětí zůstává dnes už málo-kterému herci.

Rituálů, obřadů a kultů bylo v různých společnostech veliké množství a není našim úkolem postihnout jejich systemizaci. Zajímá nás spíše to, jak se z této původní totožnosti člověka a role vyčleňuje podvojně vědomí reality a fikce, které je předpokladem vzniku divadla. Následnost dvojího časoprostoru — každodenního či profánního a rituálního či sakrálního, stejně jako dvojí existence — být dívkou a bohyní, musí proběhnout ve stejném čase a existovat paralelně; jako vědomí objektivní a subjektivní reality, uvědomění si sama sebe pro sebe a pro jiné. Tato hranice se začíná rýsovat s rozvojem rozvinutějších společností a jejich třídních struktur.

Divadelnost se mohla rozvinout až na vyšší stupeň obřadů spojených s kultem předků a bohů, kteří byli ochránci společnosti a garanty jejího uspořádání. V rozvinuté podobě vystupovali tito bohové v mystériích, která se konala ve starověkém Egyptě a v Mezopotámii. Každoročně se názorně předváděla legenda ze života boha, který plnil v životě společnosti významnou funkci; její scénář

začala programově určovat vládnoucí náboženská ideologie.

Ve starověkém Egyptě se každoročně několik dní slavila mystéria o smrti a zmrtvýchvstání slunečního boha rostlin a mrtvých Osirise (Usíra). Kněží vsouvali do prastarého mytického námětu o umírající a opět se obrozující přírodě historie ze života bohů, kteří spolu dramaticky zápasili o vládu na zemi. Hrál se v okolí chrámu, u hrobů i na Nilu a dochovala se řada zlomků s textem i popisy slavností. Analogické slavnosti najdeme i v Mezopotámii, kde bylo předváděno mystérium o bohyni lásky Ištar, sestupující do podsvětí, aby přivedla zpět na zem Tammuze, boha plodnosti a pohlavní síly. A podobná mystéria, rozvíjející se v bohaté několika-denní slavnosti, najdeme i v dalších kulturách a starověkých civilizacích.

Ve všech už nalézáme památky a prvky divadla. Slavnosti obsahovaly různé aktivity — náboženské obřady, tance, zpěvy, ale k uvolnění napětí a k odpočinku i zábavné scénky, výstupy artistů a loutkářů. Tvořily rámec vzniku nejrůznějších divadelních žánrů, což bude platit ještě dlouho v evropské divadelní kultuře. Ze slavností na počest boha Dionýsa vznikla řecká tragédie a komedie, ze středověkých mystérií fraška *Mastičkář atd.* Divadelnost je tu všudypřítomná, hraje se divadlo vážné v mytických příbězích bohů i veselé v zábavných karnevalech, které si dovolily na čas svátku obrátit svět naruby a ponechat vládu bláznům. Nevadí, že zde nevykrystalizovaly dramatické žánry — a možná kdo ví? — jako ve starém Řecku a texty se většinou nedochovaly. Je to zase jen důkaz toho, jak těsně bylo divadlo spojeno se životem společnosti a mohlo vznikat kdykoliv a jakkoliv, od předvádění náboženských mýtů po improvizované satiry života. Bylo to divadlo nepřenosné, zakořeněné hluboko v kultuře společnosti a lidu.

Zůstaly nám po něm fragmenty — masky, texty, kresby a další výtvarné artefakty. Také zprávy o tom, že už existovali profesionální herci, kteří

byli pořadatelé mystérií a her. Na stéle z 18. dynastie vládců Egypta podává herec Emheb svědectví o tom, jak tři roky doprovázel svého pána na cestách a když pán představoval boha, on byl knížetem, když pán zabíjel, on oživoval. Vznikaly už také specializované instituce na konání slavností, např. mysterijní spolky kněží k provádění mnohadených obřadů nebo herecké skupiny k pořádání zábav a rozptýlení.

Objevy archeologů, ale i etnografická pozorování kultur současných primitivních společností, kde jsou rituály a slavnosti stále ještě hluboce vklíněny do života lidí, vyvolaly reakci moderního divadla a divadelníků: Antonin Artaud cestoval k mexickým Indiánům kmene Tarahumara, aby poznal jejich obřady; Peter Brook s malou skupinou herců prošel napříč Afrikou, aby hrál divadlo a asistoval v rituálech Jorubů z Nigérie. A tak bychom mohli pokračovat. Nejde tu však o záměnu divadla s rituálem, ale o inspiraci a hledání aktivní kultury s těsnějším kontaktem účastníků společné akce. Znamená to současně stále překračování hranic a konvencí divadla, které nám bylo dáno evropským vývojem.

ANTICKÝ LOGOS A MIMUS

Stejně jako v jiných kulturách i v antickém Řecku existovala řada náboženských slavností a obřadů. Z jejich divadelnosti se vyvinuly během několika desítek let starořecká tragédie a komedie, jejichž vliv byl pro další formování divadelních kultur rozhodující.

Co přispělo k tak prudkému rozvoji antického divadla? Víme, že se v Řecku konala mystéria eulejsinská, orfická, delfická, dionýsijská a další. Tragédie však vznikla jen z obřadů ke cti boha Dionýsa, boha plodnosti, vína, narození i smrti. Příčinu můžeme hledat možná v tom, že zatímco ostatní náboženské obřady byly omezeny jen na úzký okruh

zasvěcených, kult boha Dionýsa se stal věcí veřejnou, podporovanou státem a athénskou polis. Průběh eulejsinských mystérií musel zůstat utajený, a proto dodnes přesně nevíme, o čem šlo. Obřad boha Dionýsa se naopak měnil a profanoval z uzavřeného a původně náboženského obřadu ve veřejné Dionýsie, slavnosti na počest boha, kterých se účastnily široké vrstvy lidu městských států.

Rozdíl mezi uzavřenými mystérii a slavnostmi pro celou polis se ukázal podstatným. Slavnost jako státní instituce obsahovala celou řadu činností na oslavu Dionýsa: tanec chorea, doprovázený slovem a hudbou, průvody, recitaci apod. Nejreprezentativnější slavnost Velkých Dionýsií — vedle tzv. Malých či Vesnických Dionýsií a Lenají — trvala několik dní a měla přesný program, schvalovaný představiteli státu. První den se konal dionýsovský průvod, druhý den soutěž básníků, třetí den soutěž komedií a další tři dny byly věnovány soutěži tragédií. Navíc měla slavnost svou přípravu, představování všech básníků a herců v odeonu a konečné zhodnocení her i organizace, kterou zajišťovali archontové. Pořádání slavností bylo přitom považováno za veřejnou službu a čestnou funkci bez ohledu na finanční stránku nákladných představení.

Slavnosti se staly rámcem, který umožnil vznik nových divadelních forem — tragédie, satyrské hry a komedie. Tragédie vznikla z obřadní písně dithyrambu k počtě Dionýsa a historici poukazují na dva základní impulsy. Nejdříve vytvořil Arion z Methymny v Korintu (kolem roku 600 př. n. l.) z tančících satyrů vesnického obřadu chór zpívající a předvádějící dithyramby. Vládce Peisistratos pak v roce 534 př. n. l. pozval k slavnostem do Athén básníka Thespida, který stanul proti chóru a vedl s ním dialog jako první herec aneb hypokrites (odpovídající). A už šedesát let nato zvítězil poprvé v dramatické soutěži čili agónu Aischylos, který zdokonalil formu tragédie.

Aischylos napsal asi 90 tragédií, ale zachovalo se jen 7, v nichž ještě převažují pasáže chóru a jeho

náčelníka čili koryfeje. I když zde vystupují dva herci — později po vzoru Sofokla i tři — zní jeho tragédie jako kantáty a žalozpěvy. Trilogie *Oresteia*, *Spoutaný Prométheus*, *Peršané* a další jsou svým patosem majestátní a důstojná díla hrdého občana athénské polis, vítěze v bitvě u Marathonu.

Sofoklovy hry — napsal jich přes 120 a zachovalo se jen 7 — bývají považovány za vrchol antické tragédie. V *Antigoně* nebo v *Králi Oidipovi* bohové ustupují do pozadí a člověk předvádí svou lidskou důstojnost i v utrpení bez viny. Tento miláček Athéňanů byl mistrem dramatické techniky a především na jeho textech budoval Aristoteles svou teorii tragédie, její katarzi i výstavbu. Svě hrdiny zbavil aischylovské monumentální sošnosti a postavil je osamoceně vůči síle záhadného osudu.

TEIRESIÁS: Den dnešní zplodí tě i zahladí.

OIDIPŮS. Jak mluvíš všechno v temných hádankách!

TEIRESIÁS: Což nejsi nejlepším jich luštitelem?

OIDIPŮS: Jen mi haň to, v čem je má velikost!

TEIRESIÁS: A právě ono štěstí byl tvůj hrob.

OIDIPŮS: Co na tom? Jen když vlast jsem zachránil.

TEIRESIÁS: Pak ovšem půjdu. Hochu, odved mne!

OIDIPŮS: Je čas; tvá přítomnost jen vadí, mate; až zmizíš, více trápit nebudeš.

TEIRESIÁS: Chci jít; však řeknu dřív, proč přišel jsem. Tvé tváře nedbám: ty mne nezničíš. Nuž poslyš: Onen člověk, kterého tak dlouho hledáš, Láiovu smrt zde hlásá a hroze, ten je zde!

(Sofoklés: Král Oidipús)

Antičtí tragikové dramatizovali ve svých hrách řeckou mytologii a monumenty Aischyla i heroové Sofokla jako by vystupovali z homérských eposů. U Eurípida je mýtus už jen příběhem, který ožívají současníci, „lidé, jací ve skutečnosti jsou,“ uijeme-li výroku Aristotela. Byl to autor téměř moderního kriticismu a bohové v jeho hrách už mohou klamat a podvádět. Snad proto nebyl milován současníky,

ale obdivován budoucími jiných světů a jiných bohů. Provokoval svou *Médeiou*, *Hippolytem*, *Ifigenií* nebo *Bakchantkami* a stal se za to terčem výsměchu starých Athéňanů. „Ty manželky občanů, počestné dřív, jsi naučil milovat hříšně a unikat nevěry následkům zlým a hanbě smyčkou či jedem,“ stěžuje si Aischylos na Eurípida v Aristofanově komedii *Žáby*. Divadlo začíná u Eurípida nastavovat kritické zrcadlo době, a to vždy vyburcuje ze spánku puritány. Napsal 78 her, zachovalo se jich 18 a ve všech je už „člověk mírou všech věcí“, zatímco bohové intervenují do jeho života slepě a náhodně. To samo už předpovídá konec klasické a vznešené tragédie antické polis.

Současně s tragédií vzniklo satyrské drama, jehož literární formu poprvé vytvořil Pratinos. Hrál se jediný den spolu s třemi tragédiemi (trilogií) na závěr slavností; autor v něm uzavíral přeskokem z tragické vznešenosti do výsměšné travestie svou účast v soutěži. Ve hře vystupoval chór polozvířecích satyrů, doprovázející opilého Siléna. Satyrských her se ovšem dochovalo málo: Sofoklovi *Sličiči* a Euripidův *Kyklop*.

Počátky komedie vidí Aristoteles v improvizovaných falických písních kommosu, které provozoval lid opojený tancem, zpěvem a vínem na počest boha Dionýsa. Šlo o jakýsi druh karnevalu nebo masopustu, kdy se svět a jeho řád obracel vzhůru nohama a všemu bylo možné se po tento čas vysmívat. Neboť smích má velikou moc. V něčem je komický i sám původ komedie, protože si na něj činily patenty hned dvě Megary: dórské město na Sicílii, kde skutečně existovaly lidové improvizované frašky zvané flyáx, parodující v groteskním kostýmu s nutným falosem bohy a jejich mytické příběhy (např. nenasytného Hérakla), a stejnojmenné město mezi Athénami a Korintem, známé skvělými komickými herci. Aristoteles přisoudil prvenství oběma městům, ale to důležité se stalo teprve v Athénách, kde si tento druh hry přivlastnili básníci — Kratos, Kra-



Postava satyrské hry z hellénistické doby

tinios, Eupolis a především Aristofanes — a vytvořili epochu tzv. atické komedie.

Byly to ostré satiry, které nenechaly na pokoji nic a nikoho. Diváci se pošklebovali karikatuře Sokrata, Eurípida, vládců a Kratinos v *Láhvi* dokázal zesměšnit i sám sebe, jak svádí boj mezi vlastní ženou a stejně milovanou láhví. Ale komedie měly také významnou společenskou funkci, chránily právo na demokracii, kritizovaly různé neřesti a vehementně bojovaly o ukončení války mezi Athénami a Spartou. I tak prostými prostředky jako ženy v Aristofanově *Lysistratě*, které odmítly jít se svými muži na lože, dokud budou válčit.

Z Aristofanovy tvorby se nám zachovalo 11 komedií, jejichž struktura se v mnohém odlišuje od tragédií. Vystupuje tu podivný chór starců, vos, žab i oblaků, ono aktualizované dědictví veselých satyrských tanců, asi dosti bezuzdných, protože antic-

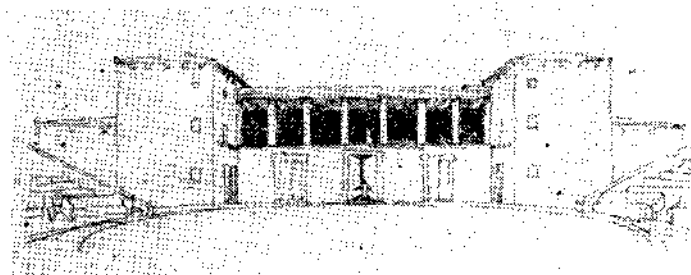
ké ženy dlouho nesměly navštěvovat komická představení. Kromě toho měla komedie i publicistickou pasáž zvanou parodos, v níž se básník obrací prostřednictvím chóru s nějakou úvahou nebo obranou přímo k publiku. Jako Aristofanes v komedii *Acharňané*:

A proto náš básník praví tu k vám, že mnohého dobra je hoden; neb způsobil, nyní že nemohou vás již cizácké šáliti řeči, že nic vás již netěší lichotná řeč a nejste již nadutí lidé. Měst spojeneckých občané dřív vás často zde klamali snadno, že volali „fialkou věnčené, ó vy Athény!“ To když se řeklo, tu z radosti nad těmi věnci jste své hned do výše zvedali zadky... A protože toto zde učinil vám, on mnohého zaslouží dobra.

Až sem sahala moc athénské komedie. Ale ne dlouho, po Aristofanovi přichází krotší střední komedie a koncem 4. století př. n. l. nová atická komedie s hlavním představitelem Menandrem. Smích, který jeho komedie vyvolávají, je už jiný a méně adresný. Byly to spíše komedie charakterů, odrážející život Athén hellénistické doby, a stejně jako hry Eurípida, kterého si Menandros cenil nejvíce a čerpal z něj, nastavovaly společností realističtější zrcadlo. Chór, onen prostředník mezi dramatikem a diváky, už ztratil význam a odpadl.

Vraťme se opět k slavnostem Velkých Dionýsií a k představení, která se v jejich rámci konala. Rozhodující slovo při pořádání her měl archont, který vybral tři tetralogie soupeřících dramatiků a chorégy k financování i organizaci inscenací jednoho autora. Ostatně vítězný chorég pak sklízel největší vavříny slávy. Režiséry byli zpočátku sami dramatici, obvykle působící i jako herci. Diváci měli vstup zdarma a v hledišti byla vyznačena privilegovaná čestná místa pro kněze, rozhodčí souťže a vládcu města. Ženy obsazovaly tehdejší „galerku“, tj. horní řady amfiteátru.

Divadelní prostor se skládal ze tří částí — z hlediště, z orchestry pro výstupy chóru a z budovy



Skéné Dionýsova divadla v Athénách; rekonstrukce

zvané skéné. Herci hráli nejdříve před a později na skéné. Dlouho to byla divadla dřevěná a kamenné amfiteátry, které se zachovaly dodnes, vznikaly později. V letech 338—328 př. n. l. dokončil Likurgos kamenné divadlo pro 15—20 tisíc diváků v Athénách a poté vznikala další divadla v Epidauru, Efesu aj. Jednoduchou skéné, občas zakrytou dekorací, nahradila složitá a okázalá architektura budovy se sloupoadím a sochařskou výzdobou. Ale to už nežil ani jediný z dramatiků klasické doby athénské tragédie a komedie.

Tři herci, které zavedl Sofokles — protagonista, deuteragonista a tritagonista — hráli v slavnostních kostýmech s maskami, prodlužujícími se nad čelem o tzv. onkos. Monumentalitu a statičnost projevu tragéda ještě zvýrazňovaly koturny na nohou, zatímco herci komedie byli ve svých bláznovských a vycpávaných kostýmech s falosem daleko pohyblivější. V helénistické době se stali mnozí herci velice populárními a vznikl dokonce kult hereckých hvězd. Stěžoval si na to i Aristoteles, ale marně. Byla to už jiná doba a sám Alexandr Veliký si cenil více herců než dramatiků. Ve 4. století př. n. l. herci vytvořili Svaz umělců Dionýsa a nabízel své služby divadlům různých měst. Byli osvobozeni od vojenské služby a v dobách válek mohli volně navštěvovat znepřátelené státy, takže je mnozí využívali i k špionáži. Je to pro dobu příznačné: kdysi

posvátný kněz a zprostředkovatel světa mytologické fikce se stává sofistickým hráčem života.

Kosmopolitní kultura helénistické společnosti rozšívá divadlo po celé říši Alexandra Velikého a tím profanuje poslední zbytky obřadného a slavnostního představení, kdysi hluboce zakořeněného v athénské polis. Logos, kterým chtěl athénský občan poznávat sebe a své postavení v kosmu, zatlačuje do pozadí podívaná s bohatou výpravností a s hravostí hereckých hvězd.

Také římské divadlo mělo svůj slavnostní rámec, který však byl už jen nástrojem státní a politické moci římského impéria. Svátky nevycházely tolik z hluboké tradice jako ze záměru vládců pořádat je na oslavu svých úspěchů a své moci. Ne lid tvoří divadlo, ale stát poskytuje lidu panem et circenses, chléb a hry. Ještě v roce 364 př. n. l. sice vznikly scénické hry (ludi scaenici) jako výraz pokory, neboť Řím sužoval mor, ale pozdější Ludi romani, Ludi ceriales, Ludi plebei a další jsou už jen reprezentací síly, moci a chuti se bavit. Když legie dobyly nějaké území, postavilo se pro vojáky divadlo, v kterém trávili volný čas.

Napodobovalo se řecké divadlo stejně jako řecký Pantheon. V roce 240 př. n. l. zavedl v Římě Livius Andronicus řecké tragédie i komedie. Gnaeus Naevius vytvořil římské drama (fabula praetextata), římskou komedii (fabula togata) i řeckou komedii (fabula palliata) podle kostýmů, v nichž vystupovali herci. Jediným skutečným tvůrcem tragédií byl Seneca až v 1. století n. l., ale jeho hry se nehrály. Jinak to bylo v komedii, kde se objevili dva významní autoři, plebejský Plautus a aristokratičtější Terentius, vycházející z Menandrových nových řeckých komedií. Jejich hry, např. Plautův *Chlubný voják*, *Pseudolus* nebo Terentiův *Kleštěnec*, vznikaly skládáním a kontaminací dějových motivů různých řeckých komedií.

Už za císaře Augusta měla větší úspěch představení skládající se z atellány, pantomimy a mimu,

který jako jediný přetrval i římské impérium a ovlivnil středověkou divadelní kulturu. V Římě jsou tyto žánry součástí zábav a her, přičemž divadlo se hrálo v přestávkách mezi zápasy gladiátorů, divokých šelem nebo mezi artistickými výstupy. Za císaře Domitiána i v těsném sousedství veřejných poprav křesťanů.

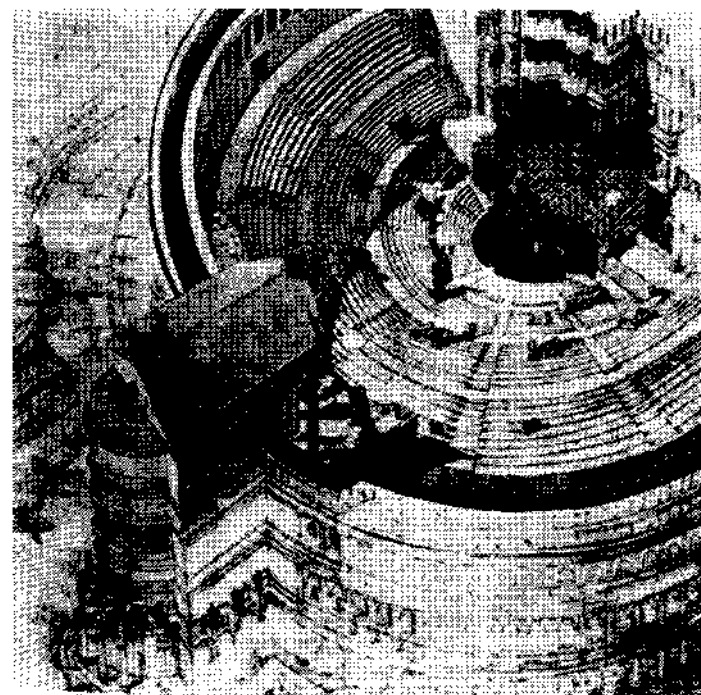
Atellána představuje lidovou improvizovanou frašku s konvenčními postavami v maskách. Vystupoval zde Maccus — hloupý blázen s velikým nosem, Dosennus — přemoudřelý filozof, Pappus — plačtivý holohlavec, Bucco — tlustý žrout a popudlivý Cicirrus. V 1. století n. l. pro tuto předchůdkyni komedie dell'arte psali mnozí autoři i texty. V pantomimu představoval tanečník pohybem a mimikou příběhy z mytologie za doprovodu hudby a zpěvu. Autorem této zvláštní odluky slovního a pohybového projevu v pantomimu, který byl v Římě velmi populární, byl prý Livius Andronicus. Mimus se hrál bez masek a vystupovaly v něm poprvé v divadle i ženy. Rozpětí toho, co se předvádělo v těchto krátkých hrách, bylo veliké: od vulgárních scének ke kultivovanějším parodiím a satirám. Bylo to divadlo herecké a herci dokonale ovládali umění mimiky a napodobování. Scénky se vsouvaly mezi tragédie nebo jinou zábavu v dobách slavností, takže mím se stal velmi přizpůsobivým a pohyblivým a představení se mohla konat na různých místech a pro různé diváky. Žánr měl své vrcholy i pády, ale přežil impérium a hrál se ještě dlouho v raně středověkých městech a vesnicích. Založil vlastně evropskou tradici kočovných hereckých skupin, které se pohybovaly na periferii společnosti. V Římě byli herci mimu obdivováni, získávali pocty i pomníky, ale mnozí byli i popraveni.

Také ve starém Římě se začínalo prostě, asi na dřevěném pódiu, neboť existoval zákaz budovat stálá divadla. Kdo budovu divadla postavil, jako např. Cassius Longinus, musel ji po skončení slavností zase zbourat. Až Pompeiovi se podařil trik, kterým uchoval divadelní budovu na další léta. Nad hle-

dištěm umístil svatyni bohyně vítězství a nikdo se neodvážil vydat rozkaz bourat posvátné místo. Později se stavěla divadla vsutku velkolepá, v podstatě napodobující divadelní prostor helénský. V roce 13 př. n. l. vzniklo Marcellovo divadlo v Římě a po něm vyrůstaly budovy i v řadě dalších měst. V monumentalitě a výtvarnosti se předstihovali divadelní architekti, ale drama a divadlo v prostorách budov upadalo.

Řím jako by neočekával od svého divadla pravdivý obraz současníků na jevišti. Sloužilo mu jako zábava a prostředek popularity nových konzulů, kteří je financovali a pořádali. A také jako útěk před dramaty a událostmi v životě, kde

Pompeiovo divadlo se svatyní bohyně vítězství. 55 př. n. l.; rekonstrukce



se rozehrávaly krvavé dějiny tyraní. Divadlo a herci se přestěhovali do skutečnosti a Tacitus byl jedním z diváků: „I kdybych líčil války s cizími národy a smrti podstoupené za stát s takovou podobností případů, i mne samotného by to už bylo omrzelo a také bych očekával nelibost u jiných, kteří již nestojí o důstojné sice, přece však smutné a neustávající záhuby občanů. Takto však otrocká trpělivost a tolik krve ztracené v míru mne unavuje a kormoutí.“

V divadle starého Řecka sestupovali bohové k lidem, na konci římského impéria se nechávali lidé cítit jako bohové v divadle života. Tím se uzavřel veliký oblouk antického divadla.

DVOJÍ DIVADLO STŘEDOVĚKU

Také středověké divadlo se odehrávalo v širším rámci svátků, obřadů a slavností. Není tedy samo o sobě kulturně společenskou institucí, ale je v ní obsaženo jako jedna z dílčích praktik. Náboženská mystéria se konala během velikonočních nebo vánočních svátků, světské divadelní akce při oslavách nebo zábavách na šlechtických dvorech a ve městech. Oba proudy přitom nejsou úplně odděleny a zvláště v období vrcholného a pozdního středověku se vzájemně prolínají a ovlivňují. Profesionální histrioni vystupují v mystériích a ze scény mastičkáře se vyvinula lidová fraška.

Náboženské duchovní divadlo vzniklo ze stále se rozšiřující a obohacované liturgie, která měla od konce 10. století přitáhnout davy prostého lidu, posílit jejich víru a povznést mysl „k pravdě prostřednictvím věci hmotných,“ jak konstatuje Suger ze Saint-Denis. Znamená to nový a výrazný vklad všech umění — hudby, výtvarného umění a divadla — do vlastního obřadu, přičemž teatralizace probíhala rychle především u obřadů velikonočního a vánočního. K předvádění se nabízel velikonoční tropus čili zpívaná vložka, v němž tři Marie jdou navštívit

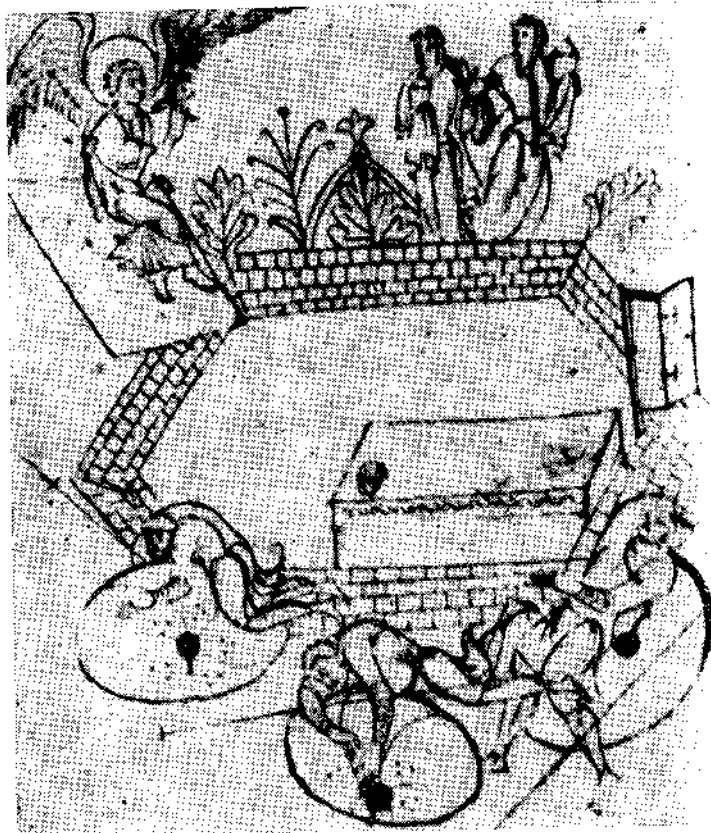
hrob Krista a setkají se s andělem. Takto asi zněl první dialog z 10. století, sehraný ve švýcarském klášteře sv. Havla a brzy napodobovaný v dalších kostelích:

- Koho hledáte v hrobě, křesťanky?
- Ježíše Nazaretského, ó nebešťané.
- Není zde, vstal z mrtvých, jak byl předpověděl; jděte, zvěstujte, že vstal z hrobu. Vstal jsem.

Jak se tento základ budoucích náboženských her hrál, ukazuje režijní návod *Regularis Concordia* winchesterského biskupa Ethelwolda: „Zatímco se recituje třetí čtení, ať se obléknou čtyři muži; jeden z nich, zahalen v albu, vystoupí jako něčím zaujat a tajně vejde k božímu hrobu, kde se mlčky posadí, drže v ruce palmu. Po třetí responsoři objeví se znenadání tři ostatní, oblečení v kápě, v rukou kadidla a pomalu, jako by něco hledali, ať se přiblíží k hrobu. Představují tři panny, přicházející s vonnými mastmi, aby natřeli tělo Krista.“ A tehdy se ozve s otázkou první kněz, představující anděla.

Postupně přibývaly další scény podle evangelií. Apoštolové Petr a Jan pospíchají k hrobu, Marie nakupují cestou vonné masti u mastičkáře, Kristus se po zmrtvýchvstání zjeví Maři Magdaléně jako zahradník a poté i nevěřícímu Tomášovi a učedníkům spěchajícím do Emauz. Vedle latiny se víc a víc prosazovaly národní jazyky, které převládaly ve chvíli, kdy už představení mystérií opouštělo kostel a hrálo se před ním nebo na náměstích. Proces laicizace vedl ke vzniku lidu, který se od 13. století rozrostl v obsáhlá mystéria a pašijové hry, zobrazující biblické dějiny od Adama až po sestoupení Krista do pekel. Původní obřad předváděli kněží nebo mniši, rozsáhlá mystéria už hráli městští řemeslníci a profesionální herci. Postavy biblické a fantastičtí čerti tu přirozeně sousedili a koexistovali s postavami dobových vojáků, řemeslníků nebo šarlatánů.

Realistický a světský živel se prosazoval stále



Scéna Návštěvy hrobu. Miniatura z 10. století

silněji. Zvláště patrné bylo zesvětšování v mastičkářské scéně, která se objevila někdy kolem roku 1100. Středověký obchodník a šarlatán s ženou a sluhy Rubínem a Puštrpalkem v ní předváděli fraškovitý výstup hned vedle božského hrobu.

MARIE PRAVÍ: Milý mistře, rač nem to zjevití,
zač nem jest tu mast jmieti neb přijeti.
MASTIČKÁŘ PRAVÍ: Zajisté, panie, když sem jiným lidem
takú mast prodával,

za tři hřivny zlata sem ju dával,
ale pro veliký smutek vám
za dvě hřivně zlata dám.

ŽENA MASTIČKÁŘOVA ŘÍKÁ PROTI NĚMU VERS:

I kam, milý muži hádáš,
že se mladým něvěstkám slúbiti žádáš,
že takú mast za dvě hřivně zlata
vykládáš?
I co pášeš sám nad sobú
i nade mnú, chudú ženú?
Proto ty lkáš chudobú
a já také, hubená, s tobú,
neb je to mé vše úsilé,
a já sem vydala na niej své obilé.
A to je neponesú ty panie
dřeve, než mi hřivny tři zlata dadie.

MASTIČKÁŘ PRAVÍ: Mnohé ženy ten obyčej jmajú,
kdy se zapiú, tehdy mnoho bajú.

Hrálo se nejdříve v některé chrámové lodi před symbolicky vyznačeným hrobem a s náznakovou hrou, dekorací a rekvizitou. Přenášením her mimo kostel, jejich rozšířením a zapojením amatérských i profesionálních herců pronikají realistické prvky do výpravy a hry. Vážné se míchalo s komickým a bylo zajímavé sledovat vedle svatých obrazů groteskní pobíhání učedníků z Emauz, přiopilého svatého Petra nebo Maří Magdalénu, která se oboří i na Krista: „Co na mne křičíš?“, ale i slavné reje čertů v pekle, které umožňovaly inscenátorům projevit svou fantazii.

Spolu s mystériemi vznikaly od 13. století hry o zázracích, tzv. mirakly. Jean Bodel, bývalý křižák, pak úředník a člen Confrérie des Jongleurs v městě Arrasu, napsal *Hru o sv. Mikuláši* a básník Rutebeuf téměř faustovskou *Hru o Teofilovi*. Postavy a děj jsou v nich dramatičtější a představují zápas o lidskou duši a její navrácení bohu, dokonce i pomocí divadla: Marieken z Nieumeghenu ze stejnojmenné holandské hry se vrací k bohu a jde do kláštera poté, co spatřila představení mystérií.

Vánoční hry vznikly ze stejné otázky Quem queritis? — Koho hledáte? — jako v obřadu velikonočním, ale tentokrát ji anděl klade pastýřům spěchajícím do Betléma. Podobně jako u pašijových her brzy narůstaly další scény — tři králů, vraždění neviňátek atd. — až do rozsáhlých cyklů, i když ne tak rozměrných a zdivadelnějších. Ale laicizace probíhala i zde, a tak se čert snažil přesvědčit pastýře, že se nikdo nenarodil, a vraždění neviňátek bylo předváděno pokud možno realisticky.

Systém svátků, v kterém se mohlo konat náboženské divadlo, byl rozsáhlý. V roce 1264 např. ustanovil papež Urban IV. svátek božího těla a ihned vzniklo teatralizované procesí, v jehož rámci se konaly alegorické průvody a divadelní představení, např. mirakly. Svátkům velikonočním a vánočním odpovídaly hry pašijové a vánoční, ale tím by výčet nekončil.

Hry se inscenovaly několika způsoby, základem však zůstávalo procesuální rozvíjení děje v simultánních prostorech. Diváci buď chodili z místa na místo, kde se právě hrálo v tzv. mansionech (od sebe oddělené scény pro každý výjev zvlášť), nebo byly mansiony umístěny na vozech a předjížděly před shromážděné diváky. Ve Francii převládalo inscenování her na dlouhých pódích s mansiony vedle sebe, v Německu spíše topografické umístění mansionů po celém prostoru náměstí a v Anglii a ve Španělsku se užívalo pojízdných vozů.

Když bylo oznámeno, že se bude v městě konat představení, scházeli se z okolí nejen diváci, ale i potulní žáci, vaganti; práce ve městě ustala. „A nyní se všichni utište, silete, silete, silentium habete,“ bylo slyšet místního režiséra a organizátora. A pak začalo představení. Hrálo se několik dní, např. *Pašijové mystérium* Arnoula Grébana čtyři dny, ve městě Valenciennes 25 dní a v Bourges dokonce 40 dnů! Také počet mansionů byl různý, podle délky hry a počtu scén, od 10 až po 70. Na levé straně pódia byl Ráj, na pravé Peklo, zobrazované jako

dračí tlama, která se otevírala i zavírala, kouřilo se z ní a šlehaly z ní plameny.

Od 15. století existovaly zvláštní cechy, které se zabývaly přímo inscenováním her. V Itálii to byly confraternity, ve Francii confréries, z nichž nejslavnější byla v Paříži, založená v roce 1398. Sdružovali se tu autoři textů, herci, režiséři a zástupci cechů, které dostávaly na starost výpravu. Každý cech jeden mansion, což vedlo pochopitelně ke konkurenci a prestižnímu soupeření o co nejlepší vybavení mansionu.

V 16. století náboženské hry značně rozbujely a už neměly mnoho společného s liturgií. Při narození Krista vystupovaly porodní báby, Josef si stěžoval na Marii, že ho učinila paroháčem, Kristus—zahradník hrozil Maří Magdaléně, že ji přetáhne rýčem, protože mu pošlapala záhony apod. Na mastičkáře, kterého povolali k životu, si kněží stěžovali z mnoha kazatelen. Když nastala doba reformačních hnutí, byla představení postupně zakázána. U nás se hry nástupem husitského revolučního hnutí ani nerozvinuly jako v jiných zemích. Datum 1548, kdy vyšel zákaz činnosti pařížského Pašijového bratrstva, se někdy symbolicky považuje za konec středověkého a nástup renesančního divadla. Skončila významná epocha evropského divadla, i když pašijové hry přežívaly a hrají se v některých zemích dodnes.

Až do 10. století se nedařilo ani světskému divadlu. Neexistovaly takové společensko-politické okolnosti, které by dovoľovaly vznik kulturních center, kde by se divadlo mohlo rozvinout. Přežívaly atrakce antických mimů, kočujících Evropou i s národy a křížáky. Význam světského divadla narůstá až s rozvojem šlechtických hradů a městských osad, které je mohou vydržovat a kde jsou lidé, potřebující se bavit, poučit a kulturou zvýšit svou prestiž. Z té doby se objevují stále více zmínky o různých minstrelech, žonglérech, jokulátorech, spilemanech, lusores, histriónech nebo žakéřích. Byli to univerzální umělci různého druhu a působili na rozvoj



Výjev z frašky o mistru Pathelinovi. Dřevoryt z r. 1485

hudby, literatury a divadla. Byli mezi nimi takoví, kteří získali za své zásluhy léno, jako Němec Vogelweide nebo náš jokulátor Kojata; ale i tací, kteří se potulovali v bídě na okraji společnosti.

Vystupovali při slavnostech, turnajích, oslavách pánů a zapojovali se i do náboženských her. Jejich funkcí bylo především bavit, oslavovat a opěvovat paní hradu, zvyšovat kulturní úroveň dvorů a měst. Z jejich repertoáru se dochovalo velmi málo (pokud nebereme v úvahu četné literární památky) a o podobě produkcí se můžeme jen dohadovat.

Oblíbené byly frašky s břichomlvcem, imitace zvířat a výstupy šarlatána, onoho mastičkáře z mystérií. Najdeme ho v díle pařížského básníka z 13. století Rutebeufa. Vystupovali tu i loutkáři, jak nám to dosvědčují dobové miniatury z 12. století.

Zmínili jsme se o tom, že středověká kultura obsahovala mnoho různých slavností, které byly většinou spojeny s náboženským kalendářem. Mnohé z nich se ještě vázaly i na pohanské zvyky a obřady. Mezi tyto slavnosti, spjaté volněji s náboženskou ideologií a napiňované produkcemi světského divad-

la, patřily karnevaly, pochody masek, slavnosti bonifantů a bláznů nebo masopusty. V jejich rámci se hrály ve 13. století i první dochované světské hry, např. *Hra v loubí* nebo *Robin a Marion* od Adama de la Halle, rodáka z francouzského Arrasu. Ve Francii vznikla řada frašek a sotties neboli ztřeštěných komedií. Ve fraškách vystupovali měšťané a vesničané v satirickém obrazu doby, v sotties blázni a šašci v potřeštěných scénkách. Nejznámější z dochovaných zůstává fraška o mistru Pathelinovi asi z roku 1465, vtípná satira a kritika dobové společnosti, kterou provozovali právníci, vaganti nebo klerikové, sjednocení ve 14. století do bratrstev zvaných Basoches. Sotties uváděla společnost Enfants sans Souci čili Bezstarostné děti. Inscenace nevyžadovaly větších nákladů, mohlo se hrát na prostých pódíích s rekvizitami, kostýmy a maskami.

Masopustní slavnosti byly významné pro rozvoj her a frašek v Německu. Zvláště město Norimberk proslulo svými „mistry pěvci“, mezi nimiž byl nejznámější dramatický autor Hans Sachs s fraškami o farářích, sedlácích nebo rytířích. České divadlo drželo až do husitství krok s Evropou a zlomky našeho *Mastičkáře* jsou toho dokladem.

Středověké divadlo má ještě jeden žánr, který



Postavy sotties — Matka bláznů a její princové. Frontispis, 1512

stojí spíše na pomezí světského a náboženského divadla — moralitu či alegorii. Objevil se později, od 13. a zvláště v 15. století, a představuje dramatický obraz střetnutí alegorických postav, ctností a neřestí, o duši člověka. Morality vznikaly zvláště ve Francii a v Anglii a vystupovaly v nich postavy Večeře, Diety, Umírněnosti, Rozumu, Banketu atd. K nejznámějším patří anglická hra *Everyman* — *Každý*; inspirovala mnoho autorů, např. dodnes se hraje na Salcburském festivalu podoba této hry z počátku 20. století od rakouského dramatika Huga von Hofmansthala.

Středověké divadlo bylo pod silným vlivem náboženské ideologie a jeho záměrem bylo představovat skryté síly pod povrchem každodenních věcí. Náboženská mystéria chtěla vzdělávat, upevňovat víru a morálku církve, ale procesem laicizace se divadlo začalo církvi vymykat. Prolomit církevní rámec ovšem zlidovění nikdy nedokázalo, protože divadlo zůstávalo sevřeno pevným biblickým příběhem a křesťanskou institucí obřadu. Naopak světské divadlo, které mělo sloužit zábavě a rozptýlení, získávalo nové možnosti a značně ovlivnilo další vývoj v renesanci. Světské náměty mu umožňovaly stát se zrcadlem reálné skutečnosti.

DRAMATICKÉ ZRCADLO ŽIVOTA

Doba 16. a 17. století představuje nebývalý rozkvět národních variant novověkého divadla. Vznikly první profesionální soubory, hrající nejen při různých slavnostních příležitostech, ale už i ve volném čase diváků, kteří přicházeli do hlediště kvůli lazzi (ga-gům) Harlekýna nebo tragickým monologům Hamleta. Zde vznikly dramatické texty, které se staly klasickým dědictvím, i modely divadel, které předurčily další vývoj evropské divadelní kultury.

V umění je tato doba spojována s renesancí, manýrismem, barokem a klasicismem. Jestliže nyní shrneme všechny slohy do jednoho období, je

to proto, že v divadle nemůžeme tak snadno určit jejich přesné hranice. Vrcholné projevy divadla v Anglii, Itálii, Španělsku a Francii probíhaly různě podle zvláštních společensko-kulturních determinací, podmiňujících nejen uměleckou, ale i provozní a ekonomickou stránku divadel. Divadlo pomalu opouštělo univerzalizující prostředí náboženských slavností a svátků a zakořenilo hlouběji v každodenním životě jednotlivých společností a národů. Ale už v 17. století začaly některé soubory překračovat hranice a působily na rozvoj divadla v kulturně zaostalejších zemích. Tehdy putovali potomci Shakespeara a italští Harlekýnové i naší zemí.

Co spojuje tuto divadelní epochu, je odvrát od středověku a stále návraty k antické divadelní kultuře, i když tento proces probíhá kvalitativně jinak než např. ve výtvarném umění. Dramatickou postavou už není abstraktní alegorie nebo mytický Kristus, determinovaný posledním soudem, ale individualizovaná bytost v lidské perspektivě, v dějinách, které vytvořil sám člověk. Nejdříve je v těchto dramatických obrazech mnoho optimistické síly, ale postupně víc a víc narůstají pesimistické reflexe, rozvíjející se na pozadí dobových válek a dobovacích snah, ve kterých kdysi silný renesanční jedinec stíná hlavy jiným nebo je sám zasažen neznámými silami vlastního nitra. Svět je dramatický sám o sobě a divadlo se stane jeho zvláštním zrcadlem. Je proto příznačné, že divadelní kultury různých zemí vrcholí právě v dramatické době od druhé poloviny 16. století, po tridentském koncilu, který měl čelit protestantským církvím a upevnit náboženské dogma už nikoliv vírou, ale autoritou mocí, nahrazující hledání pravdy. Na jevišti se objevil podivuhodný a dramatický rozpor jedince a světa, myšlení a tělesnosti, zápasu o moc i o pravdu. Člověk se stal subjektem i objektem dějin a svou skutečnost reflektoval v řadě paradoxů i dramatických konfliktů.

Je skutečně zajímavé, jak se v těchto dramatech zaplétají hrdinové do hry a sebehry, jak odlesky

zrcadel zpětně působí na realitu a jak se rozvíjí hranice mezi pravdou a iluzí, životem a hrou. Jak se zrelativizovaly všechny lidské normy, které byly ještě ve středověku sevřeny pevným božským řádem. Není proto divu, že i samo divadlo, se sobě vlastním problémem vztahu reality a iluze, se objevilo v dramatických obrazech jako téma. Metafora života jako divadla pomáhala hrdinům W. Shakespeara, P. Calderóna i P. Corneille reflektovat složitý obraz životní reality.

Jsou to nejprve divadla s odkrytou divadelností a s konvencemi; herci stojí jako rétoři tváří v tvář přítomnému divákovi. Ale už od druhé poloviny 17. století byla postupně hercova rétorická řeč a mímující maska zasouvána do zrcadla portálu, do výtvorného perspektivního obrazu a mezi jevištěm a hledištěm vznikala výraznější hranice. Realita divadla a fikce dramatických dějů se na čas zřetelně oddělí a na tomto plánu se budou odehrávat i divadelní dějiny dalších století.

Návraty k antice značně ovlivnily nové pojetí divadla. V roce 1486 inscenovali Italští humanisté v Římě Senecovu tragédii *Faidra* a v italské Ferrare Plautovu komedii *Bratři*. Ve stejném roce byl vytištěn Vitruviův traktát *O architektuře*, který vedl k rozvoji scénografie a divadelní architektury. Humanisté studovali antické poetiky i hry na nových akademiích a za podpory kardinálů a knížat se snažili rekonstruovat antické divadlo. Později začali psát podle antických vzorů i vlastní tragédie a komedie.

V tragédiích se napodoboval především Seneca a v poetikách se stalo autoritou komentované dílo Aristotela. Dnes už jsou všechny tyto imitující pokusy zapomenuty, neboť vycházely z vkusu dvorské a učené elity, ale ve své době vyvolávaly pozornost a posloužily svými náměty jiným dramatikům. Lépe si vedla komedie zvaná *commedia erudita*, kde z mnoha her — a psali je v té době četní učení mužové i kardinálové — zůstala živá alespoň

Terenciovské jeviště. 15.—16. století



Machiavelliho *Mandragora* a ve Španělsku *Celestina*, připisovaná Fernandovi de Rojasovi.

Vytvořili ještě jeden žánr — pastýřskou hru, představující idylické obrazy v přírodní scénérii, jakýsi idealizovaný obraz světa, ostře kontrastující s krutými politickými zápasy o moc. Sám žánr je vlastně paradoxem doby, příznakem dvojí tváře tehdejší společnosti, rozpadu společenské reality na tvrdou skutečnost a iluze. Jednou z nejvýznamnějších pastýřských her byl *Amintus* Torquata Tassa, uvedený na ferrarském dvoře v roce 1573, odkud se pak žánr rychle šířil po celé Evropě. Jeho stopy najdeme i v tvorbě španělských a alžbětinských dramatiků.

Humanistické hry byly uváděny nejdříve na terenciovském jevišti, kde bylo umístěno na jediném pódiu několik mansionů. Ovšem velikou vášní italské renesance byla perspektiva a brzy pronikla i do divadla. Diskutovalo se o díle Vitruvia a v roce 1545 vydal Sebastiano Serlio svou *Architekturu*, obsahující perspektivní návrhy typických dekorací tří základních žánrů: tragédie (palác), komedie (ná-městí) a pastýřské hry (přírodní scénérie).

Malované prospekty najdeme v první divadelní budově Teatro Olimpico v italské Vicenze. Andrea Palladio zde pod střechou zrekonstruoval římskou antickou budovu s půlkruhovým hledištěm, orchest-

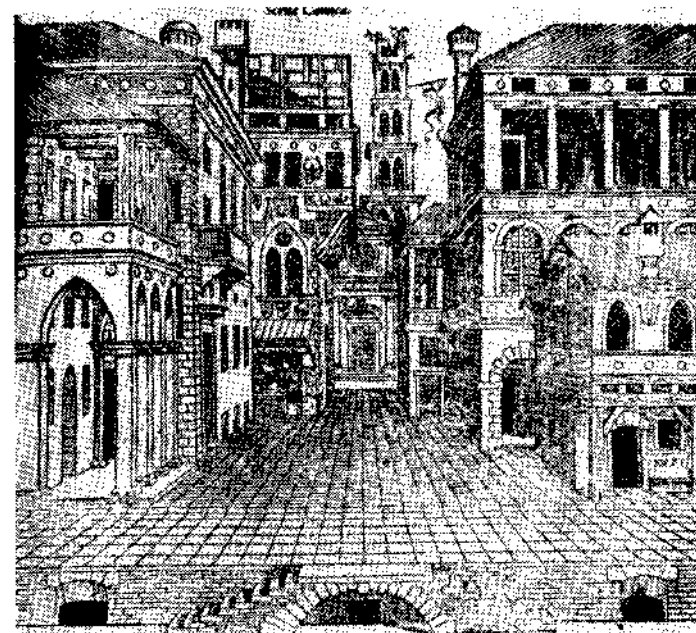
rou a s frons scaenae [čelní podoba jeviště], která má bohatou sochařskou výzdobu a otvory, kam byla umísťována perspektivní dekorace. Postupně vznikly i další divadelní budovy jako jednoúčelové stavby a v nich se rozvíjela perspektivní scénografie.

Paralelně s dvorským humanistickým divadlem působilo školské divadlo, které mělo plnit především pedagogickou funkci, tj. vychovávat žáky latinskému přednesu uváděním antických a nových her. Školské divadlo provozovali učitelé a žáci, ale sledovali je i diváci z měst. Hráli ho katolíci i protestanti, ve školách, na radnicích, na prostých pódiích nebo v přepychových sálech. Stalo se nástrojem propagandy i náboženských diskusí, a jestliže protestanti byli ve svých inscenacích skromní a střídmi, jezuitské divadlo bujelo přepychem, nádherou a přejímáním iluzionistického perspektivního jeviště.

Sem můžeme zhruba zařadit i vývoj českého humanistického a školského divadla, pro které psali hry J. C. Vodňanský, P. Kyrmezer, V. F. Kocmánek i velký pedagog a propagátor schoia ludus J. A. Komenský. Od 18. století převzali u nás tradici školského divadla jezuité.

Humanistické a školské divadlo bylo většinou amatérské a zařadilo se do tradice renesančního studia humanitatis, milovníků antické kultury, jejichž hry uváděli studenti, překládali a brali si je za vzor k vlastní tvorbě, využívající tak divadlo k výchovným, propagandistickým i zábavním cílům. Ale bylo to divadlo příležitostné, ještě nikoliv svěbytná umělecká instituce, kterou by se lidé živili a pěstovali ji jako profesi. V úloze zrcadla doby bylo příliš funkcionalistické, tendenční a zachycovalo jen úzký okruh diváků měst a dvorů. Snad právě proto v něm nevykrytalizovaly umělecké obrazy odrážející hlouběji dramatické konflikty doby.

V Itálii se v této době zformovalo ještě herecké divadlo komedie dell'arte (commedia dell'arte), vy-



Projekt perspektivní scény S. Serlia pro komedii. 1663

cházející z lidových tradic antického mimu a středověkých frašek. Objevilo se v polovině 16. století s typickými postavami, které improvizovaly podle volného scénáře zvaného *soggetto*. Herci dosahovali mistrovské souhry a předváděli divákům spoustu gagů (*lazzi*), které se rozvinuly až do jakýchsi meziher, jež neměly nic společného s vlastním dějem hry. Umění herců bylo založeno na dokonalé technice hry a na ovládnutí typu, s nímž herec přecházel z inscenace do inscenace a který zdědil po svých předchůdcích.

„Coviello a Pulcinella se po svých *lazzi* smíří. Potom Coviello radí Pulcinellovi, že chce-li pomoci svému pánovi, ať se převlékne za kouzelníka a pod záminkou, že Luzio je posedlý,

ať žádá, aby z něj mohl vyhnat zlého ducha. Kvůli tomu ať strčí pod postel ženy Lucia pytel s čerty. Tak se možná podaří strčit do pytle i Flaminia. Pulcinella se jde převléknout a Coviello zůstane.“

[ze scénáře „Žárliví milenci“]

Typů neboli masek byl v komedii různý počet, ale jsou mezi nimi některé základní: Pantalone, který byl stále terčem posměchu; Dottore, hloupý a upovídaný scholastik; Harlekýn, vychytralý sluha (zanni); Brighella (francouzsky Pulcinella), ještě mazanější zanni. Vedle této základní čtveřice — dvou starců a dvou zanni — vystupoval směšný voják Capitano, záletná a vtipná partnerka zanniho Kolombína a další.

Byli prvními profesionálními herci, nepočítáme-li středověké kočovné skupiny kejklířů, a inspirovali se karnevalovou zábavou, maskami nebo kostýmy. Čerpali své bláznovské kousky odevšad — z jazykových komiků různých dialektů, pantomimických výstupů apod. Už zde hrály i herečky — jednou z nejslavnějších byla Isabella Andreini z významného hereckého souboru Comici Gelosi.

Od poloviny 16. století se začala komedie dell'arte objevovat i v Německu, v Rakousku a hlavně ve Francii. U nás máme na zámku v Českém Krumlově fresky zobrazující masky komedie z 18. století, kdy se už proměnila v rokokovou dvorskou zábavu. V Paříži se italsí herci usadili v první polovině 17. století a hráli v sále Petit Bourbon spolu s Molièrem. Za nevhodnou kritiku královského dvora byli na čas vyhnáni a vrátili se zpět na začátku 18. století. Jejich vliv na formování francouzského divadla byl velmi silný, i když sami se postupně přizpůsobili a jako pařížská Comédie Italienne se stali francouzským divadlem. V Německu a v Rakousku ovlivnila italská komedie analogický typ improvizovaného divadla s typickými postavami. J. A. Stranitzky vytvořil populárního Hanswursta, který se představoval jadrným humorem a založil dlouhou tradici lidového, hereckého improvizovaného di-

vadla, které působilo kontrastně k vysoké, literární klasicistické tragédii a komedii.

Komedie dell'arte má kořeny v renesanci a baroku, odhaluje komikou věci a jevy, které mohou mít více významů, mohou se jevit prostě a jinak než v geometrické perspektivě. Nic netušící Pantalone přivede svou ženu Isabelu na prohlídku k lékaři, kteří s ní má poměr. Pantalone čeká uctivě před ordinací a napomíná kolemjdoucí, aby byli zticha, protože jeho paní není dobře, asi ji to bolí, vždyť právě vykřikla, a že tenhle doktor ji určitě vyléčí. Divák se směje hlouposti, směje se zdravě a přirozeně těm, jimž je vlastní stejná krátkozraká perspektiva. A herci s chutí nastavují zrcadlo ztrnulosti a sebeklamu.

Komedie dell'arte byla svou zábavností velice populárním a lidovým divadlem. Bylo to divadlo zdivadelněné, a kdykoliv později někdo hledal, zvláště v našem století, kořeny divadelnosti a hravosti, narážil na tento pramen a snažil se o jeho obnovu. Často se značnými inovacemi, jako např. slavná meziválečná dvojice Voskovec a Werich, nebo náš stejně slavný současník B. Polívka v Divadle na provázku. Pokaždé maska hercova dovozovala svou hravostí ukazovat víceplánovost jevů, bavit se na účet toho, co je ustrnulé, díky vynalézavosti těch, kteří si uchovávají svěží a dětský pohled.

Vlivy středověkého, humanistického a antického divadla vrcholí ve zvláštní syntéze alžbětinské divadelní kultury, trvající asi od poloviny 16. do poloviny 17. století. Přitom si anglické divadlo udržovalo mnohem volnější a samostatnější vztah k dosavadní tradici. Společensko-politické a kulturní podmínky rostoucí světové velmoci poskytovaly výhodnou platformu k tomu, aby se divadlo stalo demokratickou tribunou novověkého myšlení a cítění a aby se v jevištních obrazech zrcadlily nejdramatičtější duchovní tendence doby. Je v tom i určitá symbolika: Anglie v té době stála na hranici evropské perspektivy, otevírala ji směrem k novým světům

a civilizacím a rozvířovala ji subjektivitou člověka nové doby.

Divadlo se stalo profesionální institucí s vlastním souborem a vlastní budovou, aniž by se přitom vázalo jen na příležitostné nebo cyklické slavnosti. Jakmile odpoledne herci vyvěsili na budově vlajku na znamení, že se bude hrát divadlo — bílou pro komedii, černou pro tragédii — spěchali obyvatelé Londýna na periferii města za zábavou i poučením. Divadel bylo na svou dobu hodně, na pravém i na levém břehu Temže, a jako instituce představovaly kulturní centrum města.

Kočovní herci byli dříve, stejně jako v jiných zemích, skupinou, která náležela k periferii společnosti; v alžbětinské době si pojednou dobývali uznání, slávu i peníze. Chráněni licencí lordů a králů vystavěli si v Londýně divadelní budovy čtvercového, šestibokého nebo osmibokého tvaru, uvnitř obvykle s třípatrovou galérií a pódiovou scénou, vysouvající se mezi stojící diváky v přízemí. Nebylo tu ani dekorací, ani opon a mašinérií, jen vzájemná blízkost diváků a herců v bohatých kostýmech. A především básnické a dramatické slovo Shakespeara a jeho kolegů.

Divadlo silně zakotvilo v kulturním životě města a země, dokázalo odrážet vědomí nově se formující osobnosti člověka a státu, který se uvolnil ze závislosti na Římu a Francii. Italské učenecké spory o Aristotelově *Poetice* a o napodobování antického divadla se tu ozývaly vzdáleným echem, např. v diskusích a traktátech Philipa Sidneye, ale jinak dramatik nebyl omezován ve své fantazii. Rovněž cenzura a „mistr ceremonií“, jemuž se hry předkládaly ke schválení, byli na svou dobu demokratičtí, bereme-li v úvahu skutečnost, že v pozadí stále číhali se svými peticemi a stížnostmi puritáni, pro které divadlo zůstávalo nadále semeništěm hříchu, rozpustilosti a manželských nevěr.

Byla tu řada významných herců — Richard Burbage, Edward Alleyn — kteří ovládli dokonale své umění deklamace a mimiky. Konvence divadla byly



Alžbětinské jeviště. Detail z knihy W. Alabastera. 1632

výrazné, ženské postavy hráli chlapci a mluvní i pohybový projev herců v bohatých kostýmech byl vnějškově výrazný a rétorický. V naší paměti však reprezentují toto období především osobnosti dramatiků a jejich klasická díla. Zde mají původ kruté a krvavé tragédie msty T. Kyda, tragédie o velikánech jako *Faust* nebo *Tamerlán* Ch. Marlowa, charakterní komedie B. Jonsona, ale především dramata W. Shakespeara.

Tragédie, komedie i historie Shakespeareovy zachycují komplexně celou složitou problematiku doby, jako by syntetizovaly všechny proudy a směry dobového myšlení a citění. Shakespeare přišel ze Stratfordu do Londýna kolem roku 1590, stal se dramatikem a hercem divadla Globus a během dvacetileté divadelní kariéry napsal 37 her, v kterých užíval námětů her a prózy italských i anglických autorů. V prvním období psal hlavně historické hry a komedie, po roce 1600 vytvořil vrcholné tragédie (*Hamlet*, *Macbeth*, *Král Lear*), problémové „hořké“ komedie a pohádkové hry.

Rané královské kroniky z dějin Anglie připomínaly krutý a nelítostný zápas o trůn v tzv. válce dvou růží, ale jejich dramatický konflikt korespondoval s duchem doby, stejně jako komedie, zpočátku pod vlivem Plauta, později předvádějící poetický a ironický svět *Snu noci svatojánské*, *Jak se vám líbí* nebo *Večera tříkrálového*. Pak vstoupily na jeviště postavy Hamleta, Leara, Macbetha se složitou vnitřní i vnější dramatickostí, dnes už symboly lidských osudů a problémů.

Svět je zde předveden jako racionální, ale rozum člověka se ještě zcela neizoloval moderní subjektivností od ostatního světa, přírodního i společenského. V uměleckých obrazech je patrný vliv středověké symboliky, která umožňovala skutečnost personifikovat a člověka zrcadlit pomocí různých vlastností a jevů reality. Pro velké postavy Shakespeareových her je východiskem dramatický problém: renesanční, rozumově dokonalý člověk je postaven do situací, kdy lidé jednají nedokonale, kdy



Divadlo Globus, vybudované v r. 1599

se bortí starý svět a jeho normy, kdy dcery vyhánějí otce z domu nebo bratr zabíjí bratra a here si jeho ženu i trůn. Pro hrdinu, který reflektuje tyto situace, se jeví všechno zdvojeně, v paradoxech, vnitřně členité i jednotné v celku. Proto je svět Shakespeareových her plný zvláštních obrazů, zrcadlových sebereflexí a dvojníků, nebo analogií, které umožňují divákovi sledovat utrpení Hamleta i dánského státu, kdy dramatický osud jedince vrhá světlo na dramatický osud společnosti a opačně. Divadlo je modelem a obrazem života, v němž zůstala uchována perspektiva diváka, která nedovolí sklouznout do banality, iluze nebo tendenčnosti.

Shakespeareovi hrdinové mají proti středověku vyhraněný dramatický charakter, rozhodují se za sebe, nikoliv jako personifikace idejí. Mají svou minulost, historii a dějinné vědomí. Dramata hry si vnitřně uchovávají epickou strukturu stejně jako středověké hry, ale rámcově jsou už sevřena od expozice k závěru tématem lidského charakteru a děje. Ze symbolické historie mučednickovy ideologie se stala historie lidského dramatu.

BLÁZEN: Prosím tě, strejčku, pověz: je šílenec pán nebo kmán?

LEAR: Král, králi!

BLÁZEN: Ba ne. Kmán je to, který má syna pánem. Je šílený, protože nechal syna stát se pánem před ním.

LEAR: Kdyby tak tisíc rozžhavených bodců svíštělo na ně —

EDGAR: Zlý duch mě kouše do zadku.

BLÁZEN: Šílenec je, kdo dá na krotkost vlka, zdraví koně, na lásku chlapce nebo na přísahu dívky.

LEAR: Staniž se. Poženu je před soud. Hned!

[Edgarovi] Učený soudce, ty si sedni sem.

[Bláznovi] Ty, moudrý pane, sem. Lišky, co teď?

[W. Shakespeare: Král Lear]

Žádný dramatik nezanechal ve vývoji světového divadla tolik stop jako Shakespeare. Pro další staletí se staly jeho hry podivnou totalitou, v které se odrážejí různorodé osudy lidí a společností. Byl to vztah oboustranně dramatický, plný různých interpretací a výkladů, které umožňovala podobnost divadla a života. Toho, čím se zobrazuje, a toho, co je zobrazeno.

Španělsko renesance a baroka je zemí plnou protikladů. Rozkvět španělského státu, národního sebeuvědomování a zámořských výbojů doprovází silná protireformace a inkvizice. V tomto prostředí se rozvinula podobně jako v Anglii bohatá divadelní kultura, která se nazývá divadlem „zlatého věku“ — *siglo de oro*, trvající od roku 1580 do roku 1680. Vznikla v době plné paradoxů, kdy sice vládla inkvizice, ale divadlo jí ještě zdaleka neposluhovalo. Zasáhl tu vliv humanistických disputací Itálie, ovšem pravidla poetiky nejsou chápána dogmaticky, neboť lidová a středověká náboženská tradice byla stále silná a určovala vkus diváků.

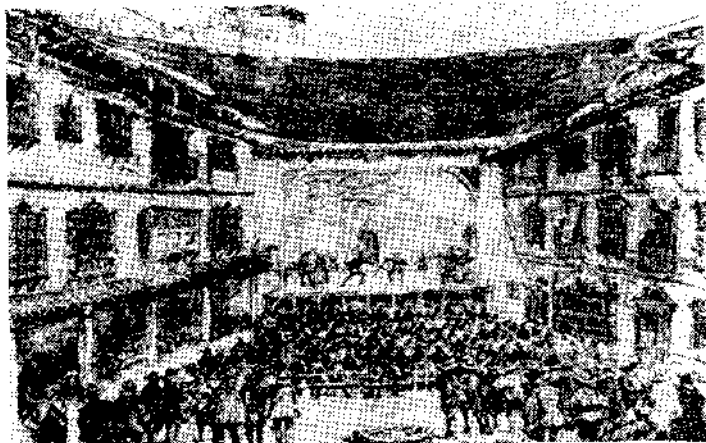
Po cestách kočovaly herecké skupiny, hrající náboženský a zábavný repertoár. Jednu takovou společnost potkal i Cervantesův *don Quijote*, překvapený alegorickými postavami Smrti, Dávla a Kupida: „Pane, jsme herci z kočující společnosti známého Angula, kterému přezdívali Zlý, a hráli jsme dnes ráno u oltáře božího těla ve vsi tam za pahorkem

nábožnou hru Dvořanstvo Smrti a dnes večer ji máme opakovat ve vsi, kterou je dobře vidět tamhle vpředu. A abychom se nemuseli, když je to tak blízko, zbytečně svlékat a hned zase strojit, jedeme oblečení za ty, které představujeme.“

Společnosti hrály krátké náboženské hry, tzv. *autos sacramentales*, při slavnostech božího těla, přičemž už nešlo o mystéria, ale o jakýsi druh oratorií, vyjadřujících symbolický hold svátosti oltářní, kde vystupovaly reálné i alegorické postavy vedle sebe. Takové hry psali i Lope de Vega, Pedro Calderón a další.

Postupně se herecké společnosti usadily na stálých místech zvaných *corrales* čili na nádvořích domů, původně nemocnic náboženských řádů a zájezdních hospod. Hry v *corrales* nejdříve organizovala pašijová bratrstva a až poté herecké kočovné skupiny. Byly to budovy s divadelním prostorem v mnohém podobným alžbětinským divadlům. Žádná jevištní výprava, ale pódium, vzadu se závěsem, kde se převlékali herci do nádherných kostýmů. Kolem dokola balkóny a okna budov, kde sedávali *grandové* se svými dámami, zatímco v přízemí bylo několik lavic pro šlechtu a volný prostor k stání pro mušketýry a ostatní lid. Hrál se odpoledne do setmění a herci se prezentovali v deklamačním, rétorickém stylu. Až později využil Pedro Calderón barokního prostoru s iluzivními dekoracemi v madridském divadle, které postavil florentský architekt Cosimo Lotti; stárnoucí Lope de Vega odsoudil celý ten krám k „napínání pláten“ a zůstal do smrti u poetického slova, znějícího z prostého pódia.

V dramatické tvorbě se objevila nejdříve *Celestina*, připisovaná Fernandovi de Rojasovi, která vznikla už v pozdním středověku. Poté přichází plejáda významných dramatiků. Nejdříve se svými *passos* či morálními intermedii a s komedii Lope de Rueda, po něm následovala dlouhá vláda Lope de Vegy, který dokázal napsat na 1500 her, z nichž se dochovala skoro jedna třetina. Tento dobrodruh



Představení v madridském Corral del Principe. Podle kresby z r. 1888

v životě i v divadle psal v různorodých žánrech: slavné komedie pláště a meče, pastorály, komické výstupy entremesses, náboženské autos apod. Byly to hry o cti a o lásce, kde bratři mstí zneuctění svých sester a lid stojí proti tyranii, kde autor spřádá mistrně intriky, míchá komické s vážným a nakládá volně s dramatickým časem a prostorem. Na rozdíl od alžbětinců obsahují tyto hry zvláštní hravost a komediální lehkost.

Z dalších dramatiků vynikl Tirso de Molina hrou *Zelený Gil*, Guillén de Castro hrou o *Cidovi*, kterou později napodobil Pierre Corneille, nebo Juan Ruiz de Alarcón, zakládající tradici komedie charakteru. Ale skutečným nástupcem Lope de Vegy se stal Pedro Calderón de la Barca, autor asi 600 her, z nichž se dochovalo 120. Byl gracióznější než jeho plebejský předchůdce, vždyť také byl královským organizátorem zábavy. Talent měl všestranný, vedle filozofických her psal komedie intriky, pláště a meče, autos sacramentales, pastorály i hry s fantastickým bytostmi. Z jeho her jako by vystupoval barokní styl

El Greca s rozpoutanou fantazií, s lyrikou a hravostí. *Život je sen*, *Velké divadlo světa* — tak zní názvy a metafory snu i divadla, pronikající životní realitu. Umožňovaly vystihnout, co je pod povrchem jevů a jak dramatický je neklid současníků.

Španělské divadlo „zlatého věku“ bylo bohaté, překypovalo množstvím her a námětů, které čerpal z lidové a rytířské epiky, z historických kronik a legend. Stopa epičnosti středověkého divadla je zde velmi výrazná. Nad tím pak vyniká ona hravost, která vše kloubí a spojuje v pestrou barokní syntézu. Všechno se v této dramatické tvorbě Španělů vzájemně konfrontuje, realita se snem a s iluzí, divadlo se životem, fantastické s všedním, epické s dramatickým, ale této syntéze chyběla dramatická hloubka alžbětinců, reflektující v kontrastnějších protikladech neklidné postavení člověka v novém světě. Jako by řád španělského království byl ještě dosti pevný a jen ze vzdálenější perspektivy se vynořovaly ony typické postavy Donů Quijotů nebo Donů Juanů, vystavující na obdiv svou důstojnost, čest, ale i bláznovství a volnomyšlenkářství. Jako herci „velkého divadla světa“, veselého i osudového.

SVĚT: O všechno je postaráno,
smyslům co je přiměřeno,
všecko jest již připraveno,
aby mohlo být hráno.

KRÁL: Mně buď s nacheť žezlo dáno.

SVĚT: Proč tvůj duch si toto volí?

KRÁL: Že to stojí zde v mé roli.

[Calderón: Velké divadlo světa]

Francouzská divadelní kultura klasicismu uzavírá etapu vývoje divadla 16. a 17. století poetikou, která se stala pro nejbližší století modelem divadla oficiálního. Formovala se jako dvorské divadlo elity a snažila se udržet si monopolní postavení pomocí různých privilegií, která vytěsňovala lidový proud jarmarečného divadla. Byla to další rekonstrukce a

návrat k antickému divadlu, tentokrát podle učenec-
kých výkladů antických poetik, vytyčujících určitá
apriorní pravidla, která měli dramatici dodržovat ve
své tvorbě. Klasicismus je tedy i zcela novým spoje-
ním teorie a praxe divadla.

V Paříži, která byla centrem formování klasicis-
mu, vytlačily postupně kočovné herecké skupiny z
divadla zv. Burgundský hotel pašijové bratrstvo a
uváděly na přelomu 16. a 17. století tragikomedie
a pastorály Alexandra Hardyho nebo Roberta Gar-
niera. Paralelně s tím byla pěstována řadou význam-
ných komických herců improvizovaná fraška, která
byla syntézou středověké frašky a italské komedie
dell'arte. Sál Burgundského hotelu sloužil původně
k míčovým hrám, měl tvar prodlouženého obdélní-
ku, a to znamenalo, že jeviště bylo uzavřeno i z bo-
ků a postaveno frontálně k divákům stojícím v pří-
zemí. Toto uspořádání prospívalo malířské dekoraci,
která se vývojem zdokonalovala a vedla k perspek-
tivnímu kukátkovému jevišti. Postupně se formovalo
deklamační herectví klasicismu, založené na réto-
rickém přednesu veršovaného textu v statických
postojích a aranžmá.

V dramatu došlo k reformě shora. Klasicistickou
tradici pěstovala v literatuře francouzská Plejáda
a byla tu řada poetik, vyznačujících pravidla for-
mální výstavby. Oficiálně se očistý dramatu od mí-
chání stylů, žánrů a uvolnění epické výstavby ujal
sám kardinál Richelieu a francouzská Akademie,
která vypracovala posudek hry Pierra Corneille *Cid*
a vytkla jí nedostatky při dodržování tzv. tří jednot.
Přečtěme si tuto jednu z prvních kritik v dějinách
divadla:

Shrňme: i když *Cid* nemá dobrý námět, hřeší v rozuzlení,
je přetížen zbytečnými epizodami, chybí mu vkus, z diva-
delního hlediska je pochybený a obsahuje mnoho špatných
veršů a nespisovných výrazů, přesto naivita a prudkost vášní,
síla a vybranost myšlenek a nevysvětlitelný pávab, spojující
se s nedostatky, mu zjednávali místo mezi francouzskými díly
toho druhu, která nám přinášejí mnoho potěšení.

Spor o *Cida* — úspěch u obecnosti a výtky proti
pravidlům — znamenal začátek divadelního klasi-
cismu. Sám Corneille si vzal z kritiky poučení a
jeho další hry jsou už formálně podle pravidel.

Brzy našel Corneille silnou konkurenci v tragé-
dích Jeana Racina, pro něhož se diktát klasicistické
formy stal samozřejmostí a plnil funkční roli
soustředění se na osobní drama hlavních hrdinů.
Racine, na rozdíl od patriotických her Corneillo-
vých, opěvujících mužskou čest, statečnost a hrdin-
ství v postavách řízených rozumem a vůlí, vnáší do
dramatu nové téma. Postavy pocházejí z neklidnější
doby náboženských válek Frondy a vyjadřují pasca-
lovský neklid. Jsou zasaženy osudovou vášní, kroce-
nou sice rozumem, ale vybuchující v různých ob-
měnách se stále větší a větší silou až ke katastrofě.
Ve *Faidře* dosáhl Racine vrcholu klasicistického
dramatu, i když pro něj osobně to znamenalo skon-
cování s divadlem. Snad vlivem intrik svých nepřá-
tel, možná proto, že se zalekl jako citlivý jansenista
hloubky zla v lidské osobnosti, které předvedl na
jevišti.

FAIDRA: Ukutný! Slyšel jsi všechno správně.
Dost jsem ti zjevila, aby v tom nebyl klam.
Nuže, teď tedy víš, co v srdci ukrývám.
Leč nesmíš myslet si, když lásku vyznávám ti,
že klid a svědomí ji draze nezaplatí
a že cit bláhový, jenž zmámil hlavu mou,
živil tu nákazu radostí zbabělou.
Jsouc smutnou obětí pomstychtivosti bohů,
já větší zášť než ty přec k sobě chovat mohu.

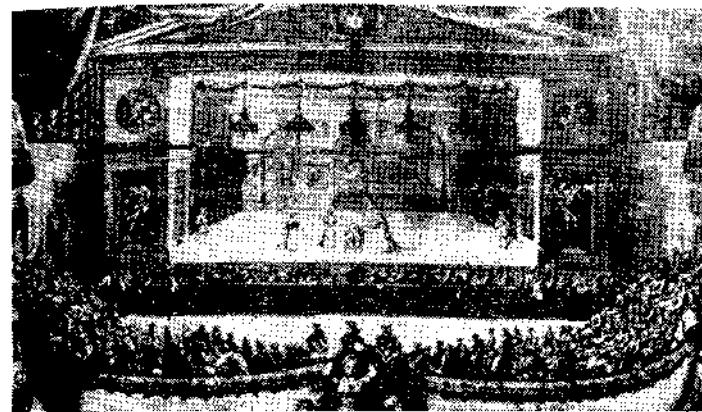
(J. Racine: *Faidra*)

V komedii vládl Molière, který se po neúspěšných
začátcích a dlouhém putování na provincii objevil
v roce 1658 před králem Ludvíkem XIV., získal si
jeho přízeň a možnost hrát v Palais Royal. Po ob-
dobí frašek přicházejí velké klasicistické komedie
jako *Tartuffe*, *Misanthrop*, *Lakomec* nebo *Don Juan*.
Ale i Molière zasáhl vrtkavá přízeň vládnoucích,

dvorské intriky a neustálé spory s těmi, kteří se rozpoznávali v předváděných postavách. I když se uměl bránit se sobě vlastní chytrostí a ironií: „Říkal, že není vůbec rád, když je viněn, jako by tvořil svoje divadelní figury, maje na mysli jistě lidi, že hodlá jenom líčit mravy, aniž se chce někoho dotýkat, že všechny osoby, které uvádí na jeviště, jsou osobami smyšlenými, prostě fantomy, které vybavuje podle své fantazie, aby pobavil diváky, že by ho velice mrzelo, kdyby v nich náhodou snad někoho zpodobnil, a je-li mu jako dramatickému básníkovi něco s to znechutit práci, že je to právě ta nešťastná podobnost, která se v jeho figurách mermomocí vyhledává a které jeho nepřátelé hledí zlomyslně zneužívat,“ hovoří jedna z postav z Molièrovy polemické komedie *Versailleská improvizace*, předvádějící divadelní zkoušku jeho souboru.

Jistě, „nešťastná podobnost“. Komedie měla zobrazovat lidské vady a diváky pobavit, ale mezi předlohou zobrazené postavy a myslí diváka mohlo dojít ke krátkému spojení a jen málokdo přijal fakt veřejného výsměchu. Nezapomeňme, že jsme u dvora, plného důstojných a pokryteckých masek, spojených s mocí a společenskou prestiží, často velmi vzdálených od přirozenosti nebo zdravého rozumu, oněch ideových hesel doby; a Molière rád vklouzával do této falešné průrvy a předváděl mechanismus, ovládající živé lidi jako neživé figuríny. Shakespeareovi hrdinové hloubají nad porušeným řádem světa a cítí, jaké nebezpečí číhá od lidí, kteří zdomácněli ve světě masek, porušujících mravní normy lidského společenství. Svět je hrou, jejíž pravidla si může určovat i jedinec sám bez ohledu na druhé. Molière představuje tuto divadelnost v životě už jako něco zformovaného, ztuhlého a proti vědomí nejistoty se brání smíchem. Ale v některých charakterech — Tartuffe, Don Juan — domyslíme-li jejich moc, přetvářku, anarchii či posedlost, zazněly i tragické tóny racionalistického století.

Po smrti Molièra vydal Ludvík XIV. v roce 1680 dekret o sjednocení pařížských hereckých společ-



Představení Molièrova Zdravého nemocného ve Versailles. 1674

ností. Tak vznikla Comédie Française, udržující si nejen monopol na činohru v Paříži, ale vytvářející model divadla, jehož vliv byl patrný v dalších letech i za hranicemi Francie.

V dvorském prostředí nalezneme od 18. století počátky dalších dvou druhů divadla — opery a baletu. První kroky operního divadla byly učiněny v Itálii, zatímco ve Francii se formovaly především základy klasického baletu. Různé podoby dvorského operního i tanečního divadla se objevily také v jiných zemích.

Vznik opery je spojen s florentskou společností umělců zv. camerata, kde se hodně diskutovalo o rekonstrukci antické tragédie a její hudební složky. Pak došlo k prvním skladatelským a inscenačním pokusům — *Dafné* (1594) a *Euridiky* (1600) Jacopa Periho. Po nich už následovaly významné opery Claudia Monteverdiho, jehož *Orfeus* prošel s úspěchem celou Itálií. Termínu opera použil poprvé Monteverdiho žák Francesco Cavalli v době, když už vznikala po celé zemi řada operních di-

vadel, zvláště v Benátkách. Počet operních budov i souborů nebývale rostl. Inscenace směřovaly ke zdůrazňování sólového zpěvu a tato tendence vyvrcholila v neapolské škole kastrátů v 18. století.

„Ouvertura končí a opona jde nahoru. Je slyšet jasný, ženský hlas, vycházející z postavy, jejíž kostým nám měl zobrazit představu hrdiny. Podívejme se do libreta, jestli ta převlečená šedivá hlava je Amazonkou, nebo bytostí ze světa šilenců. Ale nikoliv. To je Alexandr Veliký. Jak to? Alexandr Veliký? Odkdy se proměnil tento mocný dobyvatel světa v impotentu nebo ženu?“, ptá se po shlédnutí neapolské opery dánský kapelník J. A. Scheibe. Jenže šlo především o zpěv a obecenstvo šlelo nadšením z bel canto kastráta Farinelliho a jemu podobných. Hlas byl prostředkem i cílem představení a zatlačoval do pozadí také hudbu operního skladatele.

Operní představení mělo ještě jednu rozbujelou složku — jevištní výpravu. Tady se uplatnily především malované perspektivní dekorace, různé mašinerie, létací stroje, světelné a pyrotechnické efekty. U opery se bude učit i činohra a nejvíce přejme jezuitské divadlo, toužící překvapovat a ohromovat diváky vizuálními efekty. Slavným dekorátérem a strojníkem se stal Bernardo Buontalenti a po něm Giovanni Burnaccini, kterého si přivedl Ferdinand III. do Vídně, kde opera rychle dobyla císařský dvůr virtuózními zpěváky a nádhernou dekorací. Některá představení mohla vidět i Praha.

Francouzská opera v dílech Jean-Baptiste Lullyho v 17. století byla pod vlivem nápevného deklamačního umění tragických herců a je tedy daleko recitativnější, bez koloratur a s těsnější vazbou na slovo a jeho význam. Vyhranila se jako zvláštní žánr lyrické tragédie, která se dostala v 18. století do sporu s italskou zpěvnou operou.

S dvorským prostředím v Paříži jsou spojeny počátky tanečního divadla. Dvorský balet se tu provozoval už v 16. století v rámci různých slavností, během nichž se šlechtici bavili tancem, v kterém

vystupovaly alegorické nebo historické postavy. Tyto ballets de cours se dále rozvíjely a žánrově třídily na dvoře Ludvíka XIV., kdy se jejich pořadatel stali Lully, Molière a choreograf Beauchamps, který v roce 1661 založil první taneční královskou školu. Lully a Molière byli tvůrci komediálního baletu.

V téže době se provozoval v dvorském prostředí v Anglii žánr mytologických a alegorických her, zv. masques, značně se blížící k baletní formě divadla.

Scénická výprava dvorských baletů i oper byla ovlivněna barokním výtvarným uměním a perspektivou tu dosahovala veliké dokonalosti. Používalo se nejdříve trojstranných kulis zvaných telaria, které umožňovaly rychlou proměnu dramatického prostředí přímo před očima diváků. Postupně je nahradily ploché kulisy, za jejichž vynálezce je považován Giovanni Aleotti a jejichž systém popsal Nicola Sabbattini. Dekoratéři a mašinisté byli vůbec významnými osobnostmi divadla a spolutvůrci tehdejšího inscenačního stylu. V Anglii působil Inigo Jones, ve Francii Giacomo Torelli, v Německu Joseph Furtenbach a rodina Galli Bibiena kroužila po celé Evropě. K největším kouzelníkům iluzivní perspektivní scény patřil Giuseppe Galli Bibiena, autor výpravy k opeře *Costanza e Fortezza*, která byla uvedena v roce 1723 na Pražském hradě.

V první polovině 17. století historie nepřála střední Evropě dobré divadlo, i když za mušketéry v třicetileté válce někdy kráčely kočovné skupiny anglických, italských a holandských herců, přinášející plody domácích kultur a působící na produkci místních barokních tragikomedí a improvizovaného divadla. Ovšem divadlo v českém jazyce bylo po Bílé hoře potlačeno a udržovalo se už jen v lidových hrách na vesnici.

V 16. a 17. století se zformovaly základní modely evropské divadelní kultury, které se rozvíjely a vzájemně prolínaly až do současnosti. Nejdříve se všude přejímal francouzský model klasicistického di-

vadla, ale už Lessing v 18. století stavěl proti němu Shakespeara a pokračovali v tom především romantici. Klasicismus asimiloval perspektivní kukátkovou scénu, ale ta byla pružnější a přežívala, dále přijímala různé vývojové tendence a přizpůsobovala se jim. Známe ostatně tento prostor i z našich velkých „kamenných“ divadel, např. z Národního divadla nebo z Divadla na Vinohradech.

Byla to doba velkých národních divadelních kultur, které dnes považujeme za klasické a které odrážely složité společenskopolitické proměny Evropy. Renesance přišla s objevem důstojnosti člověka v nových podmínkách, kdy se uvolňoval z dosahu středověkého božského řádu. Byl to objev dramatický a za racionální perspektivou se začaly zjevovat problémy, signalizující rozvoj lidské subjektivity a reflexe společenské podstaty. V té chvíli už divadlo nemohlo předvádět alegorie ctností a věčných pravd, ale muselo je nahradit obrazy individualizovanějších charakterů, které si přitom stále ještě udržovaly pevný a symbolický smysl. Tyto zástupné typy, melancholičtí Hamletové nebo lakomí Harpagoni, stojící někde mezi alegorií věčných podstat a kopiemi každodenní reality, nás dovedou vzrušit i dnes, v nových výkladech a interpretacích.

OD OSVÍCENSTVÍ K REALISMU

Divadelní kultura 18. a 19. století zahrnuje vývoj osvětského, romantického a realistického divadla na pozadí vzestupu, krize a úpadku buržoazní společnosti. Divadlo v různých projevech velmi zřetelně odráží tento společensko-ekonomický a politický progres i regres, zasahuje jako významná instituce do politických i národnostních zápasů a vystupuje jako reprezentant tříd a národů. Ale od druhé poloviny 19. století degradují jeho funkce jako vše v této době na pouhý obchod, zábavu a prostředek společenské prestiže. Umělecká stránka divadla se odsouvá na okraj, potlačována komerčními cíli.

Často chápeme 18. století v divadle zjednodušeně jako vývoj oficiální dvorské a měšťanské divadelní kultury, reprezentované divadly jako Comédie Française v Paříži, Drury Lane v Londýně, Stavovské divadlo v Praze apod. Ale nesmíme zapomínat, že paralelně existovala kultura neoficiální — jarmareční, bulvární nebo lidové divadlo — která vedla s oficiálními divadly neustálý zápas o existenci.

Sama oficiální divadla nereprezentovala jen převládající dvorský klasicistický styl, ale přední myslitelé a národní buditelé spatřovali v těchto divadlech významné společenské instituce, které měly plnit osvětové, poznávací, etické a národnostní funkce. Tak docházelo v průběhu celého 18. století (v programech Voltaira, Diderota, Lessinga, Schillera, Goetha, u nás V. Tháma nebo P. Šedivého) k obnově tohoto divadelního modelu, k požadavkům nového dramatu a inscenačního stylu, i když v rámci oficiálních divadel. Cílem bylo kultivovat a reprezentovat se divadelní institucí vůči jiným třídám a vůči jiným národům. Neoficiálním divadlům chyběly podobné „vysoké“ cíle, a proto s funkcí bavit a rozptýlovat diváky stála většinou na periférii společensko-kulturních zájmů, musela bojovat o svou existenci, protože je nechránil patronát králů, šlechticů, myslitelů nebo buditelů národa. Ale kořeny tohoto proudu divadla byly silné a hluboké, ovládl je obratný merkantilní duch i umělecké výboje, nezatížené normativními poetikami oficiálních divadel. Jejich význam postupně rostl, neboť reprezentovaly vkus a potřeby sílící buržoazie. Dokladem toho může být proměna pařížského jarmarečního divadla na polooficiální bulvární divadlo od konce 18. století.

V 19. století docházelo k rušení monopolu divadelního podnikání a tím narůstal počet divadel. S nimi ovšem nastoupily i duch komerce, vláda peněz a zábavy a pokles umělecké úrovně. Tyto skutečnosti se stanou hlavní příčinou reformy divadla v následujícím století.

V průběhu celého období vládl model kukátko-

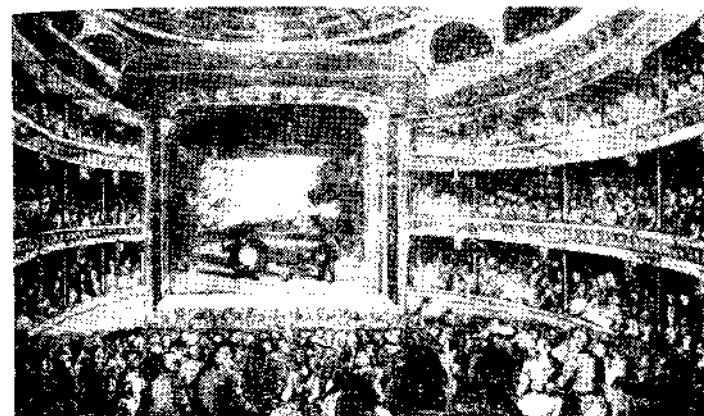
vého divadla, které sloužilo k dokonalejšímu vytváření divadelní iluze. V inscenačním stylu došlo k charakteristickému rozpadu tradiční struktury a k osamostatňování jednotlivých složek. Drama bylo považováno za složku základní, ale požadovala se jeho reforma. Dramatik však už nebyl členem divadla a stál mimo ně jako literát. Důsledkem toho byl vznik knižního dramatu, programově určeného k četbě.

Obě století byla i dobou významných hereckých osobností a kultu hvězd, které svými kreacemi zatlačovaly do pozadí ostatní složky inscenace. Ale podobné odstředivé tendence bychom našli u scénografie, zvláště v melodramatech, pantomímách, operách a baletech, kde místy přecházely složité dekorace a mašinérie až do výtvarné podívané.

Obranou proti odstředivým tendencím a normativním poetikám jediného klasicistického modelu divadla byly četné reformy a inovace v dramatu i v inscenačním umění. Sem patří v 18. století programy Diderota, Noverra, Lessinga a dalších. V 19. století se poprvé objevila v souvislosti s romantismem a reformou Wagnera představa syntečnosti divadla, s níž souvisí nutnost jednotného uměleckého subjektu — režiséra.

Pro divadlo to byla doba velkých rozporů. Na jedné straně měla instituce značnou prestiž v tom, jak se stávala tribunou vysokých ideálů společnosti, na druhé straně bylo v povědomí mnohých divadlo profesí nejopovrhovanější, neboť ji provozovaly zbídačelé a hladové společnosti, kočující z města do města. Diváci byli ochotni dát za výkon herecké hvězdy celý majetek, nosili ji na ramenou a zářahali se do její drožky. Ale po jiných herecích házeli kamením a hnali je co nejdál od vlastního domu.

Anglické divadlo zdědilo po 17. století restaurační drama ve stylu klasicismu. (Po buržoazní revoluci byla divadla uzavřena, ke znovuotevření došlo po 18 letech v roce 1660.) Ale už od konce 20. let se začal objevovat nový žánr měšťanského a



Londýnské divadlo Covent Garden na počátku 19. století

sentimentálního dramatu, předvádějící prostředí měšťanských vrstev a periferie městské společnosti. Tehdy vznikly sentimentální hry Georga Lilla nebo Richarda Steeleho. Byly to hry vážné a slzy tu tekly proudem, což neušlo komediografům typu Sheridana, zesměšňujícího v salónních hrách vyumělkovaný a plačtivý styl. Sentimentální hry, napájené náměty z úspěšných románů jako Richardsonova *Pamela*, byly ovšem velmi oblíbené až do konce století a měšťanská třída si v nich našla své ideály morální čistoty a spravedlnosti.

Ve Francii vládl v 18. století duch Voltaira, který zapojil své hry do tendenčních zápasů proti tyranii, náboženské nesnášenlivosti a vytvářel obrazy idealizovaných osvícenských vládců. To všechno v tradiční klasicistické poetice, takže dnes jsou jeho hry často řazeny vedle tvorby Corneilla nebo Racina. Objevila se i zvláštní rokoková dramaturgie, reprezentovaná Marivauxem. Inspiroval se kultivovanější formou komedie dell'arte a postavy vybavil jemnou psychologii a hravostí, která už naznačuje konec racionální estetiky a počátek nové senzibility.

Ta se nejdříve rozvinula v tzv. slzavých komediích,

kteřé počínají proud sentimentálního dramatu, tak typického pro toto století. Diváci své děti vodili do divadla, aby jim ukázali, jak dojemně a prostě se umí polepšit zhyralci a zloduchové, v nichž se z nějakého vnějšího a rozumového popudu pojednou „hnulo svědomí“. Sentimentální, jemně erotický styl milostných a rodinných obrázků ze života středních vrstev překryl původní tragický rozpor a drama hrdinů minulých století.

Ale na druhé straně odtud vedla cesta k pravděvějšímu měšťanskému dramatu, které teoreticky zformulovali i prakticky realizovali Diderot nebo Lessing. Měšťanské drama ukazovalo problémy nastupující nové třídy a utvářelo novou poetiku. Dramatické obrazy odbíhaly od vysokých ideálů heroických charakterů a přibližovaly se k bytostem v reálném životě. Někteří dramatici sice ještě dlouho řešili konflikty podle receptu sentimentálního dramatu, pojímajícího člověka jako „přírodní bytost“, která je ve svém jádru dobrá a může svou dobrotou — rozhodnutím nebo příkladem — napravit zlo. Ale po nich přišel Beaumarchais s postavou Figara a vyhmátl samu třídní a společenskou podstatu dramatického konfliktu doby:

Ne, pane hrabě, nedostanete ji... nedostanete. Protože jste velký pán, myslíte si o sobě bůhvíco!... Urozenost, majetek, hodností, úřady, to člověk lehko zpychne! Ale nač máte tolik výhod, co jste vykonal? Ráčil jste se narodit — toť vše. Ostatně jako člověk — nic zvláštního! Kdežto já, prachzatra, utopený támhle v bezejmenném davu, já musel, jen abych se protloukl, vynaložit víc rozumu a víc důmyslu, než ho bylo třeba za sto let k vládě nad celým Španělskem. A vy se se mnou chcete puslit do křížku...

Ve slovech Figara už není nic slzavého, ale tvrdá realita, vedoucí k třídnímu a politickému sebeuvědomění. Diváci dobře vycítili, že od Figara vede cesta jen k revoluci.

V 18. století se stala italská komedie dell'arte

žánrem už značně konvenčním a proto došlo k pokusu ji reformovat tím, že se budou pro italské herce psát „pravidelné“ hry. Tohoto úkolu se ujal Carlo Goldoni, který napsal na 200 her, ale musel dlouze a urputně zápasit se starými návyky improvizovaného divadla. Začínal textem jen pro některé postavy, zachovával jména tradičních masek a přivykal herce práci na textu. Za vzor si vzal molièrovskou a osvícenskou komedii, ale brzy našel odpůrce v Carlu Gozzim, který naopak volal po uchování tradice improvizované italské komedie. Ovšem i jeho pohádkové a fantastické hry s tradičními postavami jsou literárními dramaty a reformu nezastavily, i když rozčarováný Goldoni odešel do Francie a psal pro pařížskou italskou společnost.

Bylo už řečeno, že obě století jsou charakteristická řadou významných hereckých osobností. V Anglii ovládal jeviště slavný Garrick, ve Francii Claironová a Lekain, v Německu Schröder nebo Ifland atd. Byly to většinou čelné osobnosti svých divadel, které vnesly do hereckého stylu nové realistické prvky, neboť tradiční deklamativní klasicistické herectví končilo v nápěvném a bezduchem přednesu. Herci reformovali také kostým a jeho historické pojetí, usilovali o režijní prvky v souhře s partnerem a o herecké aranžmá. Herectví, které nemělo vysokou společenskou prestiž, se pokusili povýšit na skutečné umění, jež by bylo rovno umění literáta nebo výtvarníka.

K těm, kdo se postavili za obnovu herectví, za jeho umělecké i etické stránky, patřil Denis Diderot svým známým dílem *Herecký paradox*. Tady byl poprvé přesně zformulován problém dvojího přístupu herce k postavě: zda má herec postavu prožívat, nebo ji jen racionálně představovat. Byl to typický spor století — cit versus rozum — a Diderot, který se připojil k francouzské tradici herce představujícího a racionálního, se současně snažil povýšit herce na génia, který jako zrcadlo napodobuje realitu a předvádí divákům idealizovaný vzor, skrytý v každodenním životě.

Jiní teoretici a herci — mezi nimi i Garrick — zdůrazňovali naopak cit a prožívání během tvorby i představení. Spor nebyl rozřešen, však také v této době, která ještě neužívala dialektického myšlení, vystupoval jako paradox. Důležité ovšem bylo to, že všude se projevovalo patrné úsilí pozvednout herectví ze služební role reprodukce dramatického textu, učinit je skutečným uměním a dosáhnout toho, aby herec nezůstával na okraji společnosti, ale stal se rovnocenným občanem a umělcem své doby. V praxi to dokazovaly velké osobnosti a v teorii traktáty pokrokových myslitelů.

Německé divadlo prošlo v 18. století bouřlivým rozvojem a překlenulo obloukem období od klasicismu přes měšťanské drama až k preromantickému hnutí Sturm und Drang (Bouře a vzdor) a uklidnění ve výmarském klasicismu Goetha a Schillera. Vůdčím motivem byla snaha vytvořit vlastní národní kulturu ve složité politické a společenské situaci Německa, skládajícího se z mnoha státeků, knížectví a svobodných měst. Působilo zde mnoho vlivů, vedle Francie především drama Shakespeareovo a Calderónovo. Divadlu byla programově určena významná role morální a národní instituce, což nebyl úkol snadný, neboť stávající divadelní kulturu tvořila většinou bezduchá dvorská divadla, napodobující pařížský dvůr, a pak už jen káry opovrhovaných komediantů křižujících zemí.

Od 30. let přejímáním vlivů francouzského klasicismu začala kultivace hereckých skupin, které provozovaly dosud jen barokní truchlohry a improvizované harlekynády. Hlavními propagátory klasicismu byli Johann Christoph Gottsched v dramatu a Caroline Neuberová v herectví. Spolu s Konradem Ekhofem učili herce mluvit ve verších, studovat celou hru, vyjadřovat se vkusně apod. Lessing, jehož osvícenská reforma měšťanského dramatu následovala v 60. letech v hamburském divadle, se imitací francouzského vkusu vysmál. Sám se obrátil k Anglii, k Shakespeareovi a k sentimentálním

hrám Lillovým a jeho repertoár se stal prvním výraznějším impulsem pro rozvoj německého národního divadla a dramatu.

Od 70. let vznikalo v Německu nové hnutí — Sturm und Drang — rovněž inspirované Shakespearem a zcela narušující tradiční klasicistickou poetiku dramatu. Objevily se hry s epickým řazením epizod a nedodržující dramatickou jednotu. Bylo to hnutí preromantické a v radikálních protestech proti tyranům a absolutismu se ozývaly ideje Rousseaua. Patří sem hry mladého J. W. Goetha, F. Schillera, J. Lenze, F. M. Klingera a dalších.

Na přelomu století však došlo opět k návratu ke klasicistické poetice, která vycházela z idejí a tvorby zralého Goetha a Schillera a byla spojena s inscenačním stylem Výmarského divadla, které vedl Goethe. Příčiny byly různé: Goethovo poznání antického umění, obavy před krutostmi francouzské revoluce, ale především program duchovní kultivace člověka ve stylu osvícenských idejí, charakterizující slabost a nevyzrálost společensko-třídních podmínek Německa. Byla to doba, kdy vznikly hry jako Goethův *Faust* nebo Schillerova trilogie *Valdštejn*, které zachycovaly umělecky dramatickou a pro Německo velmi složitou dobu.

Osvícenský klasicismus se také pokusil prosadit herec a dramatik August Wilhelm Iffland v berlínském divadle a císař Josef II. ve vídeňském Burgtheatru, který vznikl v roce 1776 s cílem rozšířit dobrý vkus a zušlechťovat mravy. Veškerá improvizace byla v divadle zakázána a herci museli hrát podle dramatikova textu: „Nikdo nesmí zavádět do své role ani přídavky, ani změny, nesmí se užívat také nedůstojná hra... viník zaplatí za porušení předpisů osminu měsíční gáže.“ Toto nařízení Josefa II. se v jiné verzi uplatňovalo také v pražském Nosticově divadle.

Vlivy italské, anglické a zvláště francouzské divadelní kultury na ostatní evropské národy byly značné. Italská opera a komedie dell'arte, anglické

kočovní skupiny s Shakespearem a francouzské drama byly vývozním artiklem, který pomáhal formovat jednotlivé národní kultury, vytvářet vlastní divadla a vlastní repertoár. Osvícenské funkce se tu spojují v jedno s cíli národnostními.

„Kdybychom se toho dočkali, že bychom ustavičné české divadlo měli, tenkrát bychom také jeden národ byli,“ volá náš obrozenec P. Šedivý v roce 1793 a byla to až utopická víra v moc a sílu divadla. Snad jen Artaud ve 20. století kladl divadlu ještě větší úkoly, neboť jím chtěl vyléčit současnou „nezdravou civilizaci“. Šedivému a jiným však šlo o kultivaci národa divadlem, které mělo být zrcadlem sebeuvědomování a pomáhat při tvoření vlastní, specifické kultury.

Národní divadla vznikala v řadě zemí, většinou pod patronací domácí šlechty nebo městské buržoazie. V Rusku se zasadila o divadlo sama Kateřina II., ve Švédsku král Gustav III. Osvícenští vládcí dokonce sami psali divadelní hry v národním jazyce a ctižádostivá Kateřina II. svá díla posílala pod pseudonymem k posouzení Voltairovi, který se diplomaticky vyjádřil o „neobyčejném obdivu k neznámému autoru, který píše komedie hodné Molièra“. Podobné hry časem mizely, ale vyrostly významné divadelní budovy — Královské národní divadlo ve Stockholmu (1737), v Petrohradě (1756), ve Varšavě (1765) — kde se postupně zformovaly vyspělé divadelní soubory a vznikala národní dramatická tvorba.

V Praze bylo postaveno Nosticovo divadlo — později Stavovské a dnes Tylovo — v roce 1784 a jeho zakladatel hrabě Nostic, „Čech s německou krví“, prohlásil, že bude-li divadlo prospívat, nebude se stavět proti jakýmkoliv hrám a žádnému jazyku. Zpočátku se hrálo pouze německy, ale už 20. ledna 1785 došlo i na první české představení — *Odběhlec z lásky synovské* G. Stephaniho. Naším vlastencům to nestačilo a brzy hráli ve vlastenecké Boudě na Koňském trhu a v dalších divadlech, ochotnický i profesionálně. Nastal rozvoj dramatické tvor-

by, který vyvrcholil v hrách V. K. Klicpery a J. K. Tyla v první polovině 19. století. Tvořily se základy českého herectví a veškerou touto činností se vinula jako červená nit základní idea národního divadla, kolem níž se soustředily nejlepší a nejvýznamnější osobnosti národního obrození. Po českou společnost bylo divadlo víc než prosté uvádění vlastních her vlastními herci a na vlastním jevišti. Divadlo sloužilo k reprezentaci probouzející se kultury i společnosti, která prudce směřovala k svébytnosti a samostatnosti. Bylo nejen kulturním stánkem, ale i parlamentem mladého národa a tento zvláštní vztah k divadlu je pevně zakotven v naší tradici.

V druhé polovině 19. století se upevnily národně obrozenecké ideje a vedly k vybudování a otevření Národního divadla v roce 1883. V té době si už české divadlo vybojovalo národní specifičnost, mělo své dramatiky, významné herce, scénografy, hudebníky, kritiky i řadu profesionálních divadel v Čechách a na Moravě.

Vraťme se však zpátky na konec 18. století. Tehdy se začaly objevovat vedle idejí divadla osvícenského a národního také myšlenky na divadlo lidové. Jako symbol posloužil opět antický amfiteátr v řecké polis, divadlo nikoliv jako instituce pro užší vrstvu diváků, pro jejich poučení nebo zábavu, ale divadlo slavnostní a sváteční. Už Diderot snil o divadle pro 80 000 lidí: „jaký rozdíl mezi zábavou, stanovenou na určitý den od tolika do tolika hodin v tmavém a malém sále, pořádanou pro několik lidí — a mezi divadlem, které připoutává pozornost celého národa v jeho slavnostních chvílích.“ Hlavním propagátorem lidového a masového divadla byl však J. J. Rousseau a po něm L. S. Mercier, J. G. Herder a další. K antickému amfiteátru si přibírali za svůj vzor i divadlo alžbětinské.

J. J. Rousseau navrhl pro Ženevu divadelní slavnosti: „Máme už některé lidové slavnosti; jen ať je jich ještě víc, má radost bude tím větší. Ale ne-

přijímejme do svého středu exkluzivní divadlo, v němž se schází ubohý hlouček lidí jakoby v temné jeskyni... Shromažďujte se venku pod širým nebem... Vztyčte uprostřed náměstí sloup, ozdobený květinami, shromážděte tam lid a už máte slavnost. Anebo ještě lépe: učiňte divadlo z diváků; ať jsou sami herci; způsobíte, že každý se uvidí a bude se mít rád v ostatních a všichni utvoří lepší celek." To už je jiné pojetí divadla než tehdejší budovy, v nichž seděla hrstka diváků před iluzivním zrcadlem rampy. Máme před sebou koncepci divadla chápáného jako setkání lidí, herců a diváků. Osvícenci tedy zprostředkovali pro budoucí století i tuto ideu lidového divadla jako svátku.

Program J. J. Rousseaua se uskutečnil už během francouzské buržoazní revoluce, která sama o sobě přinesla mnoho významných změn pro další vývoj divadla. Byl vydán dekret o svobodě divadel, kterým se rušilo monopolní postavení Comédie Française a podobných souborů, čímž byl v podstatě nastolen princip svobodného podnikání i v divadelnictví; herci získali během revoluce občanská práva jako jiné vrstvy; byla prakticky zrušena cenzura a stanoveno nové autorské právo. V souboru Comédie Française došlo k rozštěpení na prorevoluční a protirevoluční část souboru a po různých intrikách proti revoluci bylo divadlo zavřeno a část souboru jen náhodou unikla gilotině. Prorevoluční skupina, vedená významným hercem Talmou, založila Divadlo republiky: Provoz Comédie Française byl znovu obnoven teprve po pádu jakobínů.

Vedle běžného repertoáru se konaly v době revoluce i slavnosti, jejichž hlavním organizátorem byl malíř J. L. David. Připomeňme aspoň některé názvy: Svátek nejsvětější Bytosti a Přírody, Lidského rodu, Francouzského lidu, Mučedníků svobody, Cudnosti, Lásky, Rolnictví, Průmyslu atd. Ne všechny se realizovaly. Bylo to opět divadlo průvodové, alegorické, plné symboliky a patosu, přičemž divadelní hry tvořily jen dílčí součást syntetických manifestních slavností. Bylo jasné, že tvoří-li dějiny

právě lid, nemůže se vejít do divadla s kukátkovým jevištěm, a proto divadlo muselo vyjít do ulic: „Předvede-li mi nějaký autor Francii na několika jevištích prknech, vidím-li, jak z tuctu kulis vychází ohromný dav, jehož majestátností by sotva stačilo obrovské pole, dav, který se může shromáždit pouze pod nebeskou klenbou, tu jako by přede mnou ožíval duch onoho barbarského Prokrusta, který mrzačil živá těla tím, že je přizpůsoboval rozměrům svého železného lože," volal revoluční Výbor pro obecné blaho. Stejnou divadelní aktivitou si bude vítězný lid po VŘSR v Rusku připomínat slavné dny rekonstrukcí dobytí Zimního paláce nebo bojů Pařížské komuny.

Po skončení revoluce a krátké restauraci vybuchlo po celé Evropě hnutí romantiků a divadlo se dostalo opět do ostrých politických, kulturních a uměleckých zápasů. Individualistický protest romantiků proti obnově despotických a absolutistických vlád byl konečným zúčtováním s klasicistickou poetikou.

Romantismus zasáhl všechna umění a zvláště literaturu. Jeho počátky najdeme v Anglii, v tvorbě G. Byrona a P. B. Shellyho, kteří sepsali i několik básnických dramát, rozcházejících se s tradiční poetikou. Mladí géniové, často neodlišující osobní život a umění, vytvořili hry, které divadla nebyla schopna hrát. Nejen kvůli cenze, jež nemohla dopustit, aby bouřlivé nadlidské bytosti bortily všechno tradiční a svaté, ale i kvůli zastaralým inscenačním postupům, které už nebyly schopny převést fantazijní dramatické obrazy s výraznou epikou i lyrickou stránkou do jevištní podoby.

Rozhodující zápas o romantické divadlo proběhl na jevištích ve Francii a v Německu. Po prvních pokusech A. Dumase st. došlo v roce 1830 k slavné „bitvě o Hernaniho“, hru předního romantického autora V. Huga a poté následovala dramata A. Vignyho a především A. Musseta, jehož ironický nadhled prohloubil tragičnost individualistické vzpoury romantické postavy.



Bitva o lru V. Huga
Hernani. 1830

- FILIP: Proč jsi neprošel s vévodovou hlavou v ruce?
Stal by ses vůdcem. Mohl jsi povýšit lidi na bohy, kdybys jimi nepohrdal.
- LORENZACCIO: Já lidmi nepohrdám, já je znám. Je mezi nimi velmi málo velmi zlých, mnoho zbabělých, a ještě víc lhostejných.
- FILIP: Veliký čin dokáže strhnout každého. Záblesk jediného meče může osvětit celé století. Nebo chceš popřít dějiny světa?
- LORENZACCIO: Nepopírám dějiny světa, ale já u toho nebyl.
(A. Musset: Lorenzaccio)

Romantici se rádi obraceli do středověku, k Shakespearovi a Calderónovi, stejně jako autoři pre-romantického hnutí Sturm und Drang, na které navázali v Německu bratři Schlegelové, L. Tieck a významní dramatici H. Kleist, G. Büchner nebo Ch. Grabbe. Ve Španělsku šel cestou V. Huga J. Zorrilla a v Itálii spojuje romantickou vzpouru s národně osvobozovacími snahami tvorba A. Manzoniho. Je to také doba, kdy se dostává stále silněji do

evropského povědomí dramatické dílo zemí střední a východní Evropy. V Rusku se po osvícenských pokusech D. I. Fonvizina objevily hry A. S. Puškina, M. J. Lermontova, A. N. Gribojedova a komedie N. V. Gogola. V Polsku, trhaném na kousky sousedními velmocemi, bylo stejně jako v Itálii romantické hnutí spojeno s národně osvobozeneckým zápasem, jehož mluvčími byli dramatici A. Mickiewicz, J. Slowacki, Z. Krasiński nebo později C. Norwid. Ale Puškinův *Boris Godunov* nebo Mickiewiczovy *Dziady* a další polské hry, jejichž autoři odešli do emigrace, se nehrály a zůstávaly jen literaturou.

Romantické divadlo zdědilo rozkládající se strukturu tradiční klasicistické inscenace. Vedle odstředivých tendencí ke knižnímu dramatu je to i nadále doba slavných hereckých osobností — v Anglii E. Kean, ve Francii Frédéric Lemaître, v Německu L. Devrient — které svou hrou rozbíjely jednotnou souhru. Rovněž scénografie rozbujela ve výpravných fantastických hrách a pantomimách, které se pokoušely o imitace historických událostí nebo slavných literárních předloh. Hrálo se i v cirkuse se stovkami statistiků, zvířaty a s nejmodernější technikou. Tato show budou velmi populární po celé století v Evropě i v Americe.

Vznikla řada nových žánrů — melodram, vaudeville aj. Romantická doba si poprvé uvědomila syn-
tetičnost divadelních inscenací a relativní svěbytnost jednotlivých složek. Mladí dramatici se přátelili s herci i výtvarníky a začínali s nimi spolupracovat. Tím se objevila nutnost nového tvůrčího subjektu divadla, který by sjednocoval všechny složky do celku, tj. režiséra. Jeho potřeba i první pokusy se projevovaly všude, v Anglii, v Německu i ve Francii. Z ducha romantismu vyšla i Wagnerova reforma souborného díla (*gesamtkunstwerk*), která se stala podnětem reformních snah divadla 20. století.

Fantazie a představivost romantických umělců narušily tradiční model klasicistického divadla i dramatu. V tom sehráli romantici významnou úlohu



Závěrečná scéna Gogolova Revizora. Kresba inspirovaná dramatikem

i pro budoucnost. Jejich subjektivismus nebyl omezen konvencemi, hledal prostředky k vyjádření idejí všude kolem sebe a jejich tvůrčí imaginace na čas rozvlnila tradiční obrysy dramatických obrazů vy-pjatým neklidem doby. Všude bylo pojednou mnoho protikladů a nových možností: vedle extatického individualistického herce se objevila koncepce loutky jako ideálního hereckého prostředku k sdělení básnických vizí; vedle poetického dramatu se hrály pantomimické a melodramatické imitace všemi prostředky jeviště; vedle tragického stálo komické. Zvláštní napětí mezi sdělením a prostředkem výrazu už předpovídalo velikou obnovu metaforického divadla avantgard 20. století.

Druhá polovina 19. století směřovala k objektivizovanějšímu pohledu na skutečnost, současnost i historii, byla tedy jakýmsi protikladem romantismu. Na jeho subjektivismus, vzpouru a anarchii reagovala tím, že se opět snažila věci společností, kultury, umění i divadla uspořádat. Byl to výraz pozitivistické střizlivosti, kdy kapitalista prosperoval,

bohatl, ale kdy pod povrchem pomalu narůstaly vnitřní protiklady, jejichž příznaky okamžitě zachycovala a zobrazovala dramatická tvorba konce 19. století. Nechuť k fikci a fantazijské hře vedla realisty k zobrazování každodennosti a diktát pravdy odsunul do pozadí s konečnou platností klasicistické principy krásy a pravděpodobnosti.

Divadlo nejdříve ovládla skupina dramatiků, kteří uměli psát pro jeviště melodramatické a veselé příběhy a kteří nepřinesli umělecky nic významnějšího. Ve Francii se uváděly proti bouřliváckým romantikům „dobře udělané hry“ A. E. Scriba, V. Sardoua, E. Labiche. A. Dumas ml. a E. Augier se sice pokusili znázornit pozitivní obraz morálky buržoazní třídy, ale jejich hry končily v sentimentálních nebo vtipných obrazech ze života světácké Paříže. Významnější byly konverzační hry O. Wildea, plné intelektuální hravosti, ironie a rafinovaných replik, které už signalizovaly nástup moderny. V Německu budoval usilovně národní básnickou hru F. Hebbel a revolučnější dramatici provokovali hnutí Mladé Německo. Ale jinak vládly v Evropě klid a zábava.

Paříž, Londýn, Berlín, Vídeň se chtěly především bavit, a proto jim vyhovovala konjunktura bulvárních a komerčních divadel, jejichž počet stále stoupal, zvláště byla-li opět nastolena svoboda podnikání a divadlo si mohl pořídit kterýkoliv továrník nebo hokynář. S počtem divadel rostla i potřeba herců, kterým zase chybělo základní školení a často i talent. Kritika beznadějně tepala do nízké úrovně představení a komerčních snah přilákat diváka za jakoukoliv cenu. Vznikaly divadelní agentury a divadelní producenti pronajímali herce na jedinou inscenaci, která se pak reprízovala v tisících představení.

Zábavnost melodramat, komedií, vaudevillů, operet a amerických show byla pro tento ještě prosperující, ale naruby obrácený svět typická a mnohdy se už ani nevědělo, zda divadlo napodobuje život, nebo život divadlo. „Offenbach předepíše paříž-

skému životu jeho rytmus. Opereta se stává ironickou utopií o trvalém panství kapitálu," napsal W. Benjamin a jeho slova platí přesně pro tuto divadelní komerci.

Do světa zábavy zaznívaly kritické tóny některých dramatických autorů, především ze Skandinávie a z Ruska. Objevily se hry H. Ibsena nebo komedie A. N. Ostrovského a začaly formovat realistickou linii, která se rozvinula později v hrách G. B. Shawa, A. P. Čechova, M. Gorkého, L. Pirandella a dalších. Významné postavení měla na konci 19. století zvláště tvorba H. Ibsena, který prošel od období romantismu přes realismus a naturalismus až k modernistické symbolice. Učinil dialog nástrojem psychologické analýzy i při uchování jeho konverzačních hodnot. V jeho dramatických obrazech jsou postavy reprezentanty společenských tříd a skupin, ale současně si udržují charakter, který není zcela determinován prostředím jako u naturalistů. Ibsenovi lidé se umí obětovat pro někoho, trpět za minulá provinění a být věrni ideálním mládí. Jejich morální systém je ještě pevný, ale jeho rozklad už není daleko.

- STOCKMANN: Pst; ještě o tom nemluvte; ale udělal jsem velký objev.
 STOCKMANNOVÁ: Už zase?
 STOCKMANN: Zajisté, zajisté! (shromáždí je kolem sebe a praví důvěrně) Abyste věděli, nejsilnější muž na světě je ten, kdo stojí docela sám.
 STOCKMANNOVÁ: (usmívá se a vrtí hlavou) Ach, Tomáši!
 PETRA: (směle, uchopí ho za ruce) Tatínku!
 (H. Ibsen: Nepřítel lidu)

Objevily se pokusy o nový inscenační styl v současných i historických hrách. Evropou a Amerikou však stále kroužili herečtí virtuóзовé jako S. Bernhardtová, T. Salvini, E. Rossi a svými výkony zakládali novou realistickou tradici v herectví. Jejich jednání na jevišti vypadá pravdivější, přirozenější, a spolu s vnější charakteristikou zvýrazňují častěji



Slavná inscenace Meiningských — Julius Caesar W. Shakespeara. 1874

i vnitřní psychologickou motivaci. Ale jsou to prozatím hvězdy, kterým stačí ke hře jakékoliv pozadí, konvenční dekorace a místní amatéři. Diváci je zbožňují, obdivují, zahrnují dary a hvězdy umí provokovat: herečky hrají Hamlety, zpěvačky zpívají Othella, takže se Chopinovi zdá, že robustnější Desdemona zadusí Othella, a ne on ji.

Rozkladu struktury inscenace oponují snahy pojmout jevištní obraz v jeho jednotě. V současných hrách se objevil salón, v němž postavy chodily, seděly, kouřily a reagovaly na hru partnera. Ale skutečné principy kompozice jevištního obrazu a režijní práce se objevovaly zvláště v historických hrách a Shakespeare opět sloužil jako inspirátor.

Anglický herec a režisér Ch. Kean se pokusil znázornit na jevišti věrné rekonstrukce historických dob, které hry představují, a využil k tomu bohatou scénografii a kostýmy ve stylu dobového historizujícího malířství. V Německu se o něco podobného pokusil F. Dingelstedt, ale vrcholným představitelem tohoto inscenačního stylu od 70. let se stalo divadlo Meiningských. Šestnáct let cestoval

valo po celé Evropě se slavnými inscenacemi Shakespearova *Julia Caesara* nebo Schillerovy *Panny orleánské* a udivovalo iluzivními obrazy historického prostředí a davovými scénami. Ale především jednotou malířsky pojatého jevištního obrazu, podřízeného režijní koncepci vévody Jiřího II. z Meiningenu a L. Chronegka. Divadlo sice nemělo významnější herecké osobnosti, ale scénografií, aranžováním davových scén a jednotou režie zapůsobilo silně na další reformátory divadla — A. Antoina a K. S. Stanislavského.

Mělo vliv i na inscenační styl opery. Ale než k tomu došlo, vládla v 18. a 19. století italská opera, kladoucí hlavní důraz na zpěvní stránku a árie. Úspěch měla vnější efektnost, dramatický text ustupoval do pozadí a posluhoval virtuózní vokalizací vhodnou skladbou samohlásek. Vedle vážné opery — opera seria — se rozvíjela i komická opera buffa, čerpající náměty a typy z italské komedie dell'arte. Ve Francii vznikla tzv. válka buffonů mezi přívrženci italské a francouzské recitativní opery. S činností J. P. Rameaua se začala objevovat i v opeře hesla a volání po přirozenosti a pravdivosti. Vznikly francouzská komická opera (opéra-comique) a německý singšpíl, inspirované hudebními a zpěvními projevy jarmarečního divadla. Árie komických oper získávaly stále větší popularitu a zpívaly se po celé Evropě.

V roce 1770 Rousseau, který zasahoval často do diskusí o opeře a hudbě, vytvořil *Pygmaliona* jako nový žánr melodramu s paralelním rozvíjením textu a hudby. Žánr se příliš neujal, ale několik významných melodramů napsal náš J. Benda a zařadil se do reformy hudebního dramatu 18. století. Proti áriové skladbě vystoupil ve Vídni a Paříži s reformou oper skladatel Ch. W. Gluck, autor myslící velmi divadelně a snažící se o přirozenější syntézu textu a hudby. „Prostota, pravda a přirozenost jsou velikými zákony krásy ve všech uměleckých dílech,“ hlásal o svých hudebních tragédiích a opět

připomínal věčný antický vzor. Ale stejně divadelně a dramaticky myslel ve svých slavných operách W. A. Mozart, i když na rozdíl od Glucka u něj vždy nakonec zvítězila hudba nad slovem. Operní život Londýna ovládl v 18. století G. F. Händel, ale brzy zasáhla do vývoje hudebních žánrů satirická *Žebrácká opera* J. Gaye, travestující Händelův patetický styl. Alternací mluveného slova a zpívaného slova zde vlastně vytvořili Gay a Pepusch první operetu.

V 19. století pokračovala italská opera ve své tradici a její vysokou úroveň vyznačuje řada autorů — G. Donizetti, G. Verdi nebo G. Rossini, jehož opery jsou už absolutním triumfem melodie, vypočítané a šité na zpěváka a jeho zpěvní číslo. Ve Francii tvořil romantické grandiózní opery G. Meyerbeer, L. Halévy nebo Ch. Gounod.

Ve stejné době se v Německu objevila tvorba R. Wagnera a jeho koncepce souborného dramatického díla. Wagner byl autorem hudby i libreta a svými operami chtěl opět rekonstruovat antickou tragédii. K hudbě a textu později přidal i tanec jako základní složky syntetického divadla: „Tanec, hudba a poezie, to jsou tři sestry, stejně staré jako svět. Objevují se a podávají si ruce všude tam, kde jím jsou dány podmínky k tomu, aby vzniklo umění.“ Ve svých operách usiloval Wagner o kompoziční jednotu, která chyběla italské opeře. Odmítl je členit na árie a recitativy a místo „čísel“ zavedl nepřetržitou melodii, komponovanou z různých variací tzv. příznačných motivů, kterými vyjadřoval a obměňoval děj jejich neustálou transformací v instrumentálních a harmonických kontextech. Jeho originální opery a pojetí syntetického divadla, stejně jako revoluční názory na umění, měly velký vliv na vývoj moderní opery i činohry.

Vedle tradičních operních center se v 19. století rozvíjela také tvorba v jiných zemích a vzniklo mnoho nových národních škol. K nejvýznamnějším patří škola ruská v tvorbě M. I. Glinky, M. P. Musorgského nebo P. I. Čajkovského, ale i škola česká

v operách B. Smetany a A. Dvořáka nebo polská v dílech S. Moniuszka.

V roce 1855 otevřel pařížské divadlo J. Offenbach a od uvádění jednoaktovek, které patřily k tradici vaudevillů, přešel k inscenacím slavných operet *Orfeus v podsvětí* nebo *Krásná Helena*, které rychle dobyly Paříž a Evropu. Svět se chtěl bavit veselým kankánem, vtipnými parodiemi a melodickou hudbou. V 70. letech se těžiště operetní tvorby postupně přeneslo do Vídně, kde se začaly objevovat stejně slavné operety J. Strausse nebo F. Lehára.

Inscenační styl italské opery 18. století ovládali i nadále kastráti a bohatá výpravnost perspektivních dekorací. Kastrátům i virtuózním zpěvákům už nešlo o tvorbu dramatické postavy. Stačilo jim, když stáli v nehybné póze a se statickým výrazem tváře trylkovali a vokalizovali. Ostatně diváci se během představení bavili mezi sebou, vyřizovali si různé záležitosti a jen při árii, koncové kadenci nebo dokonce jen tónu pozorně ztichli, a poté mnozí odcházeli z hlediště. Dekorátoři a strojníci čarovali a okouzlovali dekoracemi, létacími mechanismy, kostýmy a na jevišti se objevila zkosená boční perspektivní dekorace, kterou vynalezl F. Galli-Bibiena. Francouzské zpěvačky okouzlovaly diváky několika patrovými parukami a těžkými kostýmy, které jim nedovolily skoro žádné gesto.

Významnou součástí francouzské opery byly baletní vložky maskovaných postav a ty se staly rychle konvenčními. „Je-li kníže veselý, vyjádří se jeho radost tancem. Je-li smutný, chtějí ho rozveselit a tančí se... Kněží tančí, vojáci tančí, bohové tančí, čerti tančí...“ vtipkuje Rousseau. Balet byl populární a o jeho reformu se pokusil J. G. Noverre, usilující v duchu osvícenství o přirozený výraz tanečníka. Vzory si chtěl brát z dobového malířského a sochařského umění, ale většina myšlenek zůstala jen teorií, zatímco na jevištích balet pozvolna klasičtěl a konvenčněl v sólových výstupech. Romantický balet ovládly slavné primabaleríny — M. Taglioni, F. Elssler, L. Grahm, C. Grisi — v typic-

kém třičtvrtěčném mušelínovém kostýmu s brilantními špičkovými variacemi pas de quatre. Vznikaly další národní školy, zvláště ruská, z níž vyšly na začátku 20. století impulsy k budoucí reformě jevištního tance.

Inscenačně opera v 19. století kráčí dále jednak rozvojem bel canto, jednak snahami o historicky věrné rekonstrukce dramatického prostředí. Z jeviště se stalo skladiště architektonických a výtvarných detailů nebo pláten pomalovaných jako pohlednice. Ideálem byla věrnost, proto na jeviště vjížděly skutečné kavalérie z cirkusu Franconiho a zvláštní atrakcí se stala proměna bohaté výpravy přímo před očima diváků. Tomu pomáhalo i zdokonalené osvětlení — od roku 1822 plynové a od roku 1849 v pařížské opeře elektrické. Melodramatická a romantická výtvarnost dosahovala v opeře největších rozměrů: „Malují se dekorace, které přestávají být dekoracemi a snaží se být samostatnými uměleckými díly... Předvádí se veliké a drahé pochody. Koně — čím víc, tím líp — zahlušují mluvící. Umělé ohně vybuchují a děsí, umělá světla oslepují, provazolezci a balet zaplňují pauzy a kostýmy všech věků se nadnáší s dětskou učeností,“ komentuje tato představení L. Tieck. Ani Wagner neunikl tomuto iluzionistickému stylu a používal dobové malířské dekorace.

Na konci 19. století ztratilo buržoazní divadlo dech a zůstalo většinou jen komerční zábavou včetně různých zdívaladelňovaných forem show, varieté nebo cirkusů. Divadelní struktura byla rozložena virtuózními herci, bohatou výpravností a všechny prostředky se staly značně konvenčními. Tento stav proto nemohl dlouho trvat, chtělo-li divadlo opět vstoupit do společenských a kulturních zápasů, které se projevovaly už zřetelně v krizích kapitalismu na konci 19. století.

V nesnázích se ocitl sám model iluzivního divadla, které mělo zrcadlit člověka, ale mnohdy ukazovalo jen jeho falešnou podstatu. Omylu podlehl

už osvícenci, kteří chtěli napodobovat lidskou přirozenost, harmonicky krásný morální řád, ale vyšel jím z toho většinou jen melodramatický otec nebo nemanželský syn, který dnes vyvolává úsměv. Jen *Figara* nezajímala tato utopická a patriarchální morálka od přírody a snažil se pochopit třídní a společenskou podstatu vlastního světa. Romantici se sice ještě jednou vzepřeli k tragickému a hořce ironickému gestu boje s metafyzickým osudem a mocí, ale pak už se objevovaly jen individualizované postavy „lidských komedií“ buržoazní společnosti. Hrdinové realistických her se dostávali do společenských konfliktů a snažili se pochopit prohloubeným dějinným vědomím povahu a smysl lidské historie.

Ale aby se i divadlo stalo opět uměleckým nástrojem tohoto poznání, s nímž už dávno přicházely literatura a výtvarné umění, muselo se vydat na cestu znovuobjevování své vlastní specifičnosti, návratů ke kořenům divadelnosti a hledání nového společenského poslání.

DIVADLO 20. STOLETÍ

Mapovat vývoj divadla našeho století je úkol obtížný, neboť i v něm následují rychle po sobě jdoucí styly, směry, —ismy, které odrážejí složitou společenskou situaci. Přitom si divadlo obnovuje výrazové prostředky, přejímá nové techniky, experimentuje s vlastní podstatou uměleckého druhu a hledá nového diváka. Je na jedné straně výrazně politické a tendenční, ale na druhé straně se uzavírá do laboratoří nebo studií. Je to divadlo synkretické a polystylové, hledající inspiraci v historii i v jiných, mimoevropských kulturách, zvláště asijských, které vstupují silněji do evropského povědomí. Vedle avantgardních a modernistických směrů obnovy divadla stojí stále silný proud komerčních a oficiálních divadelních institucí, které

postupně přejímají, ale často i rozměňují a formalizují výsledky uměleckých reforem.

S nástupem naturalismu a symbolismu volalo divadlo ještě po novém dramatu ve snaze dohnat ostatní umění. Současně dochází k přehodnocování dramatu z hlediska jeho postavení ve struktuře inscenace. Divadlo odmítlo být jen jeho reprodukcí a režiséři začali pojímat inscenaci jako syntézu všech zúčastněných složek v jednotné struktuře. Jejich nová role „umělců divadla“ se rychle stala hlavním motorem proměn divadla 20. století. Režisér začal spolupracovat na obnově divadla nejdříve s výtvarníkem a později stále víc i s hercem, jehož jednání a přítomnost v divadelním prostoru spolu s divákem bude nakonec stačit k tomu, aby vznikl akt divadla.

Významnou úlohu ve všech programech reformatörů divadla 20. století sehraje představa diváka a jeho skutečná role v představení. Divadlo se snaží pronikat do všech společenských vrstev a tříd a přitáhnout lidového diváka. Jde do továren za dělníky nebo na frontu mezi vojáky. Vychází vstříc jejich aktuálním potřebám a snaží se být záměrně místem vzájemného dialogu mezi jevištěm a hledištěm.

Znamená to ovšem rozchod s dědictvím iluzivního mimetického divadla a se čtvrtou stěnou, která oddělovala jeviště a hlediště, a snahu o neustálou aktualizaci jednoty divadelního časoprostoru hry, předváděné inscenace a jejího dotváření divákem. Bezprostředností vztahu herce a diváků se divadlo brání také vlivům filmu a televize, i když mnohé od těchto umění přebírá. Dnes už všichni divadelníci kladou důraz právě na tuto vzájemnou a přímou komunikaci, která zůstává pro divadlo specifická a nezastupitelná. V ní se divadlu otevírají nové a nové horizonty, neboť vzájemný divadelní kontakt je možné vytvořit už nejen v tradičních divadelních budovách s profesionálními soubory a s klasickou hrou ve skvělé výpravě, ale i v jiných prostorách, třeba na ulici nebo na náměstí. Výra-

zové schopnosti divadla a žánrové podoby se zmnožují a posunují až k samotným hranicím divadelnosti.

Expanze netradičních divadelních aktivit mladého, klubového, studentského divadla v poslední době svědčí o stále potřebě bezprostředního vztahu mezi herci a diváky, ale současně se za touto koncepcí skrývá dramatický a často nedomyšlený vztah k dramatu a literární složce představení. Literární divadlo však přesto zůstává stále nejvýznamnější součástí celkové divadelní kultury. Vypracovalo si interpretační systémy klasických a jiných textů, tvořících dramaturgický profil souborů. Vtahuje opět dramatika do spolupráce na jediném, uceleném procesu vzniku divadelní inscenace. Nejvýznamnější hry 20. století dokumentují právě možnosti této kolektivní spolupráce.

Do divadla se dostával naturalismus programově. Už v roce 1881 vydal E. Zola manifest *Naturalismus v divadle*, v němž napadl tehdejší komerční divadlo salónních her ve stylu A. Dumase ml. Očekával, že po vzoru literatury se brzy objeví i naturalistické hry a divadlo, které je bude hrát. Ale Francie mohla nabídnout nejdříve jen několik her H. Becqua a teprve v roce 1887 Théâtre Libre (Svobodné divadlo) A. Antoina uvádělo dramata a dramatizace z celého světa — vedle E. Zoly, bratří Goncourtů i H. Ibsena, L. N. Tolstého, G. Hauptmanna aj. Ale Antoine proměnil především inscenační styl. Jeviště se stalo věrnou kopií skutečnosti, herci jako by vůbec nevnímali diváky za pomyslnou čtvrtou stěnou a otáčeli se k nim zády. Jejich hra byla silně motivována prostředím, skutečným nábytkem, solidními dveřmi a opravdovými vodotrysky. K tomu byla nutná dokonalá souhra s partnerem a jednotný jevištní obraz musel uchopit pevněji do rukou režisér.

Naturalismus se rychle rozšířil po celé Evropě. Skupina berlínských pokrokových umělců a kritiků, vedená O. Brahmem, založila v roce 1889 Freie Büh-

ne [rovněž Svobodné divadlo], které uvádělo hry zakázané cenzurou, především H. Ibsena a nejvýznamnějšího naturalistického dramatika G. Hauptmanna. Dalším střediskem naturalismu se stal Londýn, kde začínal kralovat svou esejistickou a dramatickou tvorbou G. B. Shaw. Výchozím impulsem byla opět snaha uvádět hry H. Ibsena, a proto vznikl Independent Theatre (Svobodné divadlo) J. T. Greina.

Naturalismus pronikal do dalších zemí a k nám přímo do Národního divadla. V Moskvě se sešli dva divadelníci — V. I. Němirovič-Dančenko a K. S. Stanislavskij — a založili v roce 1898 slavné Moskevské umělecké akademické divadlo (MCHAT). I oni začínali v naturalistickém stylu, ale brzy objevili svého dramatika — A. P. Čechova — jehož hry patří k nejvýznamnějším ve 20. století. Jimi se divadlo přiklonilo k impresionistickému a psychologicko-realistickému stylu, vyjadřujícímu silnou vnitřní dramatickosti. Syžetová výstavba Čechovových her ovlivnila nejvýrazněji dramaturgiu 20. století.

- VOJNICKÝ: (sečetl na počítadle a zapisuje obnos) Tak to máme... 15... 25... (Soňa si sedne a píše)
- MARINA: (zívá) Ach, to se to bude dneska spát!
(Tělegin vejde po špičkách, sedne si u dveří a tiše ladí kytaru)
- VOJNICKÝ: (Sonně. Hladí ji po vlasech) Dítě, kdybys věděla, jak je mně těžko.
- SONĚ: Co dělat, musíme žít! (Pauza) A my, strýčku Váňo, budeme žít! Dny nám utečou v práci a večer bude praskat oheň... dny, večery... všechno vydržíme... všechny zkoušky... a budeme pracovat pro druhé... bez ustání... bez oddechu... teď... i pak, až zestárneme. A až přijde náš čas, pokorně umřeme a tam, za hrobem, řekneme, že jsme trpěli a plakali a bylo nám hořko někdy... vid', strýčku. A bůh se slituje a my, strýčku, uvidíme světlý, krásný, nádherný život... A budeme mít radost a na naše nynější neštěstí a utrpení vzpomeneme bez slz a s úsměvem... A bude

nám dobře. Věřím tomu, strýčku, vroucně, celým srdcem tomu věřím... [Klekne u jeho nohou a položí mu hlavu do dlaní; unaveným hlasem] Bude nám dobře.

(A. P. Čechov: Strýček Váša)

Naturalistické divadlo dotáhlo do extrému iluzivní koncepci tradičního modelu divadla. Tím přivodilo ve vývoji zlom, uvědomění si hranic tohoto uměleckého stylu a položilo základ k hledání jiných cest. Modernisté budou na jevištní naturalismus reagovat velmi ostře a odmítnou jakoukoliv iluzi a kopii života. Jedno však budou mít s naturalisty společné: hledání nových společenských a uměleckých funkcí, odpor ke komerci a divadelnímu obchodu. Naturalisté začali institucionální experiment, který po nich přešla další divadla. Aby umělci unikli cenzuře, zakládali divadla neoficiální, amatérská i profesionální, která uváděla nová dramata v novém stylu pro vybraný okruh předplatitelů. Odtud názvy „svobodných divadel“. Podobné instituce vznikaly s cílem zachytit co nejširší vrstvy diváků a demokratizovat divadlo. To je případ i „vše-

Racek A. P. Čechova v MCHATu. 1898

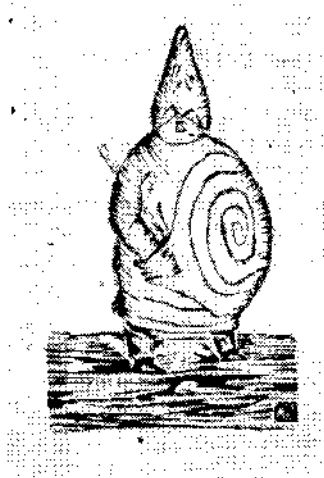


obecně přístupného“ MCHATu nebo proletářského divadla Freie Volksbühne (Svobodné lidové divadlo) v Německu.

Objevili se noví dramatici a divadlo dohánělo zpoždění za vývojem ostatních umění, chtělo být znovu „uměleckým“. Vznikl nový herecký a scénografický způsob inscenování, který ovlivnil většinu oficiálních divadel; zvláště významná byla inovace hereckého umění. Odtud vedla cesta k první metodě herecké práce, ke Stanislavského „systému“. Na přelomu století sice naturalistické hnutí v divadle slábne nebo se proměňuje, ale jako určitá forma autentičnosti jevištních prostředků a veristický styl se ještě vrací v různých variantách neorealismů, nových věcností nebo dokumentárnosti v průběhu celého století.

Vyjádřit „stav ducha“, nikoliv imitovat vnější skutečnost, objevovat skrytá tajemství pod povrchem reality, k čemuž má sloužit symbol. To byly hlavní cíle symbolismu, který vznikl nejdříve v poezii a od 90. let se projevil i v divadle.

Mělo to být divadlo především umělecké a kromě poezie hledalo inspiraci v hudbě, malířství a ve Wagnerově koncepci syntetického divadla. V roce 1890 založil P. Fort v Paříži Théâtre d'Art (Divadlo umění), ale to nemělo dlouhé trvání. Větší ohlas měl Lugné Poe s Théâtre L'Oeuvre (Divadlo Dílo), které v roce 1893 navázalo na pokus P. Forta na stejném institucionálním principu jako divadlo Antoina. I tady šlo především o uvádění nové symbolistické dramaturgie — M. Maeterlincka, aktovek a poezie mladých bohémů, her H. Ibsena, A. Strindberga, L. Andrejeva. V roce 1896 se tu odehrála skandální premiéra *Krále Ubu* A. Jarryho, která svým výsměchem přizemnímu naturalismu i duchařskému symbolismu předznamenala budoucí experimenty surrealistů, A. Artauda a absurdního dramatu. Divadlo se vysmálo všemu a z jeho výsměchu se klubala prostá, zapomenutá divadelnost a hravost.



Kresba A. Jarryho ke Králi
Ubu

M. Maeterlinck byl hlavním symbolistickým dramatikem a jeho hry se vyznačují zvláštní auroou tajemnosti, laděním smutku a melancholie, doprovázející jednání hrdinů. Symbolistická dramata vznikala v různých zemích: v Irsku hry W. B. Yeatse, v Rusku hry L. Andrejeva nebo A. Bloka a symbolistické ladění mají i pozdější hry H. Ibsena nebo G. Hauptmanna. Ve Francii vyšel ze symbolismu P. Claudel a mnoho symboliky nalezneme i v hrách A. P. Čechova. Všem je blízká snaha prodrat se pod povrch skutečnosti a ukazuje se, že k tomu vedla cesta jak od básnického symbolu, tak i od naturalistického detailu. Hry proniká zvláštní stesk po něčem uplynulém, neboť „skutečný ráj je rájem ztraceným“, konstatuje prozaik „hledání ztraceného času“ M. Proust. Prozatím to byl postoj pasivně registrující, ironický a instinktivně hledající zvláštní „stav duše“.

PELLÉAS: Ty...? Hle! Hle! Co nyní děje se, není již v rukou našich... Nad námi vládne cizí vůle... Vše ztraceno, vše zachráněno! — Pojď! — Mé srdce těší... (obejme ji) Slyš, slyš! Mé srdce mě za-

duší... Pojď, pojď!... Ach, jak je krásně v temnotách.

MELISANDA: Za námi někdo stojí!...

PELLÉAS: Nevidím nikoho...

MELISANDA: Slyším ruch...

PELLÉAS: Slyším jen tluk srdce tvého v temnu...

MELISANDA: Slyšela jsem suché listí praštěti...

PELLÉAS: To byl víchř náhle ztichnuvší... Ztichl, když jsme se líbali...

MELISANDA: Jak dlouhé jsou dnes naše stíny!...

(M. Maeterlinck: Pelléas a Melisanda)

Inscenační styl Lugné Poëa odpovídal ladění Maeterlinckových her. Vyznačoval se statickými postoji, uměřeným gestem a zpěvně melodickou deklamací. Do tvorby scénického prostředí se zapojili soudobí moderní malíři a jejich malovaná plátna s výraznou linií, barvami, obrysy a ornamenty doplňovalo barevné světlo, hudba a dokonce i experimenty s vůněmi. Tento inscenační styl syntetického divadla najdeme nejen ve Francii, ale i v Irsku, Německu, u nás a především v Rusku, v předrevolučních experimentech Mejercholda. Byl charakteristický i pro Ďagilevovy Ruské balety, které se objevily v Paříži v roce 1909 a získaly si okamžitě světový ohlas nejen choreografickou reformou M. M. Fokina, V. Nižinského, T. P. Karsaviny, kteří tančili v slavných baletech I. Stravinského a S. Prokofjeva, ale i spoluprací s výtvarníky, jako byli L. Bakst, A. Benua, N. Gončarovová a později i P. Picasso nebo H. Matisse.

Na začátku 20. století se objevily dvě osobnosti, které posunuly další vývoj moderního divadla a režie — A. Appia a G. Craig. Nezaložili žádné divadlo, inspirovali většinou teoretickými názory nebo výtvarnými návrhy, zatímco na jevištích inscenovali jen málo z toho, o čem přemýšleli a s čím experimentovali. Oba byli proti iluzivnímu naturalismu a měli mnoho společného se symbolisty, ale význam jejich díla byl dalekosáhlejší — pro estetiku divad-

la i pro jeho novou společenskou a etickou funkci.

Švýcar Appia domýšlel do důsledku Wagnerovo pojetí gesamtkunstwerku a k modernistické hudbě i slovu hledal adekvátní stylizovaný výraz v dramatickém prostředí. Nejdříve projektoval k operám Wagnera architektonicky vzdušný a všech detailů zbavený dramatický prostor, dotvářený světlem. V trojrozměrném prostoru měla probíhat akce trojrozměrného těla herce, řízená hudební partiturou, takže výsledkem byl stylově čistý a básnický jevištní obraz. V pozdějších letech, kdy spolupracoval s dalším Švýcarem a tvůrcem rytmiky J. Dalcrozem, propracoval dále svou koncepci inscenace, kterou nazval „živým uměním“, kde hudba poskytuje tělu herce čas trvání a rytmus pohybu, tělo je jakoby předává proporcím prostoru a spolu se světlem a barvou jej dramaticky oživují. Jeho pozornost se soustřeďovala stále více k pohybu: „Tělo začíná znovu existovat pro naše oči.“ Nezapomeňme, jsme v době vzkříšení olympijských her, rozvoje sportu a tělesné hygieny — v době, kdy v tanci předváděla přirozenost pohybu lidského těla slavná I. Duncanová.

Snad proto je Appiova koncepce „živého umění“ tak radikální, až překračuje i samé hranice divadla. „Zapomeňme na stará divadla, kde umírá minulost, a postavme budovy jen k ohraničení prostoru, kde budeme jednat,“ volá Appia. Bez jeviště, bez hlediště, jen v sále se světly, praktikáblem a živými talentovanými lidmi. Nic víc není zapotřebí k uskutečnění jeho snu o „integrálním životě“. Na první pohled utopie, ale přesto se ji pokusili uskutečnit divadelníci 60. let, P. Brook nebo J. Grotowski. Oč estetika divadla, rozkladu na složky a hledání principů jednotné kompozice došel Appia až k utopické a etické vizi divadla budoucnosti, v které zaznívá echo jeho rodáka J. J. Rousseaua: „Dramatické umění budoucnosti bude společenským aktem, kam každý vnese svůj podíl. A kdo ví, možná po přechodném období i slavnostními svátky s účastí všeho lidu, kde každý z nás vyjádří své vzrušení, svou



Dramatický prostor A. Appia; návrh k Aischylově tragédii Spoutaný Prométheus. 1924

bolest i svou radost a v kterých nikdo nebude souhlasit s tím, aby zůstal jen pasivním divákem.“ Představa, která bude provokovat a provokuje mnoho současných divadelníků.

Rovněž Craig hledal nejprve v inscenaci absolutní krásu, avšak specifickost divadla neviděl v žádné složce, ale v jejich syntéze. Zasněvil celý život experimentům a jen málo realizacím, např. v inscenaci Hamleta v MCHA'Tu. Jeho cílem byla estetická obnova divadla, skládajícího se z akce, linií, slov, barev, rytmu, které jednotí nový a jediný „umělec divadla“ — režisér. Jeho výtvarné návrhy ovlivnily všechny tehdejší moderní režiséry. Proto se stal jejich učitelem a ideologem: „Svou víru v obrození divadla opírám o víru v obrození režiséra a že on, až se správně naučí využívat herce, dekoraci, kostým, světlo a tanec, až pomocí těchto prostředků ovládne mistrovství v ovládání akcí linií, barvou, rytmem a také slovem, neboť tento poslední element se rozvine ze všech ostatních... Tehdy získá umění divadla své zákony a divadelní činnost se

stane svébytnou uměleckou disciplínou a už nebude jako nyní jen interpretačním řemeslem.“ Craig byl odpůrcem literárního divadla a slovo se mělo zrodit až na jevišti, podobně jako hercův pohyb.

Velikou diskusí vyvolala jeho koncepce tzv. nadloutky. Příčina byla v tom, že Craig odmítl herectví prožívání s okamžitou a náhodnou inspirací. Nadloutka znamenala metaforu herce dokonale tvárného a řemeslně vybaveného, který se mohl stát pružným nástrojem režiséra ke sdělování různých obsahů. Nešlo tedy o vyhnání živých herců z divadel, ale o ideál, který zahlušilo naturalistické herectví a který se pokoušeli uskutečnit ostatní avantgardní režiséři. Mít herce jako „nástroj tvarových emocí“, řekl nás J. Frejka.

Ruská a sovětská avantgarda vstoupila do 20. století nejdříve s divadlem MCHAT a osobností K. S. Stanislavského, jehož dílo poskytlo dalšímu vývoji světového divadla ještě výraznější podněty než dílo Craiga nebo Appia. MCHAT prošel vlivem Meiningenských naturalismu, ale postupně si vypracoval specificky realistický styl inscenací A. P. Čechova, H. Ibsena nebo M. Gorkého. Kolem roku 1905, v době, kdy získal světovou proslulost zahraničními zájezdy, se projevila v divadle krize a nová generace protestovala proti „nepotřebné pravdě“ naturalistických dekorací a hereckého projevu. Neúspěšně, až na Maeterlinckova *Modrého ptáka*, dopadl i pokus MCHATu se symbolisty. Proto Stanislavskij zakládal studia a prováděl řadu experimentů a zkoumání výrazových prostředků. V tomto prostředí začal pracovat na hereckém „systému“, který pojímá hru herce jako organický tvůrčí proces.

Po revoluci MCHAT i Stanislavskij hledali vztah k proměnám společenské reality. Od 20. let nalézali nové dramatiky a spolupracovali s M. Bulgakovem nebo V. Ivanovem. Zahraniční zájezd do Evropy a USA rozštěpil soubor MCHATu na dvě části a ve 30. letech se poetika tohoto divadla stala

všeplatným vzorem a normou inscenačního stylu socialistického realismu, který direktivně vládí až do XX. sjezdu KSSS.

Stanislavskij byl typickým novátorem divadla s neustálou sebekritičností k vlastnímu dílu, s tvůrčím neklidem a náročností. Nejen umělecký, ale i etický aspekt jeho tvorby byl významný a je dodnes současný v jeho díle, které zanechalo v divadle 20. století výraznou stopu. Zájezd do USA a někteří emigranti naočkovali americkému divadlu jeho „systém“, rozvíjený L. Strasbergem v 50. letech. „Systém“ se pak stal základem hereckého školství v řadě zemí, i u nás, a mnohé myšlenky Stanislavského jsou stále aktuální. Právě dnes, kdy už nejsou oficiálně deklarovány, ale pocítovány divadelníky jako slova zkušeného a opravdového „umělce divadla“.

Režisér a dramatik N. Jevrejnov patřil k opozici mchatovské poetiky, kterou parodoval ve svých hrách a inscenacích. Stal se předchůdcem směru, který se prosadil po 1. světové válce a znamenal úsilí o reteatralizaci divadla. Proti naturalistům i symbolistům hledal divadlo smluvních konvencí, divadlo hravé, a to jej vedlo k rekonstrukcím a zkoumání starých divadelních kultur.

Propagátorem estetického a zdivadelněného divadla byl také A. Tairov, herec a craigovský „umělec divadla“, pro kterého drama bylo jen jednou ze složek inscenace. V roce 1914 založil Komorní divadlo a v jeho inscenacích vše hrálo pohybem, rytmem, hudbou a tancem. Herci jako by na jevišti tančili a každá inscenace — uváděl různorodý repertoár, od opery až k Racinově *Faidře* nebo současně *Optimistické tragédii* V. Višněvského — měla skrytou hudební formu.

Skutečnou osobností divadla po Stanislavském byl ovšem V. E. Mejerchold, dodnes leckde považovaný za největšího režiséra století. Začínal jako žák Stanislavského, pak se pustil do symbolistického repertoáru a teatralizovaných komedií masek, ale vrchol jeho činnosti nastal po revoluci. Tento tvůrce

Divadelního Října se radikálně odtrhl od předrevoluční mchatovské realistické linie a s jeho inscenacemi nastupuje do divadla konstruktivismus a v herectví biomechanická metoda. Jevišťe obnažil až k zadní stěně budovy a na něm sestavoval ze schodů, můstků a plošin zvláštní „stroj ke hraní“, který uváděl do pohybu a oživoval herec akcí, mnohdy spíše akrobacií a gymnastikou než hrou postav. Tak vznikly slavné inscenace Crommelynckova *Velkopléhého paroháče*, komedií Majakovského, Ostrovského *Lesu* nebo Gogolova *Revizora*. Mejerchold tvořil divadlo politické a ostře satirické, divadlo—tribunu revolučních idejí a účtování s minulostí carského Ruska. Ale došlo k omylu, koncem 30. let bylo jeho divadlo úředním dekretem zavřeno.

Jako meteor zazářil krátce režisér a herec J. Vachtangov — zemřel v roce 1922 — se snahou syntetizovat program Stanislavského a Mejercholda. Člen Studia MCHAT a režisér židovského divadla Habima, který vytvořil slavnou inscenaci Gozziho *Princezny Turandot*, triumf divadelnosti a hravosti. Láska k divadlu se u něj projevila i v tom, že se věnoval prakticky jen laboratorní práci ve Studiu.

Po revoluci se divadlo nebývalým způsobem zapojilo do společenských proměn a agitace. Četné soubory Proletkultu vznikaly po celé zemi a hrály i na frontách. Inscenovaly se divadelní slavnosti a podívané, z nichž k nejslavnějším patřilo *Dobytí Zimního paláce* v roce 1920. Režisérem podívané byl N. Jevrejnov, který měl k dispozici 1500 aktérů, amatérů i profesionálů, kteří hráli pro více než 100 000 diváků. Divadlo se znovu stalo velkým svátkem.

Porevoluční 20. léta posunula sovětské divadlo do čela světového vývoje. Z tradiční realistické a mchatovské poetiky vyrostl nový inscenační styl, Stanislavského „systém“ a metody režijní práce s hercem, které se staly trvalým dědictvím divadla 20. století. Z avantgardních experimentů, reteatralizace divadla, konstruktivismu a biomechaniky čerpaly podněty všechny evropské avantgardy a k nej-

větším obdivovatelům patřili náš J. Honzl, E. F. Burian nebo J. Frejka. Divadlo tu objevovalo svou vlastní specifičnost v nových výrazových možnostech, radikalizovalo se a živě reagovalo na porevoluční dobu.

Třicátá léta znamenají v sovětském divadle ústup avantgardy a nástup socialistického realismu, který byl v té době interpretován úzce a dogmaticky. Nčas sice experimentoval ve svém divadle N. P. Ochlopkov, ale jeho úsilí bylo zhodnoceno jako formalismus. Pak přišla Velká vlastenecká válka, léta obnovy a teprve v 60. letech začalo sovětské divadlo navazovat nejen na mchatovskou, ale i na avantgardní porevoluční tradici. Objevily se nové hodnoty současného sovětského divadla — soubor Divadla na Tagance, Sovremennik, nové režijní osobnosti, plodné diskuse a tvorba nových dramatiků.

Sovětské divadlo přineslo do vývoje světové divadelní kultury vedle mocných impulsů porevoluční avantgardy především typický realistický model, který zdaleka není vyčerpán ve svých možnostech. Vychází důsledně z domácí tradice a navazuje na renesanční „zrcadla života“ jako prostředek etické katarze, založené na hlubokém zážitku diváka. Je to divadlo myšlenky a citu, stále obnovované ve svých výrazových prostředcích a zůstávající nástrojem proměny vědomí současného diváka.

Jiná situace byla ve vývoji německého divadla. V roce 1908 otevřel v Mnichově dramatik a režisér G. Fuchs Umělecké divadlo, které mělo být původně divadlem lidovým, kde by se jako v antice a středověku shromažďovaly davy lidí. Ovšem z jeho pokusu se paradoxně stalo divadlo úzkého kruhu diváků, zajímajících se o stylizované a rafinované inscenace, v nichž Fuchs propagoval populární heslo doby: reteatralizovat divadlo návratem k starším kulturám. Zrušil rampu, vytvořil jednotný prostor pro herce i diváky a místo kukátkového jeviště postavil tzv. reliéfní scénu s proscénium.

Hrál především klasiky a k jejich režímům pozval

i Maxe Reinhardta, který byl až do 30. let vůdčí osobností německého divadla, syntetizující, často i eklekticky, všechno nové, co se objevilo v Evropě. Začínal u O. Brahma, byl zakladatelem Malého divadla v Berlíně a postupně se stal šéfem rozsáhlého divadelního koncernu v Německu a Rakousku. Vládl s nevyčerpatelnou energií, explozemi nápadů a teatrální vitalitou až do příchodu nacismu, kdy emigroval do USA. Dělal divadlo komorní i davové, inscenoval *Krále Oidipa* v cirkusu pro tisíce lidí. Byl výborným inscenátorem klasiků a zakladatelem divadelního festivalu v Salcburku (od roku 1920), kde se hrálo divadlo v plenéru. Vyžíval se v různých stylech, často protikladných, ale vychoval mnoho vynikajících herců a jeho tvorba byla jakousi základnou, podobně jako u Stanislavského v Rusku, od níž se odpoutávali režiséři dalších generací a stylů.

Někdy kolem roku 1910 se objevil v Německu expresionismus. Nejdříve v tvorbě dramatiků, později na jevištích. Projevil se také v jiných zemích, ale v Německu byla tato subjektivistická koncepce umění zastoupena nejsilněji. Expresionističtí umělci v duchu moderního kultu individualismu objevili, že i abstraktní kompozice mohou posloužit výrazu a sdělovat vlastní obsahy. Jejich umění se snažilo působit bezprostředně, analogicky hudbě, vyjádřit osobní pocity a demonstrovat „já“ v dobách společensko-politických krizí kolem 1. světové války. Hermann Bahr kdysi srovnával impresionistického a expresionistického umělce: první je bez úst, má oči a uši, vnímá svět iluzí a nemůže se dostat za něj, je pasivní a reprodukuje vnější realitu, druhý má jen ústa a vizionářské fantazie, kterými proniká pod povrch věcí a snaží se vyjádřit jejich podstatu. Byl to skutečně výkřik a obžaloba kruté doby: „Křičte o tom, co jste ztratili, ať z vašich úst tryská hněv a vztek, ztratil jsem čas a život. Křičte, křičte! Křičte, že máte hlas, křičte, že můžete křičet!“ volá Ernst Toller ve hře *Phyn*. Byla to utopická výzva celému světu.

Vzniklo drama s volnou epizodickou výstavbou děje, předvádějící odyseu hlavního hrdiny, který se konfrontuje s buržoazním světem. Strindbergovy a Wedekindovy hry byly inspirací pro dramatiky jako C. Sternheim, W. Hasenclever, E. Toller, G. Kaiser aj. V jejich ich-dramatu bylo všechno hluboce zvnitřněno a cenily se zvláště obrazy okamžiků před konečnou katastrofou, např. posledních pět minut před smrtí. Inscenační styl se projevil v režii L. Jessnera, K. H. Martina nebo našeho K. H. Hilara. Režisér uměle rozkládal a skládal složky inscenace, vše podřizoval vyjádření základního motivu: *Vilém Tell* byl výkřikem svobody, *Richard III.* terorem vyvolávajícím strach. Užívalo se malířské dekorace, např. zkosených stěn, trojhranných oken, ale i architektonicky upraveného prostoru, zvláště schodů a různých plošin. Herec demonstroval extaticky své já v kuželu světla a zdůrazňoval jediný nosný rys postavy prudkým pohybem a rytmickým spádem vět.

V expresionismu je obsažen revoluční a politický akcent, který v jiné poetice rozvinuli od 20. let E. Piscator a B. Brecht. Piscator byl ovlivněn idejemi Říjnové revoluce a svým agitačním divadlem se v mnohém blížil Mejerholdovi. V dramatizacích prozaických děl — Tolstého *Vojny a míru*, Haškova *Švejka* apod. — vytvořil inscenace bohaté a syntetické, v nichž se nebál použít nové techniky filmové projekce a pohyblivých obrázků. Po nástupu Hitlera Piscator emigroval, ale své koncepci politického divadla zůstal věrný i po válce.

Na dramatizaci *Švejka* spolupracoval u Piscatora i Bertolt Brecht, v té době už autor her, z nichž první vznikaly pod vlivem expresionistů. Úspěch měla zvláště jeho *Žebrácká opera* s hudbou K. Weilla. Postupně se zformovala Brechtova osobitá poetika epického divadla, kterou propracovával v emigraci i po návratu v NDR, kde spolu s manželkou a herečkou H. Weigelovou založil v Berlíně světově známé divadlo Berliner Ensemble.

Je autorem her, které se dodnes uvádějí v celém

světě — *Galileo Galilei, Matka Kuráž a její děti, Kavkazský křídový kruh* — ale v jeho všestranné osobnosti se vždy spojovala tvorba dramatika a režiséra v jediný celek. Tento angažovaný marxista a komunista dělal „divadlo vědeckého století“, zba-vené estetizování a magického prožívání iluzí, di- vadlo aktuálních společenských potřeb, přesvěd-čující diváka aktivní formou o zákonech společen-ského vývoje a vedoucí jej ke kritické reflexi před-váděných dějů. Materiál her si bral odevšad a svou poetiku epického divadla stavěl do protikladu k aristotelovskému modelu her jednotného dramatic-kého děje. Divadlem vypráví příběh, montážně kon- struovaný z řady epizod tak, aby umožňoval kritic- kou reflexi diváka. Akce a děj Brechtových her jsou zobrazovány v neobvyklé perspektivě, zabra-ňující iluzivnímu prožívání fiktivních událostí. K tomu užíval i tzv. zcizujícího efektu — přerušování hry songem, nápisy atd. V herectví volil takové po- stupy, které herci nedovolovaly postavu prožívat, nýbrž jen demonstrovat, obracet se s ní k divákovi a podobně jako vypravěč si od ní udržovat stále kritický odstup a sebekontrolu hry.

ZPĚVÁK: Slyšte nyní příběh soudcův:

jak se stal soudcem, jaké pronášel rozsudky a ja- kým byl soudcem. Onu velikonoční neděli, v den velké vzpoury, kdy velkokníže byl svržen a kdy guvernér Abašvili, otec našeho dítěte, byl popraven, našel vesnický písař Azdak v houští uprchlíka a poskytl mu úkryt ve své chýši.

(AZDAK, rozedraný a podnapilý, pomáhá starému žebrákov: do své chýše)

AZDAK: Nefuň, nejsi kůň. A před policií se nezachráníš, když budeš utíkat, jako když ti někdo u zadku za- pálí koudel. Stůj, povídám. (Chytne znovu starce, který klusal dál, jako by ho ani síťna chýše ne- mohla zarazit)

(B. Brecht: Kavkazský křídový kruh)

Brecht přispěl do divadelní kultury 20. století modelem divadla, které mělo korespondovat s du- chem racionalistického a kritického století. Mělo opět sloužit společnosti, jejím proměnám a být tri- bunou nejpokrokovějších názorů. Jeho ideje, nová poetika her a inscenací značně ovlivnily vývoj ev- ropského a světového divadla od 50. let. Proto se brzy stal klasikem, možná i proti své vůli neustá- lého hledače a experimentátora nových funkcí a podob divadla.

Francouzské divadlo po období symbolismu opět ovládla bulvární komerce, zabarvovaná iluzivním Antoinovým naturalismem. Jacques Rouché se sice v roce 1910 pokusil vytvořit umělecké divadlo Théât- re des Arts (Divadlo umění), ale to se stalo jen plat- formou výtvarně malířských produkcí. Při inscena- ci *Bratři Karamazových* F. M. Dostojevského se však sešli tři z budoucích avantgardních divadelníků:

H. Weigllová v roli Matky Kuráže ze stejnojmenné hry B. Brechta. 1949



dramatizátor Jacques Copeau a herci Charles Dullin a Louis Jouvet.

Copeau, původně literát, splňoval ve francouzském divadle tutéž roli jako Stanislavskij v Rusku. Vnesl do něj nové ideje, tvůrčí neklid a experimentátorského ducha. V roce 1913 založil divadlo Starý holubník (Vieux Colombier), kde hrál a režíroval spolu s Dullinem a Jouvetem. Po dočasném přerušení provozu za války a působení v New Yorku došlo k obnovení divadla v poválečné Paříži, už v auře světového ohlasu, s hereckou školou a klubem přátel divadla. Ale Copeauovi zřejmě sláva a institucionalizace souboru nesvědčila, v roce 1924 náhle divadlo zavřel, rozpustil školu a odešel s mladými herci hrát na provincii. Ocital se však ve stále větší izolaci, i když ve 30. letech ještě vytvořil některé významné inscenace.

Copeau hledal a objevoval v divadle jeho prostou, přirozenou divadelnost, kořeny hravosti a dramatické poezie, které se vytratily s bulvárem i naturalismem. Očista jednotlivých složek vedla zákonitě ke klasickým básnickým hrám, k prosté a obnažené scéně, inspirované alžbětinským jevištěm, a k novému herectví. „Apeloval jsem na celou osobnost člověka, chtěl jsem, aby si uvědomil všechny druhy exprese, související s divadlem, chtěl jsem herce uvést do školy poezie a básníky do školy jeviště.“ Za tím účelem založil laboratorní školu, analogickou Stanislavského studiím. Pokud jde o režii, nebyla převratná tak, jako u craigovských „umělců divadla“, ale měla sloužit objevování morálních problémů doby básnickou formou.

Asketický duch J. Copeaua možná neodolal náporu komerční kultury, která všechno stravovala a měnila v obchod. Copeauovo dědictví však dále rozvíjeli členové Kartelu — Ch. Dullin, L. Jouvet, G. Baty a P. Pitoëff. Byla to skupina nezávislých režisérů, kteří vzájemně odolávali nátlaku bulvárních a oficiálních divadel a kritiků. Dullin založil divadlo Atelier s hereckou školou, z níž vyšel J. Vilar, J. L. Barrault, tvůrce čistého mimu E. Decroux

a A. Artaud. Jouvet vytvořil slavnou dvojici s nejvýznamnějším meziválečným dramatikem J. Giraudouxem a stal se populárním divadelním i filmovým hercem. Baty splňoval craigovský postulát „umělce divadla“, byl skutečným kouzelníkem jeviště, ale postupně i on opouštěl své divadlo Chimère a věnoval se loutkám. Významným režisérem a hercem byl Pitoëff, původem Rus, který objevoval pro Francii Čechova, Pirandella a skandinávské dramatiky.

Ale reformní Copeauovy snahy oživaly i po 2. světové válce u J. Vilara nebo J. L. Barraulta, Vilar se zapsal do dějin francouzského divadla organizací divadelních festivalů v Avignonu a vedením Národního lidového divadla (Théâtre National Populaire), „největšího divadla Paříže s nejmenšími cenami“, které se pokusilo přitáhnout co nejširší vrstvy diváků i z pařížských periférií. J. L. Barrault tvořil divadlo totální a syntetické. Se svou ženou založil soubor Společnost Renaud-Barrault, kde uváděl premiéry her P. Claudela, J. Anouilha nebo A. Camuse.

V době hnutí pařížské mládeže v roce 1968 okupovali studenti oficiální Odeón, který v té době vedl Barrault a kde se konaly festivaly Divadla národů. Barrault byl pojednou v paradoxní situaci: mládež jej považovala za konzervativce, stát za přívržence anarchie. Odešel proto z divadla, jehož zdi byly popsány jménem a citáty A. Artauda, kdysi přítele Barraultova a propagátora jeho idejí.

Myšlenky Antonína Artauda, které sám nedokázal uskutečnit v Divadle A. Jarryho a v Divadle krutosti, provokovaly a provokují divadelníky po 2. světové válce. Přišel s představou divadelní kultury, která je značně radikálnější, ale i utopická, neboť jde až k samotným hranicím divadla a sleduje jediný cíl: divadelní akt musí být znovu skutečnou katarzí, pro diváka i pro herce. Katarzí nikoliv etickou nebo poznávací, ale psychofyzilogickou. Divadlo se tedy má stát něčím jako kdysi rituál nebo obřad, má být znovu aktivní kulturou.

Vyšel ze surrealistického hnutí, byl ovlivněn asijským tanečním divadlem z ostrova Bali a hledal techniky pro svou představu aktivního divadla u mexických Indiánů. Studoval různé prameny a výsledkem byla kniha-manifest *Divadlo a jeho dvojník*. Chtěl najít nový jazyk divadla, v němž by se staly hlavními prostředky gesto, výkřik, pohyb a nikoliv literatura. Kulturu a kultivaci člověka chápal stejně materiálně jako kultivaci země: „Moderní společnost zapoměla na terapeutické účinky divadla a každý se hned usměje, řeknete-li mu, že v dávných dobách bylo divadlo považováno za jedinečný prostředek navracení narušené rovnováhy sil a že prostředky antického divadla obsahují také léčivou hudbu a šamanistické tance.“

Artaud chtěl divadlem léčit současnou přetech- nizovanou a racionalistickou společnost, použít je jako zvláštní terapii světa. Je to utopie? Těžko dnes říci, ale v každém případě našly jeho ideje pokračovatele a divadelníky nutí klást si otázky o skutečné povaze a funkcích současného divadla. A to jistě není málo. „Artaud mluvil o magii divadla a způsob, jakým to říkal, obsahuje sugesci, která se nás jistým způsobem týká. Snad jí nerozumíme, ale víme, že jde o divadlo, které by se pohybovalo mimo vysvětlitelné oblasti i mimo psychologii ve smyslu běžné motivace lidských činů. A když jednoho dne objevujeme, že podstata divadla nespočívá ani ve vyprávění o něčem, co bylo, ani v diskusi s hledištěm na téma nějaké teze, ani v obrazu života, »který je navenek«, ba dokonce ani v jeho vizi, ale že je divadlo v podstatě aktem, který se děje zde a nyní, v lidech, kteří přišli, v organizaci herců, že podstata divadla je okamžitá a že není ilustrací života, ale vztahuje se na život »per analogiam« — když si to všechno uvědomujeme, kládeme si otázku: mluvil Artaud právě o tom?“ Slova Grotowského o Artaudovi obsahují jiný model divadla, který se kolem nás, v produkcích mladých a netradičních divadel, vehementně prosazuje a tvoří alternativní linii současné divadelní kultury.

České divadlo mělo v době otevření Národního divadla už vlastní osobitost a živě reagovalo na všechny společenské proměny. Realistická tradice se rozvinula v dramatické tvorbě L. Stroupežnického, A. Jirásky nebo bratří Mrštíků. Od začátku století vstupovaly na jeviště herecké osobnosti realisticko-psychologického stylu, v čele s E. Vojanem, J. Mošnou, H. Kvapilovou a M. Hübnerovou. Byl tu i první významný český režisér J. Kvapil, autor impresionisticky laděných inscenací současných autorů i klasiků. Brzy se objevila i modernistická a symbolistická opozice ve studiích a „uměleckých divadlech“, která nechtěla realitu napodobovat, ale vyjadřovat svůj osobní pocit a „stav ducha“. Profil českého divadla tato vlna výrazněji zasáhla až o něco později.

Za 1. světové války nastoupil do Vinohradského divadla režisér K. H. Hilar a prosadil zde expresionistický styl. Máme v něm craigovského „umělce divadla“, vnášejícího do našeho prostředí vzruch a dynamiku režijního divadla, pateticky revolučního i ostře kritického. V roce 1921 přešel Hilar do Národního divadla a s ním i jeho neklid neustálého hledání a proměny stylu inscenací, ztišujících se v duchu „nové věčnosti“, ale zůstávajících divadlem veliké myšlenky, výrazné stylistiky a živelné dramatickosti.

Zájem a pozornost českého diváka se od druhé poloviny dvacátých let soustředily k experimentům mladé generace, která vlastnila stejně průbojného ducha jako Hilar. Z Osvobozeného divadla nastupují s novým programem avantgardní režiséři J. Honzl, J. Frejka, E. F. Burian a slavná dvojice V+W. Vyšli z poetismu a Devětsilu s nadšením pro konstruktivismus sovětské avantgardy a osvobozený pohyb herce. Postupně se projevila osobitost každého z nich, ať už působili ve vlastních divadlech jako V+W v Osvobozeném divadle či E. F. Burian v Děčku, nebo v divadlech oficiálních jako J. Frejka nebo J. Honzl. Společně hledali nové poslání divadla s komunistickým přesvědčením, politicky an-

gažované, zvláště ve 30. letech, kdy nastupoval k moci fašismus. Objevovali nové výrazové a básnické možnosti zdivadelňovaného jeviště, kam se nevstupovalo dveřmi, ale kulisou, experimentovali s dekorací, filmovou projekcí a objevili světelné divadlo.

V první polovině století psali hry významní čeští dramatici K. Čapek, F. Šrámek, V. Dyk, J. Mahen, V. Vančura nebo V. Nezval. Vyhranilo se několik generací českého herectví — Vydrova, Štěpánková i avantgardy. Zde se tvořil i základ budoucího světového ohlasu české scénografie v tvorbě V. Hofmana, B. Feuersteina, F. Trösterera nebo M. Kouřila. I to je však jen několik reprezentativních jmen vyspělé české divadelní kultury.

Svým profilem bylo české divadlo mnohostranné, rozvinulo realistickou tradici a čerpalo z nejpokrokovějších tendencí v Evropě, zvláště ze sovětské avantgardy 20. let. Dokázalo se v pravý okamžik postavit jako jednotná fronta do protifašistického boje a český divák k němu vždycky nalézal opravdový vztah.

Divadlo po 2. světové válce kladlo menší důraz na hledání a inovaci divadelních prostředků, s jejichž explozí přišly avantgardy, a zaměřilo se daleko více na svou společenskou užitnost. Po Říjnové revoluci se rozštěpila světová kultura na divadlo kapitalistické a socialistické, které se po válce začalo rozvíjet v řadě zemí. Kladlo si náročné cíle revoluční proměny vědomí svých diváků a přitom se snažilo vycházet z národních tradic. Působil tu silný vliv realistického divadla Stanislavského a Brechtovy racionálně kritické poetiky epického divadla. Je patrný i v západním divadle, které muselo vést tvrdý zápas s komercí a bulvárem. Prudký rozmach nastal i v divadelních kulturách třetího světa, což se odráží ve zpětném vlivu těchto kultur na evropské a americké divadlo.

Po válce bylo avantgardní divadlo pocíťováno nejprve jako „režisérismus“, který učinil z divadel-

ního kolektivu nástroj jediného „umělce divadla“ a který rozložil strukturu inscenace na množství dílčích složek. Nová jednotu se hledala především v inovaci dramatu a herectví. S vědomím, že do formování divadla daleko významněji zasáhne také divák se svými aktuálními potřebami.

Už za války se ve Francii objevilo existencialistické drama J. P. Sartre nebo A. Camuse a mělo být tribunou a nástrojem popularizace tohoto iracionalistického filozofického směru. Krizové momenty západní kultury se plně projeví v proudu absurdního dramatu a divadla, který se prosadil v 50. letech. Zvláštní morality a grotesky S. Becketta nebo E. Ionesca byly výrazem tragického postavení člověka v současné civilizaci. Podobné obrazy bychom našli i v hrách Gentea nebo F. Dürrenmatta a M. Frische. Značný vliv na evropské divadlo mělo americké drama reprezentované A. Millerem, T. Williams nebo E. Albeem.

Drama v socialistických zemích překonalo období schematických a černobílých her a dnes vychází nejen z vlastních tradic — v Sovětském svazu a u nás z tradice realistické, v Polsku z romantismu — ale snaží se také asimilovat různé vlivy světové dramatické tvorby. Nejsilněji se prosazovala čechovovská realistická poetika a od 60. let mělo značný vliv Brechtovo drama.

Z tradice divadla avantgardního a především z idejí a praxe Stanislavského, Brechta i Artauda vycházejí dnes všichni významní režiséři poválečného divadla — G. Tovstonogov nebo A. Efros v SSSR, K. Swinarski v Polsku, G. Strehler v Itálii, R. Planchon ve Francii, P. Brook v Anglii atd.

Řada osobností je spojena s proudem nekonvenčních souborů, které se objevily v 60. letech a zapojily se do hnutí revoltující mládeže na Západě. Evropou projížděl americký soubor Living Theatre, Odin Teatret E. Barby nebo Théâtre du Soleil A. Mnouchkinové z Paříže. Jejich divadlo mělo znepokojovat, provokovat, být politickou tribunou mladé generace. S ním se objevilo i hnutí happeningů a



Sen noci svatojánské W. Shakespeara v režii P. Brooksa. 1970

všude se prosazovala snaha zrušit hranice mezi herci a diváky, zapojit do akcí tvůrčí spontánnost i kritickou reflexi. Divadlo vyšlo do ulic, k nemocným a k zaostalým rolníkům rozvojových zemí. Hrál se všude a někde mělo být doslova vzorem životního stylu ve skupině nebo komunitě. To vše při bezbřehé různorodosti výrazových prostředků, neboť poetiky, styly a formy nebyly pro mladé divadelníky tím podstatným. Od poloviny 70. let nastal odliv revolučního a utopického divadla, hledajícího ideální společnost a ideální mezilidské vztahy.

Osobností, která inspirovala svými divadelními výzkumy tento proud „otevřeného“ divadla, byl J. Grotowski a Teatr Laboratorium z Vratislavi. Soubor prošel v 60. letech nejdříve etapou avantgardních experimentů a pak se soustředil na výzkum vztahů mezi herci a diváky jako na zvláštní formu mezilidských vztahů vůbec. Jako institut kul-

turního výzkumu přešel od divadelních představení k zvláštním akcím, usilujícím vyvolat autentické vztahy mezi účastníky a pocit kolektivní skupinové jednoty. Už nešlo o divadlo, jeho hranice byly překročeny, přesto však zůstává Grotowski se svými pokusy jakýmsi svědomím současného divadla. Možná dokonalostí techniky, kterou ovládli jeho herci, ale především potřebou a nutností autentických vztahů mezi herci a diváky, ničím nekamuflovaných.

Divadlo 20. století je ve svém vývoji neobyčejně rozmanité a členité. Nesnaží se už pasivně napodobovat skutečnost, ale tvoří autonomní a umělecké inscenace. Čerpá z bohaté historie a kulturních tradic vlastních i cizích. Ale v tomto uspořádaném a silicím „vědomí sebe sama“ — využívání a přejímání různých prostředků, stylů, metod či poetik — vyvolává někdy dojem manýrismu a uzavřenosti, v které se pěstuje a autonomizuje především jeho stránka umělecká a estetická. V představení si pak zkušený divák odečítá to, co je Craigovo, co z Mejercholda nebo Brechta. A platí to jak o tradičních, tak i o netradičních divadlech. Tradicionalismus i moderní experimenty působí často jako diktát a sugesce, zakrývající to, čím divadlo zůstává především, tj. druhem společenské praxe, otevírajícím se nejdříve potřebám vlastních diváků.

Proto je potřeba divadla v mnohém analogická potřebě mimetického tance dívek z kmene Maorisů, který má zajistit úrodu na poli. Také pro Brechta bylo divadlo velikou vášní produkování, které „se musí pro skutečnost angažovat, aby mohlo a smělo vytvářet účinná vyobrazení skutečnosti“.

V tomto historickém přehledu jsme věnovali pozornost evropské divadelní kultuře a stranou jsme ponechávali ostatní kultury mimoevropské, zvláště zemí Orientu. K pochopení jejich funkcí a významů by bylo třeba znalostí společensko-kulturních kontextů, s nimiž jsou spjaty daleko těsněji než evropské divadlo, sjednocované neustálými a opakovanými dialogy se svou minulostí antickou, středově-

kou, renesanční atd. Kdybychom chtěli popsat např. divadlo Indie, která se sama o sobě blíží rozloze Evropy, museli bychom si všimnout neobyčejné rozmanitosti kultur, kde existují možná ještě větší rozdíly než mezi kulturou španělskou a naší. A každá má své divadlo. Evropa poznala z pohostinských vystoupení jen reprezentativní vzorky japonských divadel Kabuki a Nô, Pekingské opery nebo Kathakali z Indie.

Divadlo zde vyrůstalo stejně jako v Evropě z pravěkých obřadů, rituálů, kultů a mnohé žánry si dodnes uchovávají znaky svého původu (např. taneční divadlo na ostrově Bali). Stalo se divadlem pro široké vrstvy lidu, nebo se uzavíralo v dvorském prostředí. Spojuje je snaha fixovat svůj žánr a techniku jeho hry, takže ještě dnes se setkáme v těchto zemích s divadelním tvarem, který se prakticky neproměňoval po celá staletí. Dominující složkou vždy zůstával syntetický projev herců, obsahující mluvenou řeč, zpěv, akrobacii, klauniádu, pantomimu i tanec. Je přesně určený a ustálený podle velmi podrobného scénáře (pro každý krok nebo pohyb rukávu) a každý detail má pro diváka symbolický význam „slova“. Herec většinou vstupuje na prázdnou scénu a dramatické události musí vyjádřit svou akcí. A divák ví, že když vystoupí na stůl herec Pekingské opery a zakryje si hlavu, stane se neviditelným. Inscenace je textem, v němž diváci čtou příběhy o lásce, hrdinství i zradě. V tom se liší od evropského mimetického divadla, které hledá stále nová a nová spojení s každodenní realitou v obsahu i formě.

Symbolické obrazy poučení i zábavy mimoevropského divadla proto inspirovaly evropské umělce k různým reformám. Jeho tajemství a exotičnost obdivovali už Goethe, romantici a zvláště symbolisté. Avantgardní umělci 20. století v něm hledali protinaturalistickou autonomii uměleckého divadla (G. Craig), nové divadelní techniky (B. Brecht) i vzor aktivnějšího a účinnějšího vyvolávání divadelní katarze (A. Artaud).

TVORBA A STRUKTURA INSCENACE

Pozornost budeme nyní věnovat tvorbě divadelní inscenace, která na rozdíl od jiných umění není tvorbou individuální, ale kolektivní. Divadelní dílo je výsledkem tvůrčího kolektivu, často dosti početného, skládajícího se z různých profesí — dramatika, scénografa, hudebníka, herců a režiséra. A to jsme vyjmenovali pouze profese základní a umělecké.

Jaké je postavení složek ve struktuře inscenace? Zmínili jsme se o tom, že každá struktura musí mít něco, co sjednocuje její jednotlivé části nebo podílí činností. Pokud bychom vycházeli z čistě teoretického hlediska, touto jednotící silou může být kterákoliv složka inscenace a pak bychom mluvili o divadle literárním, výtvarném, hudebním nebo režijním. Tak tomu v historii divadla skutečně bylo a vedle komedie dell'arte existovala výpravná barokní hra nebo opera, vedle tradičního literárního divadla, založeného na reprodukování textu, se ve 20. století rozvinulo v avantgardách silné divadlo režisérské. Strukturu inscenace musí tedy sjednocovat určitá pořádající nebo dominantní složka, resp. subjekt jedné z profesí, který si podřizuje složky a profese ostatní.

Tvorbu inscenace můžeme sledovat ze dvou základních aspektů: genetického a strukturálního. V prvním případě půjde o proces vzniku inscenace od počátečního nápadu, námětu či volby dramatického textu až k jeho realizaci pomocí všech prostředků jeviště a herců v konečném díle, přičemž v tomto

genetickém plánu je umístěn problém vztahu a transkripce dramatického textu do inscenace. Ten je stále aktuální i pro současné, zvláště činoherní divadlo, i když dávno utichly spory o tom, zda je divadlo reprodukcí dramatu, nebo zda je samo uměním tvůrčím.

Strukturální aspekt inscenace se vztahuje k výběru, použití a uspořádání jednotlivých složek do celkové kompozice. Inscenace může mít „bohatou“ skladbu, např. v operě, kde jsou zastoupeny všechny složky, nebo naopak „chudou“, omezující se na hru hereckých postav v prostoru se základními náznaky dramatického prostředí. Inscenace má dále svůj vývoj v čase, a tedy možnost uplatňování různorodých kompozičních principů, kdy se oslabuje význam jedné a zvyšuje význam druhé složky.

Pro divadlo, pojímané jako syntéza umění, je strukturální aspekt zásadní, přičemž hlavní úlohu, jak už bylo řečeno, zde hraje subjekt režiséra, tato konečná instance jednoty divadelního díla. Jestliže tedy stojí dramatik někde na začátku vzniku inscenace, na jejím konci je především režisér. Není proto divu, že tvůrčí subjekty, reprezentující i pro dnešek dva základní aspekty tvorby inscenace (genetický a strukturální) a dvě hlavní teorie (literární a syntetická), byly v historii divadla pocíťovány jako protikladné. Zvláště vývoj ve 20. století je plný uměleckých sporů a zápasů mezi postavením dramatika a režiséra, mezi dramatem a režii.

Jaké jsou základní vlastnosti dílčích složek, které vstupují do divadelní inscenace? Obecně můžeme u všech rozlišit tři vrstvy či roviny: věcnou, znakově reprezentativní a stylistickou. První vychází z vlastnosti materiálu každé složky, tzn. z jazyka (drama), zvuku (hudba), plátna, dřeva, barvy (scéna) a živého herce (materiálu herecké postavy). Pro režijní uměleckou tvorbu pak platí, že materiálem jsou všechny tyto prostředky jednotlivých složek.

Každá složka má sobě vlastní způsob znakového vyjadřování. Slovo dramatika vyjadřuje myšlenky

a představy jiným způsobem než hudba, dekorace nebo herecký projev. Pro režii opět platí, že organizuje celou tuto složitou strukturu divadelních znaků, která navíc není statická, ale proměňuje se v čase a vzájemně se obohacuje.

Stylistická rovina divadelní složky představuje složitější problém. Odráží se zde skutečnost, že každá složka je už výsledným artefaktem jednotlivých profesí tvorby divadelní inscenace. Je tím tedy u dramatika dramatický text, u scénografa realizovaná scénická výprava, vycházející z jeho návrhů, scénická hudba skladatele a herecká postava herce. To tedy znamená, že jednotliví umělci divadla vtiskují svou individuální stylistiku do svého dílčího podílu a režisér, jednotící inscenaci v celek, musí počítat i s touto skutečností.

Je tu však jedna zvláštnost a vztahuje se především k herectví. Jestliže umění dramatu, scénografie a hudby pracují analogickým způsobem se svým materiálem jako literatura, výtvarné a hudební umění, včetně korespondencí s dobovými styly a stylistikami (např. scénografie byla pod vlivem kubismu, konstruktivismu atd.), pak u herce je situace jiná. Stylistická rovina herecké postavy, která je dílem herce, koresponduje také s kulturně společenskými způsoby a normami chování lidí té doby. Jinak řečeno, stylistika projevu herců v Shakespearově nebo Molièrově době vychází i ze způsobů chování diváků, kteří chodili na jejich představení.

Drama, scénografie nebo scénická hudba jsou stále spojeny se svými mateřskými uměními — s literaturou, výtvarným uměním a hudbou. Jen herec a režisér vstupují do divadla jakoby odjinud. Herec přímo z každodenního a všedního života, s nímž i v divadle udržuje prostřednictvím diváka těsný kontakt, a režisér z nevšedního a svátečního světa slavností, her, obřadů a rituálů, jejichž pořadatelem vždycky byl a které doprovázely lidstvo od počátků jeho historie.

DRAMA A DRAMATIK

Drama představuje vstupní etapu tvorby inscenace, v níž autor konkretizuje slovem dramatický obraz fiktivní skutečnosti, který se bude realizovat prostřednictvím mnohotvárných jevištních prostředků.

Ze zkušenosti většinou známe dramatické texty, které jsou psány pomocí dialogů postav s doplňujícími poznámkami. Pak ale máme co činit nejen s projektem představované skutečnosti, ale i s jeho konkretizací v promluvách, které herci přejímají a které se stanou jednou ze složek konečné inscenace. V takovém případě hovoříme o dramatu. Někdy ovšem dramatický text zůstává jen ve formě popisu zobrazované skutečnosti a scénáře budoucí inscenace. Takovou formu měl např. text u scénářů komedie dell'arte.

Tradičně považujeme drama za literární dílo, které samo o sobě může být svěbytným uměleckým dílem, vyvolávajícím estetický zážitek pouhou četbou. Na druhé straně je pro nás spjato nedělitelně s jevištní realizací, během níž se stává jen dílčí složkou celku inscenace. Tato podvojnost dramatického textu vedla k jeho dvojí teorii — literární a divadelní — a k různým modifikacím vztahu k divadlu. Odtud pramení další problémy a zvláštnosti této složky. Zůstává-li v podobě literárního díla, je jazyk jediným materiálem, zprostředkujícím fiktivní zobrazovanou skutečnost. Slouží-li naopak k jevištní realizaci, vstupuje jeho jazyková struktura do inscenace dvojím způsobem: přímo svými dialogickými promluvami postav a nepřímou scénickými poznámkami a komentáři.

Zobrazovaná skutečnost je v dramatickém textu vystavěna analogicky jako událost v životě, v objektivní formě jednání postav bez zprostředkujícího autorského subjektu, onoho filtru, kterým je v poezii subjekt básníka a v próze subjekt vypravěče. Postavy v dramatu jednají jakoby nezávisle na dramatikovi ve vzájemném dialogu, který jim umožňuje

je spolu zápasit o nějakou myšlenku, ideu a názor. Objektivní způsob zobrazení jednáním postav vede tedy ke konstrukci dramatického světa.

Tím ovšem není řečeno, že do dramatického textu nevnikají lyrické a epické formy zobrazování. Dělo se tak vždy, ať už prostřednictvím jednajících postav (např. v monologích, kde se popisují děje, jež se staly mimo jeviště), nebo zvláštními postavami Vypravěče a Prologu, které zastupují přímo dramatika, jeho názory a postoje. Posílení lyrického a epického elementu v syžetové výstavbě vedlo ke vzniku žánrových variant lyrického nebo epického dramatu. Např. hry Maeterlincka jsou plny zvláštního lyrického ladění, vyjadřování pocitů, očekávání a působí jako dramatické básně. Naproti tomu hry B. Brechta aktualizují epický příběh a dramatickou formou „vyprávějí“ nějaký děj.

Všimněme si nyní syžetové výstavby dramatického obrazu skutečnosti. Tvoří ji především postavy, konflikt a děj. Dramatická postava je motorem událostí ve hře a její promluvy plní řadu funkcí charakterizačních (vyznačují charakter postavy nebo partnerů, vnitřní prožitky, vlastnosti prostředí atd.). Ale promluvový akt je především jednáním. Repliky postav získávají dramatický spád tím, jak vyjadřují vlastní postoje a zájmy vůči jiným postavám, jak se tyto relace vyvíjejí od začátku až do konce hry a jak významem nabitě promluvy směřují k vyznačenému cíli.

„Já tě zabiju — to je hrozba. Okamžitě jsme napjatí, zda se vyplní: každá hrozba je nevyhnutelně dramatická. Uvažujeme totiž, jaký se po jejím vyslovení vytvoří vztah mezi potenciálním vrahem a obětí. A odhadujeme tu budoucí situaci tím usilovněji, čím více dalších množství v ní tušíme. Faust přijme Luciferovu nabídku, ale je to rozhodnutí dramatické, protože jím vývoj nekončí, nýbrž začíná,“ konstatuje anglický kritik J. L. Styan.

V dějinách dramatu existují různé konstrukce postav podle toho, jakým způsobem je dramatik charakterizuje, vyjadřuje jejich prožitky, ale především

zájmy směřující k dramatickému střetnutí a vývoji děje. V hrách, kde vystupují konvenční nebo tradiční postavy Harlekýna, Hanswursta nebo Kašpárka, byla osobnostní struktura vlastností a zájmů divákovi známá už předem, a proto jednání působí jen jako rozvinutí znaků postav v nových okolnostech. Tyto odindividualizované typy jsou zvláštním, relativně samostatným a přenosným mechanismem, mohou vystupovat v různých historiích a svou přítomností je žánrově i hodnotově interpretují. Konvenční typ tedy přechází z jedné hry do druhé a v každé získává novou roli či dílčí dramatickou postavu: Harlekýn se stává sluhou, podruhé hostinským atp.

Jiným typem dramatické postavy, zabydlujícím konkretizovaněji představovaný svět a vycházejícím více z literatury (konvenční typu je spojen s divadlem), je typ „člověka vůbec“. Je jím např. alegorická postava, která se objevila ve středověkých moralitách a která jako by neustále rotovala kolem obecné ideje nebo vlastnosti, udržující její vnitřní stabilitu a charakteristiku.

Molièrův Harpagon, jehož veškerá činnost se soustřeďuje kolem lakoty, už má strukturu, které říkáme typický charakter. V něm stále dominuje jeden základní rys, jemuž jsou podřízeny ostatní vlastnosti postavy a který je motorem všech jeho činů. Charakter je postava individualizovanější, ztrácí svou typovou abstraktnost a jeví se proto bližší postavám ze života. Charaktery vládly v dramatu dlouho, od renesance až do 19. století, a byly ovlivněny dobovým pojetím osobnosti, promítnutím nějaké abstraktní podstaty nebo charakterového rysu do individuální podoby, kterou nabízel námět z mytologie, historie nebo současnosti.

V 19. a 20. století, rovněž pod vlivem dobových názorů, pojmajících člověka ve všech jeho úrovních — sociální, psychické i fyziologické — dochází k další individualizaci dramatické postavy. Ta se stává nositelem různých sociálních a třídních charakteristik, získává hloubkový psychologický roz-

měr nebo existuje i bez vlastní podstaty jako volný a dezintegrováný soubor reakcí, postojů a snah podmíněných okolnostmi.

Postava Matky Kuráže ze stejnojmenné hry B. Brechta je obchodnice, která vydělává na válce, ale ta jí bere a zabíjí všechny děti. V tom je dramatickost jejího osudu. Do popředí vystupuje sociální charakteristika postavy.

MATKA KURÁŽ: Proč Kuráž? Poněvadž jsem se tenkrát za kanonády u Rigy bála bankrotu, kaprále, a prodala s padesáti bochníky chleba na voze celým tím božím dopuštěním. Chleby už plesnivěly, byl nejvyšší čas, neměla jsem na vybranou.

Postavy A. P. Čechova jsou daleko méně praktické a žijí stále jakýmsi vnitřním napětím mezi představami a realitou, snem a každodenností, utíkají do vzpomínek nebo do budoucnosti. To jim dává hluboký psychologický rozměr.

ANDREJ: Ne, v tomto světě se nedá žít! Všechno nyní se mi protíví, zato však když pomyslím na budoucnost, ó, jak je dobré myslet na budoucnost! Všecko je tam lehké, vzdušné! Ano, v dálce už září světlo, vidím tam svobodu, vidím tam, jak já i moje děti budeme svobodní, zbaveni téhle prázdnoty a dřimoty, husy se zelím, vyspáváním po obědě a darmožroutstvím.

[A. P. Čechov: Tři sestry]

Absurdní drama a zvláště hry S. Becketta přivádějí postavy, kterým už jako by chyběla i osobnost. Možná ji ztratily, a tak jim zbývá jen suma dezintegrováných a nejelementárnějších lidských aktů, slov a gest. Sdělují nesouvislou tříšť vzpomínek, úvah a téměř reflexivně reagují na své okolí. Jejich osudovým dramatem je přitom čas, nutnost a elementární potřeba života.

WINNIE: (otočí se zpátky dopředu, radostně) Ach, ty se mnou dneska budeš mluvit, bude to přece jen šťastný den! (Pauza. Radost se vytratí) Další šťastný den. (Pauza) Co jsem to řkala? Aha, moje vlasy. Až potom, chválabohu, že mi něco zůstane na potom. (Pauza) Teďka mám na hlavě... (Zdvihne ruce ke klobouku)... ano, mám klobouk... (Spustí ruce)... nemůžu si ho teď sundávat (Pauza) Když si člověk pomyslí, že jsou chvíle, kdy by si nedokázal sundat klobouk, ani kdyby mu šlo o život. Někdy si ho prostě nedokáže nasadit, někdy si ho zas nedokáže sundat.

(S. Beckett: Šťastné dny)

Jak ilustrují některé příklady, postava může být sama o sobě nositelem dramatického momentu, což souvisí s tím, že dochází k rozporu mezi vnitřní motivací nebo reflexí skutečnosti a vnějšími projevy jednání. Tím se postava atomizuje a vtahuje do vlastního osudu konflikt sociální, psychologický nebo existenciální. Už v minulosti existovaly podobné vnitřní rozpory v charakteristice postav (např. u Shakespeara), ale teprve moderní drama z nich vytvořilo účinný prostředek výstavby dramatického syžetu. Přímý vnější konflikt mezi postavami je oslabený, na jevišti se předvádí dramatické osudy osamělých jedinců.

Dílejší repliky a činy postav vytvářejí postupně dramatický děj hry, který je souborem dynamicky organizovaných událostí a rozvíjí se od výchozího zauzlení až ke konečnému řešení konfliktu. K posunu a vývoji dramatického děje tedy dochází neustálou konfrontací postojů, zájmů a úsilí jednotlivých postav. Existují přitom dramata, jejichž děj můžeme lehce popsat jako epický příběh, např. historii prince Hamleta nebo obchodníce Matky Kuráže v třicetileté válce. Jiné hry však nemají tak výrazně zformulovanou fabuli a pak jsme často na rozpacích, o čem tato hra vlastně je. Platí to např. i pro hry Čechova, kde se dramatické osudy postav rozvíjejí na banálním a všedním příběhu.

V absurdním dramatu postavy už jen „čekají“, „hovoří“ nebo „mlčí“.

V dějinách dramatu najdeme dva základní způsoby, jakými byl konstruován dramatický děj. V prvním případě jde o předvedení jediné události, děje vnitřně jednotného. V Sofoklově *Antigoně* se hlavní protagonistka rozhodne pohřbit tělo svého bratra a svůj čin vykoná i přes zákaz krále Kreonta. Všechno se ve hře vztahuje pouze k této základní dramatické situaci. Tento princip jednoty děje popsal v *Poetice* Aristoteles a tím ovlivnil poetiky pozdějšího období, zvláště v klasicismu. Na dramatických se vyžadovalo, aby dodržovali pravidlo jednoty děje, místa a času, to znamená jednotný děj se měl odehrávat na jediném místě (před palácem, na náměstí) a v průběhu jednoho dne. Syžetová výstavba dramatu je tím sevřená, vnitřně uzavřená a zákonitě zachycuje až konečnou, nejkonfliktnější a nejdramatičtější fázi nějaké širší historie.

V druhém typu je předváděn daleko bohatší a mnohostrannější děj. Hra se skládá z volně nebo asociativně řazených scén a situací. Takovou epickou strukturu měla středověká mystéria, předvádějící epizody ze života Krista nebo svatých, směřovalo k ní také romantické, expresionistické i epické drama B. Brechta, jehož *Matka Kuráž* má charakteristický podtitul „kronika z třicetileté války“.

Kategorie dramatického konfliktu je závislá na typu postavy a dramatického děje. I zde můžeme vydělit dvě tendence, které se ale ve většině her vzájemně prolínají. Dramatická postava sama o sobě se stává nositelem vnitřního konfliktu — je to patrné u her Čechova, jehož hrdinové zveřejňují neustálý rozpor mezi vnitřní psychickou motivací a vnějším jednáním. Podobnou interiorizaci představuje i Hamletův monolog „být či nebýt“. Vnější konflikt probíhá naopak v povrchovém a bezprostředním plánu dramatických akcí jako vzájemné střetání zájmů, idejí a názorů. Typickým příkladem je rétorický spor postav her P. Corneille, v němž

jednotlivé repliky na sebe významově narážejí jako teze a antiteze.

Jak už bylo řečeno, dramatický děj a konflikt má vývojovou linii, která určuje kompozici dramatu. Tradiční poetiky vyčleňují, často i podle dějství, pět základních částí: expozici (vstupní informace o ději), kolizi (střetnutí a vyznačení konfliktu), krizi (vyvrcholení konfliktu), peripetii (zdánlivé vyřešení sporu) a katastrofu (ukončení dramatického konfliktu). Tento model ovšem odpovídal dramatu, založenému na jednotně, kauzálně rozvíjeném a uzavřeném ději. Epické drama, které k sobě montážně váže jednotlivé epizody, je kompozičně volnější a dovoluje simultánní i paralelní skladbu dramatického děje, často z několika pohledů na tutéž situaci.

Zvláštní kapitolou je ukončení dramatického děje a konfliktu. Tradiční kompozice předpokládala v podstatě uzavřený děj: v tragédii hrdinové zemřeli, v komedii se lidé smířili a milenci vstoupili do svazku manželského. Světu, kterému po čas předvádění vládla disharmonie, byl vrácen jeho řád. Moderní drama však začalo stále víc používat i neukončeného děje, který je předložen divákovi jako otázka. Čechovovy postavy ve *Třech sestrách* budou žít dál a snít o Moskvě, jejich drama je otevřené, stejně jako Beckettovy postavy žijí, mluví, čekají a jejich drama trvá. Ale i poslední replika Matky Kuráže zní „Vemte mě sebou!“, a potom už zase táhne s vojskem do války. Drama trvá a přeskakuje jako otázka z jeviště do hlediště. Neboť v divadle je konečnou instancí vždycky až divák.

Zmínili jsme se už o tom, že jazyková struktura dramatu využívá dvou druhů výpovědí, přímých a nepřímých. Základním typem přímé výpovědi je dialog, i když se v dramatu užívá i jiných druhů promluv, např. monologu jako přímé výpovědi divákům — třeba v prologu a epilogu, v písňových vložkách nebo v recitaci chóru. Dialogická řeč však nejlépe odpovídá představování postav v dramatickém jednání. Od běžného rozhovoru se liší tím,

že repliky postav někam míří a vedou k předem vytčenému cíli. Musí být proto zatíženy významem, který posouvá jednání kupředu.

Dialogická řeč je řadou významových kontextů, které musí dramatik nějakým způsobem současně sjednocovat. Hlavním jednotícím momentem dialogu je pochopitelně téma, to, o čem je řeč, což si můžeme dokumentovat i na takovém tématu, jako je „pravda“:

HARPAGON: Pojd sem, Valére! Chceme, abys nám řekl, kdo z nás dvou má pravdu, dcera, nebo já.

VALÉR: Bez debaty: vy!

HARPAGON: A víš ty vůbec, o čem je řeč?

VALÉR: To nevím, Ale vy nikdy nemůžete nemít pravdu, protože jste pravda sama.

(Molière: Lakomec)

Téma „pravdy“, vycházející z taktického poklonkování Harpagonovi, sjednocuje význam jednotlivých replik, takže víme, oč tu jde. Podívejme se však na dialog z Čechovova *Strýčka Váni*:

(za scénou výstřel, Jelena vykřikne, Soňa se zachvěje)

MARINA: Pro pánaboha!

SEREBRJAKOV: (vyběhne a třese se leknutím) Držte ho, držte ho! On se zbláznil! (Jelena a Vojnický zápasí ve dveřích)

JELENA: (chce mu vzít revolver) Dejte ho sem, dejte ho sem, povídám.

Útržkovitá a přímá řeč postav je v této scéně natolik zasazena do nejazykového, a tedy situačního kontextu, že autor musí použít poznámek, kterými situaci vyjasňuje a sjednocuje tím i smysl dialogických replik. Autorské poznámky tedy nejsou jen pouhými vysvětlivkami, kdo a jak jedná — k autorským poznámkám zahrnujeme i jména osob před replikou, tedy kdo hovoří — ale i prostředkem jednoty významových kontextů dialogických replik. Jejich kvantita a funkce narůstá zvláště s rozvojem

realistického dramatu, které se snažilo o komplexnější zobrazení postavy v určitém prostředí a v složitém psychologickém plánu prožitků a reakcí.

Dialog je v rukou dramatika velice jemným nástrojem k charakteristice postav, prostředí a k vedení dramatického děje. Vyjadřuje vztahu mluvčích, charakter dramatické situace, vztah k nejazykovému kontextu a má i svou osobitou stylistiku.

Je třeba se ještě zamyslet nad poměrem dramatu a divadla, přičemž divadlem myslíme ostatní složky inscenace. Tento vztah byl velice proměnlivý a možno říci vzájemný. V dramatu je zakódován nejen fiktivní obraz dramatického děje, ale i způsob jeho provedení. Tím drama ovlivňovalo divadlo v inscenačních možnostech a spoluvytvářelo jeho poetiku. Antický amfiteátr a styl projevů antických herců odpovídá dramatům Aischyla nebo Sofokla.

Tato adekvátnost dramatu a inscenačních prostředků má pochopitelně význam pro současné uvádění antických a dalších klasických her. „Zkouška elementárnosti v inscenačním plánu se jeví v tom, jak se sestaví hierarchie výrazových prostředků divadelních. Každé přizpůsobování slovního projevu antické hry schémátům a způsobům dialogu naší hry musí vyvrátit celistvost a rovnováhu starých děl. To, co zve moderní hra jednáním, to, co považuje dnešní režisér za jevištní akci, se tu podstatně mění, protože se v nové hře a v novém divadle proměnily netoliko výrazové prostředky (změnila se funkce zpěvu, hudby, tance, byl opuštěn chór, proměnil se herecký projev atd.), ale také jejich vzájemný vztah.“ Tato slova J. Honzla o inscenačním modelu, který je potenciálně skryt v každém dramatu, platí o hrách Shakespeara, Molièra, Goldoniho i Čechova. Fraška se hrávala na prostém pódiu a montážní řazení scén u W. Shakespeara dovolovalo právě alžbětinské jeviště, a nikoliv iluzivní kukátková scéna s malovanými dekoracemi.

Ale řekli jsme, že vztah je vzájemný, a tak dramatik si je vědom, pro jaké jeviště, pro jaké herce

nebo pro jakého režiséra hru píše. Musí být proto znalcem divadla a jeho inscenačních možností. Ostatně nezapomínejme, že divadlo nebylo jen pasivním reproduktorem dramatu, jak to tvrdily některé teorie, ale že existoval také mocný tlak divadel vůči dramatikům, kteří psali hry doslova na objednávku.

SCÉNA A SCÉNOGRAF

Úkolem scénografa je vytvářet prostředí pro hru herců a pro vnímání inscenace diváky. Plní tedy dvě základní funkce: tvoří nebo přizpůsobuje divadelní prostor ke komunikaci mezi herci a diváky, jevištěm a hledištěm, a dále konkretizuje dramatické prostředí inscenace. V prvním případě jde spíše o úkoly divadelního architekta a tomu budeme věnovat pozornost v následující kapitole. Nyní se zaměříme na scénografii v užším slova smyslu, jejímž úkolem je navrhovat jevištní výpravu: dekorace, kulisy, světlo, ale i rekvizity, kostýmy a masky herců. Je ovšem pravda, že obě funkce scénografa mnohdy od sebe nelze oddělit. Zvláště dnes, kdy dochází k různým experimentům a scénograf navrhuje také umístění diváků, přesunuje hereckou akci do hlediště nebo přilehlých místností.

Scénograf se podstatně podílí na vizuální části inscenace, kterou podobně jako výtvarný umělec tvoří z linií, ploch, barev a tvarů. Jeho umění v sobě slučuje všechny výtvarné disciplíny — sochařství, malířství, architekturu, ale i užité umění. Současně je tato scénická výprava neoddělitelnou složkou inscenace, prostředím pro herce, s nimiž se dostává do vzájemné interakce. Plní tedy dvojí účel: je dílem výtvarným a dílem divadelním. V této dvojnosti je její specifikum.

Když si prohlížíte scénické návrhy a fotografie na mezinárodní výstavě scénografů Pražské quadriennale, sledujete především výtvarná díla a často jen velice obtížně si můžete představit, jak bude ta-

kový v podstatě malířský obraz převeden do materiálu a prostoru jeviště. Ve skutečnosti se také jevištní realizace těchto obrazů podstatně liší, neboť jeviště a jednání herců mají svá pravidla a své požadavky — třeba prostý fakt, že jsou trojrozměrní a pohybují se. Něco však zůstává. Scénograf určil jevišti vlastní výtvarný způsob vidění před námi se rozvíjejícího dramatického děje. Herci svou akcí tuto výtvarnost musí respektovat, neboť zabýdlují právě tento umělý prostor.

Spojení výtvarné a divadelní stránky, tendence k tomu, aby dílo na jedné straně působilo jako hotový obraz a na druhé straně sloužilo k jednání hereckých postav, představuje složitý problém, zvláště v současném divadle. V konečném důsledku jej musí řešit režisér. Proto existují tandemy či tvůrčí týmy, které se vzájemně doplňují při tvorbě celkového inscenačního stylu. Vzpomeňme na spolupráci K. H. Hilara s V. Hofmanem, J. Frejky s F. Tröstrem apod.

Výtvarnost na jevištích někdy vítězila a zatlačovala hru herce do pozadí. Divadlo se pak proměňovalo ve zvláštní obrazovou galérii nebo druh kinetického umění, kde fungují různé mašinérie, pohybují se hmoty, kontrastují barevné plochy a údiv vyvolává hra světla. Takto výrazně se z celku inscenace uvolňovala výprava barokních oper nebo symbolistická plátna Divadla umění J. Rouchéa v Paříži. Podobná „výtvarná divadla“ vznikají i dnes, např. Teatr Studio polského scénografa a režiséra J. Szajny.

Divadelnost scénické výpravy posuzujeme podle toho, do jaké míry se zapojuje do vyznačení a charakteristiky prostředí děje, anebo přímo do dramatické akce. Ve výpravě ovšem musíme rozlišovat různé stupně této dramatickosti. Namalovaná kulisa, která stojí v pozadí a názorně ilustruje místo děje, je zapojena do akce jen nepřímo tím, jak divákům zkonkrétňuje představu prostředí akce. Postavíme-li však na jeviště sloup, o který se bude herecká postava opírat, např. je-li hrdina zraněn

a hledá oporu, vstupuje už scénografický prvek přímo do dramatické akce. Ještě patrněji vystupuje dramatickostí u nábytku, kostýmu, rekvizit, které jsou v neustálém kontaktu s hercem a stávají se nástrojem jeho hry.

Ale věci na jevišti mohou být i víc než nástrojem. Vzpomeňme na scénu s šátkem z *Othella*:

OTHELLO: Tvůj šátek je mi malý.

(Šátek upadne)

Nech toho! Pojďme raděj. Půjdu s tebou.

DESDEMONA: To je mi líto, že ti není dobře! (odejdou)

EMILIE: Šáteček! To jsem ráda! Prvníkyně dáreček, co Maur jí dal!

Blázen můj muž mi řekl už aspoň stokrát,

že by jej chtěl. Však Maur ji zapřísáhl,

aby jej chovala jak oko v hlavě,

a tak jej stále nosí, laská, líbá

a mluví s ním. Dám obdělat ten vzorek a dám jej Jagovi.

Sám pánbůh ví, co si to vzpomněl chtít!

Když mu to dělá radost, má ho mít.

Šátek získává v této a další scéně nové a nové významy a začíná hrát, jako by byl jedním z herců, neboť aktivně spolutvoří proud dramatických událostí. Provokuje žárlivost Othella, je nástrojem intrik Jaga. Rekvizita jako scénický prvek se dokonale zapojuje do hry a už není důležitá tím, co označuje sama o sobě, ale tím, jak „hraje“ a jak se významově proměňuje. Takových případů, kdy hlavní roli hrály vějíře, kapesníčky, dopisy nebo pokladničky, máme v dějinách divadla mnoho.

Odtud vlastně už není daleko k loutkovému divadlu, neboť co to znamená, že předměty „hrají“? Zastupují a personifikují někoho, jeho lidskou vlastnost, tajemství, žárlivost a tím vstupují do akce za postavu. Loutkové divadlo jde ještě dále v tom, že akčnosti věcí poskytuje charakterizační znaky lidské postavy. V Srncově Černém divadle ožívne celý dům, který má ústa a oči a stane se subjektem

dramatického jednání stejně jako dřevěný Spejbl nebo Hurvínek.

Ilustrovali jsme si na těchto příkladech charakterizační a dramatickou funkci prvků scénické výpravy, jejichž poměr je proměnlivý a různorodý podle žánrů a druhů inscenací. Současně nám tento vztah výtvarnosti a divadelnosti určuje podíl výtvarné práce scénografa a schopnosti jeho díla zapojovat se do inscenace. Přitom dramatickou se nestává jen rekvizita nebo kostým, ale může jí být i celá jevištní výprava, např. u konstruktivistického „stroje na hraní“ z Mejercholdovy inscenace *Velkopěpého paroháče* F. Crommelyncka.

Nyní však přejdeme k jednotlivým oblastem scénografické tvorby. K výpravě neboli dekoraci, užití světla a kostýmu.

SCÉNICKÁ VÝPRAVA

Scénická výprava představuje základ scénografické práce, od návrhu dramatického prostředí až po jeho realizaci v hmotném materiálu jeviště. Uvažujeme-li o dekoraci jako o výtvarném díle, můžeme v ní rozlišit tři už vzpomínané roviny: věcnou, tj. materiál, provedení a konstrukci dekorace; charakterizační či znakovou, pomocí které scénograf informuje diváka o prostředí hry; a stylistickou, která představuje autorský způsob pojetí a zprostředkování výtvarného díla. To je svou podstatou vizuální, a tedy fixované v prostoru. Čtvrtou rovinu scénické výpravy bude tvořit způsob, jakým se zabývá výtvarné samostatnosti a zapojuje se do dramatického děje. Už víme, že může být pasivní kulisu v pozadí, ale i konstruktivistickým „strojem na hraní“.

První scénickou výpravou byla vlastně příroda, později prostor před svatyní, náměstí nebo světlice. To všechno jsou prostory a „dekorace“, které si divadlo hrou herců vtahuje do svého představení, aniž by tu byla patrnější záměrná ruka

výtvarníková. Dělo se tak v minulosti a děje se tak i dnes, např. v inscenacích J. Vilara na pozadí papézského paláce v Avignonu. Postupně se vývojem této znakově symbolické, přírodní nebo architektonické pozadí konkretizuje a účelově přizpůsobuje konstrukci hry a dramatu. Antický herec opouští orchestru a hraje před skéné, na vyvýšených místech (proskénion). Sama skéné se stává výtvarným pozadím jeho hry. Označuje královský palác a víme, že už pro Aischyla pracoval dekorátér jménem Agatharchos. Znakově neutrální byla ještě alžbětinská scéna, skládající se z proscénia, vysunutého do publika a budovy v pozadí, jejíž galérie byla rovněž místem hry. Výtvarně bohatší byl středověk, využívající v jednotlivých mansionech dekorativní náznaky prostředí až po konstrukce dračích tlam, představujících peklo.

Ale od renesance tím, jak se divadlo stěhovalo do uzavřených budov a jak se projevoval vliv malířské perspektivy, začíná se častěji užívat malovaných dekorací, představujících nejprve perspektivní obraz paláce, náměstí a postupem času i interiéry. Tato dekorace byla pak včleněna do perspektivní kukátkové scény, která ovládla evropská divadla od 17. století a přežila dodnes. Dekorace a různá jevištní zařízení, bohatá zvláště v opeře a baletu, spoluvytvářela iluzivní prostředí, přičemž zobrazující funkce kulis měla mnohdy velice málo společného s hereckou akcí. Ani materiál dekorace nebyl funkční, malba mohla být provedena na papíře, plátně, deskách atd.

Naturalistické divadlo, které se snažilo zrekonstruovat prostředí věrně podle skutečnosti, objevilo vlastně znovu architektonický prostor, tzn. hloubku jeviště a v něm reálné, hmotné věci. Byly to však kopie života, které zbavily scénografii stylistického momentu a výtvarně autorského ozvláštňení dramatického prostředí. Proto se brzy objevila znovu malířská plátna a na jeviště koncem 19. století vstupují moderní směry výtvarného umění: nabismus, expresionismus, kubismus atd. Scénograf si učinil



Schody J. Svobody — Sofoklův Král Oidipás v režii M. Macháčka. ND 1963

z inscenace výtvarné dílo, jehož součástí byl i „výtvarný“ herec, považovaný spíše za loutku než za živou bytost.

Další vývoj scénografie byl podmíněn hledáním autonomie divadla a tím také došlo k zdůraznění funkce scénografické složky. Ať už tak radikální formou, jakou představuje Mejercholdův konstruktivní „stroj na hraní“, nebo návraty k prosté, architektonické scéně s několika herními plány, kterou představuje „dispositif“ J. Copeaua a L. Jouveta v pařížském divadle Starý holubník. Meziválečné avantgardy vůbec obohatily vývoj moderní scénografie vědomím dialektického sepětí mezi znakovou stránkou, formovanou materiálovou věcností, stylistickým rukopisem a stránkou dramatickou.

Výpravu J. Svobody k Sofoklovu *Králi Oidipovi* v Národním divadle tvoří schody přes celé jeviště a na nich se odehraje celé drama. Schody už mnohé naznačují — palác, mramor, antiku, majestát-

nost, atd. — ale tyto významové představy nejsou úplné a konkrétní. Je to prostředí pro postavy, které po nich vystupují, sestupují, vedou spory v různém aranžmá a tím schody ožijí, což v divadelní řeči znamená, že „hrají“. Ožívají tak, jako ožívá náš pokoj, ve kterém žijeme.

SVĚTLO

O světle víme, že musí být, jinak bychom neviděli jeviště a divadlo je přece podívaná. To je však jen jeho praktická, účelová funkce. Stejně jako musí být herec v nějakém prostoru a nemůže být mimo něj. Světlo však dokáže na jevišti získávat i kvality výtvarné a dramatické. Působí svou barvou — a my máme pocit, že bílé světlo je studené, žluté teplejší — nebo intenzitou atd. A. Appia si představoval, že svými lyrickými schopnostmi bude světlo vyjadřovat vnitřní stavy postav. Jeho spolupracovník J. Mercier nám popsal, jak použil světla v inscenaci Wagnerovy opery *Tristan a Isolda* v La Scale: „Jednání se odehrává v noci na zahradě. Místo aby použil osvětlení, které by označovalo měsíční noc, vyjádřil Appia záření v duších milenců. Noc pro ně neexistovala, třebas je zahalovala. Proto byla scéna osvětlena nepřirozeným způsobem, roztroušeným a téměř nadpřirozeným světlem, s teplou intenzitou tropické noci. Jakmile vstoupil král Mark, světlo se náhle změnilo; nepřátelská atmosféra se projevovала studeným ostrým světlem, smutným a bezbarvým svítáním.“ Je to názorný příklad, jak se i světlo může stát prostředkem dramatické akce.

Používalo se a používá světla přírodního a umělého. Umělé světlo bylo pochopitelně závislé na stavu dobové techniky, a proto elektrické osvětlení, na které jsme už zvyklí, se objevilo v divadle až v druhé polovině 19. století. Předtím to byla svíčka, plynové a olejové lampy atd. Práce s těmito svítidly byla obtížná, ale i důmyslná, pokud inscenátoři chtěli, aby se dostatečně nasvítala malířská

dekorace a nekazila se její perspektivnost. V tom je dnešní elektrické osvětlování regulací intenzity, používáním barevných filtrů apod. daleko dokonalejším nástrojem uměleckého působení.

Světlo má ještě jednu zajímavou schopnost. Použitím bodového reflektoru se dá z temného jevištního prostoru vyseknout detail, který zvýrazní hereckou akci a poskytne jí vnitřní rozměr. Tohoto principu používali expresionisté a meziválečné avantgardy.

Mistrem těchto „detailů“ byl E. F. Burian. U něj se musíme ještě zmínit o další formě světla na jevišti. Jde o filmovou projekci a promítání diapozitivů, které spoluvytváří scénickou výpravu. Jejich užití vedlo až ke vzniku zvláštního žánru, spojujícího divadlo a film, tj. k Laterně Magice. Tu však předcházelo tzv. světelné divadlo aneb theatergraph, který vytvořili před válkou E. F. Burian a M. Kouřil. Projekci užívali i další režiséři — V. Mejerchold, K. H. Hilar, E. Piscator — už před theatergraphem, ale ten zůstává nejpropracovanějším systémem několika projekcí na přední (průhledný), boční a zadní plán, přičemž herecká akce byla zakomponována do těchto statických nebo pohybových projekcí. Vznikaly zvláštní a poetické inscenace Wedekindova *Procitnutí jara* nebo Puškinova *Evžena Oněgina*.

KOSTÝM A MASKA

Hercův kostým představuje složku, kterou má scénografie společnou s herectvím. Herec používá obleku k svému jednání, ale skutečnost, že kostýmy mají také postavu charakterizovat, otevírá prostor pro scénografa (výtvarníka kostýmu). Kostým se stává výtvarným dílem a výtvarník záměrně pracuje s jeho materiálem, linií, tvarem i barvou, aniž by se přitom narušila funkce kostýmu vyznačovat postavu historicky, geograficky, sociálně apod.

V minulosti se užíval kostým velice různě. Antičtí tragédové nosili obřadní oblek Dionýsova kultu,

zatímco Aristofanova komedie dovolovala karikaturu i fantazii. Herci si vycpávali břicha, nosili falos, představovali ptáky, vosy atd. S novou komedií a s Plautem přichází na jeviště všední oblečení. Stejně jako ve středověkých mystériích běžné oblečení řemeslníků a vojáků, které se ovšem střídalo s fantastickými obleky čertů a jiných mimozemských bytostí.

Musíme si uvědomit, že kostým dlouho vycházel z poměrně omezených znalostí o historii. Až do 18. století se užívalo dobového kostýmu, doplňovaného a upravovaného podle představ o tom, jak se kdysi lidé oblékali. Navíc tu byly silné divadelní konvence a např. kostým klasicistického herce v tragédii měl svůj původ v oblečení, které použil v jednom baletu král Ludvík XIV. Historičnost, sociální a geografický původ se v kostýmu začínaly prosazovat od poloviny 18. století a vrcholily v naturalistickém divadle. Pak kostým prošel stejnou evolucí jako scénická výprava, jejíž součástí byl pocítován stále víc: přes výtvarnou stylizaci až k zdůrazňování funkčnosti pro hercovu akci. V té době už kostým není součástí tzv. hereckého fundusu (herec vozil a vlastnil svou garderobu podle oboru, v kterém hrál) a užívá se jen pro konkrétní inscenaci. Tak je tomu i v dnešních divadlech.

Součástí kostýmu jsou také paruka, líčení a maska, která se jako symbol divadla v různých dobách objevovala znovu na jevišti. V maskách hráli antičtí herci stejně jako herci v komedii dell'arte. Iluzivní divadlo odmítlo masku, ale ta se vrátila opět s moderním divadlem, ať už se snahami o rekonstrukce starých divadelních kultur, nebo s hledáním jejího nového významu. G. Craig v ní např. viděl nejvýznamnější prostředek dramatického výrazu, bez něhož podléhá herecké umění degeneraci.

V dřívějších dobách se masky užívalo zástupně jako znaku určité postavy s nějakým výrazem. Hercovu tvář nikdo neviděl a maska byla prostředkem transformace člověka do fiktivní postavy. Moderní divadlo využívá masky nejen v tomto smyslu. Mas-

ka může také člověka skrývat. Stává se tedy symbolem hry ve hře, znakem více tváří. Herec si může masku sundat a opět si ji nasadit. Tím se do hry dostává nejen statická maska jako znak někoho, ale i její užití, čili maskování jako jeden z dramatických problémů moderní doby.

HUDBA A HUDEBNÍK

V evropské divadelní tradici je hudba jednou z významných složek inscenace. Ale na rozdíl od orientálních kultur zde došlo ke značné diferencovanosti ve způsobu užití hudby v různých divadelních druzích a žánrech. V činohře hraje hudba většinou doprovodnou roli, zatímco v opeře, baletu, operetě nebo melodramu je jednou ze základních složek.

Hudební složka si udržuje v divadle více než složky ostatní zvláštní samostatnost. V tom se podobá dramatu. Mnohé hudební skladby pro divadlo — písně, hudba k operám a baletům — žijí vlastním životem na gramofonových deskách nebo koncertech. Hudební řeč je tedy natolik nosná, že dovoluje, aby se skladba vyčlenila z celku inscenace, aniž by přestala působit na posluchače jako dílo s vlastními kvalitami. Ale na druhé straně se hudba nejen snadno odpoutává od ostatních složek, ale snadno nalézá i nová spojení. Vstupuje do syntéz stejně rychle, jako je opouští.

Mluvíme-li o hudební složce v divadle, myslíme tím většinou hudební skladbu, kterou hraje orchestr, což je nedostačující. V divadle se hudba nejen reprodukuje, ale i tvoří, vzniká právě v okamžiku vnímání inscenace divákem, a proto bude nutné, abychom hudební složku chápali šířeji jako činnost hudebníků (hraní na nástroje, zpěv) i výsledek této činnosti [skladbu]. V inscenaci se zřetelně odráží, zapojuje se do ní, do její struktury a jejího vývoje, celý hudební proces, jehož součástí je jak hudebník, nástroj, tak i výsledná skladba.

Díky tomuto pojetí si můžeme učinit jednoduchou typologii zapojování hudební složky do divadelní inscenace. Prvním případem bude užití už hotové skladby, která se váže jen volně na dramatický děj. To je případ tzv. meziaktní hudby, která vystupuje jako vložka, ať už ve formě přede hry, nebo mezihry. V činohře se např. hrály v minulosti mezi jednotlivými scénami hudební skladby, které měly jen jediný cíl — vyplnit přestávku a rozptýlit diváka nebo uvolnit napětí ze sledovaného děje. Významový kontext této hudby může být různý, ale v každém případě zůstává hudba sama o sobě svébytnou skladbou s vlastními hudebními kvalitami.

Jiným druhem je hudba, která paralelně doprovází vývoj dramatického jednání inscenace, aniž přitom bezprostředně do tohoto děje zasahuje. Podkrešuje dramatickou situaci, dotváří její atmosféru, náladu a ladění. Na jevišti vedou rozhovor o lásce dva mladí lidé a vše je podbarveno hudebním plánem. Tuto vlastnost hudby volně doprovázet dramatický děj využil nejlépe žánr scénického melodramu, např. u známé Fibichovy a Vrchlického trilogie *Námluvy Pelopovy*, *Smír Tantalův* a *Smrt Hippodamie*. Hudba zní v jednom plánu, herci mluví a jednájí v plánu druhém. Stejného principu paralelních korespondencí hudby a hereckého jednání se někdy užívá i v činohře, pantomimě, opeře i operetě.

Vzájemný průnik hudební skladby a hereckého jednání je hlubší v baletu a moderním výrazovém tanci. Hudba a pohyb tanečníků tvoří syntézu, o níž bychom mohli říci, že hudba vyjadřuje pohyb a pohyb vyjadřuje hudbu. Rytmicko-melodické kvality hudby nacházejí svůj odraz v pohybu lidského těla, vzájemně se pronikají, působí v souladu nebo kontrastně. Orchestr doprovází tanečnice tančící podle choreografického plánu, který vznikl na základě hudební partitury. Kruh se uzavírá.

Analogicky baletu vzniká hudebně herecká syntéza v opeře a částečně i v operetě. Tentokrát ovšem jde o syntézu hudebně slovní, kterou je zpěv. Na

jevišti zpívá herecká postava a v orchestru hrají hudebníci skladbu, která doprovází její zpěv. Zpěvák před námi vystupuje v komplexnosti hudebního procesu: sám se svým hlasem jako hudebním nástrojem a zpěvem jako výslednou skladbou, zatímco hudebníci v orchestru jsou i s nástroji skryti a reprezentují se jen výslednou hudební skladbou. Oni sami jsou tu však jen „technicky“. I když tomu tak není vždy a např. v orientálním divadle sedí hudebník na scéně a dotváří inscenaci nejen doprovodnou skladbou, ale i svým „hraním“.

U opery máme tedy zvláštní situaci v tom, že na jedné straně dochází k homogenní syntéze herecké a hudební složky ve zpěvu, ale na druhé straně k paralelnímu spojení a volnému přiřazování hry herců a znějící hudby. Hudební orchestr se zapojuje do obrazné fiktivní roviny inscenace jen výslednou skladbou a už nikoliv hrajícími subjekty hudebníků.

Ale i tuto možnost divadlo využívalo a využívá. Hudebník, který sám produkuje hudbu, je současně hereckou postavou inscenace. Vezměme si např. naše divadlo Ypsilon, kde téměř každý herec ovládá hru na několik nástrojů a kde stále zní hudba a zpěv, vznikající přímo na jevišti jako nedělitelná součást herecké akce.

Tolik o různých způsobech užití hudby v divadle. Nezapomeňme však ještě na jeden způsob průniku hudebních kvalit do inscenace, který se vztahuje především k režii. Na analogickém principu vývoje inscenační a hudební skladby v čase je i režisér „skladatelem“, komponujícím rytmickou melodickou linii divadelního díla. „Vycítit rytmický puls hry, uslyšet její zvuk, její harmonii a pak ji jakoby orchestrovat — to je další úkol režiséra,“ konstatuje sovětský režisér A. Tairov, který např. svou inscenaci *Princezny Brambilly* E. T. A. Hoffmanna „skládal“ v rytmu tarantely a saltorely.

Do inscenace se hudba zapojuje stejně jako jiné složky všemi vrstvami: vlastností hudebního zvuku (druhem nástroje, typologií hlasů zpěváka), sty-

listickými a slohovými vlastnostmi, hudebními formami a žánry, a konečně i vlastnostmi znakovými, označováním a vyjadřováním nějakého konkrétního obsahu. Hudební skladba nebo motiv může působit jako symbol (hymna), předvádí v různých zvukomalbách imitace přírody a života, i když je tato schopnost hudebního vyjádření nepříliš rozsáhlá. Hudba zůstává i na jevišti prostředkem vyjádření vnitřního života člověka, v němž převládá jednou lyrický a podruhé dramatický moment.

V úvodní scéně *Večera tříkrálového* W. Shakespeara máme hudbu v divadle v jakémsi substrátu. Hudbu provozují herci na jevišti, hudba působí na postavy, je tématem a rozvíjí dramatický děj. Od motivu hudby se volně přechází k motivu lásky:

ORSINO: Když hudba krmí lásky je, tak hrej,
ať přesytí mě, ať mě zahlití,
až vášně otupí a ona umře. —
Ten nářev ještě jednou! Zněl tak krásně!
Mé ucho jako vánek ovíval,
jenž prohání se v trsech fialek
a bere jim i dává vůni. — Dost!
Už to tak sladce nezní jako prve.
Jsi, lásko, lačná přímo rozmařile...

POSTAVA A HEREC

Herec a jeho dílo, které nazýváme hereckou postavou, jsou nejtěsněji spjati s divadlem, a proto mnohé teorie považují tuto složku za elementární základ divadla vůbec. V historii skutečně existovala divadla, kde stačilo několik herců, aby se začalo hrát: někde na náměstí nebo dnes v klubu. Herci zastoupili ve své hře dramatika, hudebníka, scénografa i režiséra. Ale na druhé straně byl herec často služebníkem všech ostatních umělců a umění.

Proč herce tak těsně vážeme na divadlo, zatímco ostatní umění méně? Odpověděli jsme už v první

kapitole a nyní můžeme zopakovat, že je to pouze herec, který se jako živý člověk bezprostředně zúčastní divadelního představení. Je to jediný subjekt inscenace, který stojí na jevišti tváří v tvář divákovi a spojuje v sobě celý proces, tj. tvůrce, nástroj i dílo. Odtud plyne jeho ryzi divadelnost a možnost být dostředivým elementem celé inscenace, na který se vážou složky ostatní, vstupující do tvorby i komunikace s divákem. Ale principy podívané jsou kruté, a proto se herec může stát odstředivou složkou skladební hierarchie, v níž vládne jiná umění. Z divadla pak vzniká recitace, výtvarné, hudební nebo režijní divadlo, kde herec jen slouží, zprostředkovává a stává se loutkou.

Hra herce vede k tomu, že inscenace nedosahuje nikdy konečné podoby a že nedojde k její úplné fixaci. Konečnou podobu získá až účastí diváků během představení, ale protože se mění diváci a s nimi i herci, kteří mají své starosti rodinné, občanské, pracovní nebo problémy psychické, mění se i představení a hercovo dílo. Herec své dílo, hereckou postavu, vytvoří během zkoušek s režisérem a jednáním, řeč i pohyby fixuje ve své paměti. Je to však fixace otevřená proměnám a herci sami často mívají pocit, že postava v nich žije, dohoduje se, mění některé rysy nebo se pomalu rozpadá.

Jednání herecké postavy je vlastně specifickou formou lidské činnosti za zvláštních okolností. Promítají se do ní všechny stránky člověka — sociální, fyziologická i psychická. Kdybychom si dokázali odmyslet, že všechno je to hra, zjistili bychom, že jednání herce se podobá různým úkonům člověka v životě. Herec se směje, chodí, kouří, obléká a všechny fyzické úkony dělá proto, aby se cítil ve hře přirozeně, aby jednal asi tak, jak by se chovala jeho postava v reálném životě. V tom je hercův paradox. I když jde o hru a umělé okolnosti jeviště, musí i na tomto jevišti jednat přirozeně, být v postavě. Nejde přitom o žádný naturalismus, ale mluvíme tu prozatím o rovině elementár-

ního a věcného chování, které jako prosté úkony vyvolávají jednak přirozený dojem, jednak jímí herce srozumitelně sděluje divákovi, co dělá a jak se chová. Fyzické úkony působí současně jako znaky, kterým divák rozumí, umí je rozpoznat, neboť se s nimi už setkal v každodenním životě. Jsou to pro herce jakási „slova“ a pro diváky významy těchto „slov“, základní stavební kameny pro výstavbu role, které mají právě tu zvláštnost, že je může herec používat přirozeně a pravdivě, stejně jako je provádí v životě, což je nepochybně důležité pro jeho přirozený pocit a víru ve zvláštní okolnosti fiktivní role. A současně těmito přirozenými úkony orientuje diváka v chování postavy, v tom, co postava dělá a čím se vyznačuje.

K. S. Stanislavskij nazval tyto úkony fyzickým jednáním a sleduje je z hlediska hercovy tvorby: „Vejděte, rozhlédněte se, přesvědčte se, že vás nikdo nesleduje, zjistěte, nejsou-li v oknech lidé nebo světla, nasbírejte si kamínky a házejte je do oken, dobře sledujte, jestli se v nich někdo neobjeví, a pak začněte dělat rámus, lomcovat klikou, bušit do dveří, křičet a mlátit vším, co vám přijde do ruky... V každém z těch malých fyzických úkonů hledejte malou fyzickou pravdu, které byste uvěřili. A víra je jedním z nejlepších lákadel citu a intuitivního prožívání. Jednotlivé úkony se vám pak spojí v souvislou linii fyzického jednání.“

Ale pojďme do hlediště a posuďme spolu s J. Frejkou fyzické úkony jako znaky: „Herec jako kterýkoliv jiný umělec pracuje s asociativními standardy divákova vědomí. Standardem označujeme např. ono spojování otevíraných dveří s očekávaným člověkem nebo opilé vrávorání u silně opilého člověka... Rozdíl mezi životem a jevištěm spočívá v tom, že tyto standardy jsou v životě zautomatizováním našeho vnímání a našeho postřehu, kdežto na jevišti jsou některé z nich vybírány jako stavební kameny, z nichž umělec buduje nový svět. Alogismus uměleckého díla může spočívat buď v novém sestavení těchto kamenů, nebo v jejich zce-

la novém, symbolickém výkladu, ale standard je vždycky něco, čím je zachycena vnímavost diváka.“

Fyzický úkon herce, tvořící elementární základ jeho chování, má tedy svůj rub a líc jako praktická či věcná a znaková vrstva hereckého výkonu. A teprve výběrem a kompozicí těchto úkonů vzniká vlastní umělecká a stylistická práce herce na roli. Výstavba postavy, která se může stát buď naturalistickou kopií, odpozorovanou ze života, nebo postavou fantazijní, umělou a jakoby z jiného světa.

Hercovo jednání obsahuje ještě další problém, a sice vztah fiktivní obrazové roviny dramatické postavy a roviny divadelní, tzn. okolností jeviště a přímého styku s divákem, kdy dojde k aktualizaci hry, která už není skrytá, ale stává se smlouvenou konvencí. Existovala divadla, která se snažila zasadit hercovo jednání jen do roviny dramatické (iluzivní divadlo 19. století), jiná naopak zvyrazňovala hravost, divadelnost a styk herce s diváky (komedie dell'arte). Další využívala přechodu mezi oběma rovinami, kdy herec před očima diváků jakoby „vstupuje“ a „vystupuje“ z postavy (Brechtovo divadlo). To má vliv na proměnu vlastností a vztahu praktické a znakové stránky hercova projevu. Např. v iluzivním divadle není podstatné, že vrávoravý krok opilce je krokem herce, ale postavy Chlestakova, zatímco v divadle hravém, neiluzivním nám herec dává najevo vlastní způsob provedení kroku opilce, jeho osobní interpretaci a demonstraci. Do hry herce se dostává jeho vlastní, autorský projekt hry. B. Brecht jej popsal u čínských herců takto: „I herci, stejně jako akrobati, volí si zcela zjevně takové pozice, které je nejlépe vystavují zraku publika. Další opatření: umělec přihlíží sám sobě. Když třeba představuje oblak a předvádí, jak se nenadále vynoří, jak měkce a prudce narůstá, jak rychle a přece poznenáhlu se mění, pohlédne občas na diváka, jako by chtěl říci: Není tomu přesně tak? Ale pohlédne i na své vlastní paže a nohy, vede je, zkouší je, nakonec je snad i pochválí.“ Brecht nazval tuto metodu „zci-

zujícím herectvím“, neboť hercova osobnost nezaniká v dramatické postavě, ale naopak z ní vystupuje a udržuje si od ní odstup. Doslovně: hraje ji.

Vidíme tedy, že základním problémem herecké tvorby je vztah hercovy osobnosti a postavy, kterou hraje, demonstruje, jejíž osudy prožívá a kterou ztělesňuje. Záleží na tom, jaký druh a typ postavy herec předvádí, zda jde o postavu klauna, Hamleta nebo mlynáře z *Lucerny*.

Zjednodušíme-li poněkud celý problém, vidíme, že v historii divadla šlo o dvojí druh postav. Ty, které byly nedílnou součástí dramatických textů, sepsaných dramatikem, a ty, které patřily buď k divadlu, nebo k širšímu kulturnímu povědomí jako konvenční typy. Konvenční postavy hrál herec už v antice, např. v římské atelláně, odkud známe typické postavy, např. hrbatého filozofa Dosenna nebo upovídaného tulpase Maccuse. Ve středověkých fraškách vystupoval typ hloupého sedláka a postava šaška nebo blázna, např. Kníže bláznů a Matka bláznů, kteří byli hlavními postavami různých „společků bláznů“, vznikajících v Evropě v 15. století. Pak přišla slavná éra konvenčních masek komedie dell'arte: Pantalona, Dottora, Brighelly a dalších. Herci hrávali své postavy celý život, srostli s nimi a mohli proto volně improvizovat, vkládat do nich pasáže z dobové literatury nebo různé narážky. Ale typické postavy se usídlily i v jiných zemích, např. v Německu Hanswurst, ve Vídni a v Praze Bernardon. Také naše moderní divadlo má různé podoby divadelních klaunů — V + W nebo B. Polívku.

Určitým kompromisem konvenční herecké a dramatické postavy se staly tzv. herecké obory: první milovník, charakterní hrdina, bonviván, obor otců atd. Divadlo tu zachytilo diferencovanou sociální strukturu dramatických obrazů, přičemž vycházelo ještě z tradičního modelu dramatu a předem od herce předpokládalo vzhled, hlas i způsob jednání. Velikým nebezpečím těchto oborů byla řemeslnost hercova výkonu, ale nebylo snadné je nerespekto-

vat, neboť divák sám podle dobového stylu a vkusu předpokládal tento způsob hry a obory mu sloužily k významové i hodnotové orientaci v dramatickém obrazu skutečnosti. Dodnes tyto obory přezívají v operetách.

Od poloviny 19. století nastává příklon k individualizovaným dramatickým postavám Ibsena a Čechova. K postavám s psychologii a vnitřním životem, které ožívuje herec vlastní osobností. Tady se už postava neobrací přímo k divákovi a herec postavu nehraje, ale jakoby žije. Vodákův popis výkonu M. Hübnerové v roli stařenky z *Maryši* bratří Mrštíků nám krásně ilustruje toto iluzivní ztělesňování postavy pomocí fyzických jednání: „Jak tak namáhá se přes světnici těžkými, bolestnými krůčky, s hořejším tělem na stranu předkloněným, s rukou opírající chvějně nemocný život, jak kukurčici vylupuje neobratnými, slabými, zmrtvělými prsty, beze známky duše v počernalé lici, jak skomíravým pracným hláskem lítostná slova ze sebe vydírá, v tom všem je větší, delší a temnější tragédie věru nežli v celém kuse.“ Herečka se stala „dramatikem“ vnitřního života postavy.

Současné divadlo staví před herce různé typy dramatických postav a tím je postavení herce značně ztížené. Na našich jevištích se objevují vedle sebe klasické hry W. Shakespeara i Molièrovy komedie, Čechovovo psychologické drama a Brechtovy demonstrující se postavy. Herec stojí před nesnadným úkolem jak postavu hrát, jakou metodu práce zvolit. A to jsme zatím jen v divadle a nebereme v úvahu, že mnoho herců hraje i na plátnech kin a na televizních obrazovkách, kde se všude setkávají s různorodými metodami a technikami práce na roli.

V minulosti používali herci různé metody tvorby a my zde upozorníme na ty nejznámější. Zmínili jsme se už o tom, jak ve francouzském osvěcenském divadle 18. století došlo k polemice, zda herec má svou roli prožívat, nebo ji chladně a rozumově představovat. Celou polemiku pak shrnul v

Hereckém paradoxu D. Diderot, který se sám klonil k metodě představování, vycházející z tradice klasicistického deklamativního herectví. Podle něj herec, který prožívá postavu, ztrácí kontrolu nad její výstavbou, podléhá okamžitým náladám a jeho hra je proto špatná. Představující herec naopak racionálně a důsledně předvádí divákům postavu, kterou si připravil na zkouškách nebo doma před zrcadlem do nejjemnějších nuancí a pevně ji fixoval ve svém psychofyzilogickém aparátu. Na jevišti hraje už chladně a rozumově, jeho „slzy kanou z mozku“, zatímco divák upřímně pláče. Neboť je důležité, aby v konečném důsledku hru prožíval divák, a nikoliv herec.

Problém prožívání nebo představování postavy je ovšem poněkud složitější a vždy záleží na mnoha okolnostech: na typu herce, dramatické postavy a divadla. Diderotův herec osvěcenského racionalismu volí takovou metodu, kdy si učiní ze svého těla dokonalý materiál a do něj — analogicky metodě jiných umělců, zvláště sochařů a malířů — vtiskuje pevnou a znakovou partituru jednání. Tím sice zbavil svůj výkon náhodných vlivů emocí nebo osobní indispozice, ale současně vytěsnil z jevištní hry vlastní subjekt, okamžitou tvořivost a přiblížil se loutce.

Spor o dvě základní polohy herecké metody se táhl po celé 19. století a vyostřil se opět na začátku našeho století mezi koncepcí „nadloutky“ G. Craiga a „systémem“ K. S. Stanislavského. U Craiga, který opakuje mnohé argumenty Diderota, je pomocí metafory loutky herecká postava znovu fixovaným dílem, kam nevnikají hercovy osobní dojmy, city, reflexe. Herec měl být opět dokonale tvárným materiálem. Ale tady dochází k podstatné změně: materiálem v rukou režiséra, nového „umělce divadla“. V době Diderota ještě herci Claironová nebo Lekain pracovali sami na ztělesnění postavy dramatika. Craigova koncepce je naopak ovlivněna vůdčím postavením režiséra, tvořícího se všemi skutečnostmi jeviště, tedy i s hercem jako materiá-

lem vlastních představ. Jeho metoda ovlivnila mnohé divadelní režiséry: Mejercholda a jeho biomechaniku, expresionistické režiséry včetně našeho K. H. Hilara.

Craigova koncepce je modernistická a protinaturalistická. Jinak je tomu u Stanislavského „systému“, který z naturalistického a iluzivního divadla psychologického realismu přímo vychází. Herec tu propůjčuje svůj psychofyziologický aparát hrané dramatické postavě, snaží se jednat v daných okolnostech jako v životě. Nejde však o žádnou imitaci nebo kopii života, ale, jak už jsme podotkli, o vyhledávání takových fyzických úkonů, které pocítuje herec jako přirozené a pravdivé. Jejich znakových vlastností využívá ke kompozici role, kterou tvoří průběžné jednání, řízené hlavním úkolem postavy. Svůj výkon přitom na zkouškách nejen fixuje, ale i prožívá, podobně jako později během představení. Neboť emoce dodávají jednání postavy životnost a pravdivost.

„Systém“ Stanislavského se stal první skutečnou metodou herecké tvorby. Diderot a Craig přišli jen s teoretickou koncepcí, ale Stanislavskij svou prací a experimenty hledal tajemství herecké tvořivosti a snažil se vědomými technickými postupy zapojit do tvorby celou osobnost včetně podvědomých složek. V tom je jeho metoda univerzální, i když v té podobě, jak ji prezentoval ve svých knihách a statích, vycházela z divadla psychologického realismu.

Proto byl Stanislavského „systém“ interpretován jen úzce jako herecká metoda iluzivního divadla, která se stavěla do opozice vůči jiným metodám, vycházejícím z avantgardního a antiiluzivního divadla. Už ve 20. letech se objevila Mejercholdova biomechanika, založená na bezprostředním a reflexivním jednání herců přímo v okolnostech jeviště a hry. O této metodě však víme dosud málo a mnohé v ní zůstalo nedokončeno. Jinak přistupoval k tvorbě Brecht v metodě „zcizujícího herectví“, které bylo součástí jeho koncepce divadla a dramatu. Opět nastal přesun k záměrnosti a racionálnějšímu

projevu „herce vědeckého století“. Hlavním motivem této metody je tzv. zcizující efekt, podle kterého herec svou roli neprožívá, ale demonstruje a předvádí. Analogie s epickým vypravěčem jako demonstrátorem postavy je tu namístě. Znamená stálý a funkční přechod z obrazné roviny dramatické postavy do roviny jejího divadelního předvádění. K tomuto přechodu z fikce do skutečnosti divadla může herec používat různých prostředků, např. songů, tance nebo citace autorských poznámek. „To, že herec stojí na jevišti v dvojí podobě, jako Laughton i jako Galilei, že ukazující Laughton nemizí v ukazovaném Galileovi, a to také tomuto způsobu hraní dalo název epický, neznamená konečně víc, než že se skutečný, profánní proces už nezastírá. Na jevišti přece opravdu stojí Laughton a ukazuje, jak si Galilea představuje,“ shrnuje Brecht svou metodu v *Malém organon pro divadlo*. Vrací tím divadlu po době iluzivních prožitků opět vědomí divadla a divadelnosti přímo zveřejňovaným procesem hry, která probíhá mezi realitou herce a fiktivní postavou.

Současné divadlo zdědilo metodu Stanislavského tvorby dramatické fikce i Brechtovu aktualizaci hravosti a zdivadelnění divadla. Obě metody otevřely možnost využívat různorodějších výrazových prostředků a uplatňovat hercův občanský postoj, kterým chce poznávat a měnit svět velikou metaforou divadla.

REŽISÉR A INSCENACE

S režisérem se dostáváme k poslední umělecké profesi divadla, která je s ním spjata stejně jako herectví. Zvláště v posledním období vývoje evropského divadla se režie stala motorem uměleckých výbojů.

Pojem režie je francouzského původu a měl nejdříve administrativně ekonomický význam, asi jako když dnes řekneme, že něco děláme „ve vlastní re-

žii". V tomto významu přešel pojem v 18. století i do divadla a režisér měl za úkol starat se o organizační a ekonomický provoz. Francouzi ovšem později zavedli pro uměleckou režii jiný pojem — mise en scène [mizanscéna], zatímco v Německu se ujal pojem režie a odtud přešel i do našeho divadla.

To ovšem neznámá, že tato profese neexistovala už dříve. Je s divadlem spojena od chvíle, kdy bylo nutné zorganizovat představení, nazkoušet hru, sladit herce s hudbou atd. V antickém Řecku zřejmě vykonával tuto funkci dramatik nebo přední herec, ale dochoval se nám pojem i pro režijní profesi — didascalos, který vedl zkoušky s chórem, skládal hudbu a postupně přibíral i další funkce. V Římě to byl divadelní podnikatel, zvaný dominus, který byl předním hercem a staral se o repertoár společnosti.

Pořadatel náboženských her byli zpočátku kněží. Potřeba režiséra pak rostla s rozvojem mystérií, která se konala často mnoho dní, s velikou výpravou a velkým počtem herců. Režisérem mohl být současně autor, skladatel hudby, výtvarník nebo herec, který recitoval prolog a uklidňoval publikum. Měl několik názvů — meneur, maitre du jeu nebo conduiser. Z renesance známe režiséra Leona di Sommi, který pořádal představení v Itálii a věnoval se už všem složkám včetně herecké interpretace. Tutéž roli, zdá se, plnil dramatik nebo čelný herec i v alžbětinském divadle — Shakespearův *Sen noci svatojánské* nám znázorňuje jakousi karikaturu režijní práce:

POŘÍZ: Franta Štěbenec, měchaň!

ŠTĚBENEC: Tady jsem, pane Poříze!

POŘÍZ: Vy musíte zahrát Thisbu.

ŠTĚBENEC: Co je to? Bludný rytíř?

POŘÍZ: To je ta slečna, co ji Pyramus v tom kuse miluje.

ŠTĚBENEC: Jeminánku, nedávejte mi ženskou roli, mně už rostou vousy.

POŘÍZ: To máte jedno. Sehraje ji v měsce a mluvit můžete jak chcete tenoulince.

KLUBKO: Když si smím vzít masku, dejte mi tu Thisbu taky! To si nepřejte, jak vám ji zacvrlikám. Takhle: Pyrame, duše má, tvá drahá Thisbinka na tebe čekala!

Režiséry představení zůstávali dlouho, až do 19. století, vedoucí hereckých společností, kteří se starali nejen o dramaturgii a často psali sami hry nebo je upravovali, ale patřili i k čelným hercům. Takovým režisérem byl Molière, který nám představil v krátké komedii *Versailleská improvizace* divadelní zkoušku svého souboru, o němž říká, že „vést zvěřinec je věru snadnější než vést divadelní soubor“.

V 18. století se rozvinula režie v nejvýznamnějších divadelních střediscích Německa — v Lipsku, Mannheimu, Hamburku a ve Vymaru, kde pracoval s herci sám Goethe. Měl nad nimi neomezenou moc, za pozdní příchody vybíral pokuty a za špatnou přípravu je posílal i do vězení. Jinak ovšem režie v té době nezasahovala příliš do herecké tvorby, protože bylo zvykem, aby herec pracoval na roli a její interpretaci sám. V 19. století se vedle Goethovy tradice „slovní režie“ rozvinula i „výpravná režie“, která vyvrcholila v 70. letech v divadle Meiningských. Jejich dědictví rozvíjelo naturalistické divadlo A. Antoina, O. Brahma, ale největší vklad do moderního pojetí režie přinesli režiséři modernistických a avantgardních směrů — V. Mejerchold, M. Reinhardt, J. Copeau, A. Tairov a mnozí další. Především však ve svých teoretických statích a experimentech A. Appia a G. Craig, který učinil z režiséra výhradního „umělce divadla“ a vkládal do něj budoucnost.

Umění režiséra je specifické v tom, že organizuje, jednotí a uspořádává výsledky činností celého divadelního kolektivu jak při tvorbě inscenace, tak i během divadelního představení, kdy musíme do tohoto kolektivu zahrnout i diváky. Velmi široká oblast činností režie, která je konečným garantem kolektivnosti divadla, ukazuje, že je to profese ná-

ročná a vyžadující zvláštní talent, doprovázený uměleckou i společenskou prestiží.

Rozšířili jsme funkci režie i na představení s divákem, i když v běžném repertoárovém divadle se režisér stará většinou o nastudování inscenace a na diváka bere ohled jen jako na potenciálního účastníka představení. Ale skutečnost, že inscenace se stává úplným dílem až s přítomností diváka, vede moderní režii i k tomu, že záměrně organizuje divadelní časoprostor a někdy dokonce vystupuje v roli „hostitele“, který diváky vítá nebo je jejich průvodcem během představení. Jako civilní osoba je stále přítomen na jevišti, kde pomáhá v přestavbách, aranžuje odchody a příchody herců a v závěru poslední opouští jeviště. Takto vstupuje do svého díla, stává se jeho součástí a jedním z aktérů.

Těžiště režijní činnosti je ovšem ve vlastní tvorbě inscenace při zkouškách celého kolektivu. Vyznačme si tři základní aspekty této práce:

- režisér je autorem audiovizuální skladby inscenace, dává jí finální umělecký i estetický tvar a smysl, přičemž jeho práce je analogická tvorbě jiných umělců, jen s tím rozdílem, že používá při tvorbě neobyčejnou rozmanitost jevištních materiálů;
- režisér je tvůrcem a garantem jednoty všech uměleckých i technických činností, od herce až po rekvizitáře, kteří participují na tvorbě inscenace a představení;
- režisér vychází z dramatického textu, interpretuje jej svou režijní koncepcí, kterou pak realizuje na zkouškách jako konkrétní výklad dramatu s ohledem na konkrétního diváka budoucího představení.

Podívejme se na jednotlivé aspekty. V pozici tvůrce konečné syntézy všech složek do jednotného celku by měl režisér splňovat craigovský postulat jediného a svrchovaného „umělce divadla“. Složky, s nimiž pracuje, včetně herce musí jím být nahlášeny jako materiál jednotné skladby. Inscenace



Jarmareční podivná ve Francii — herec ve službě zubáře



Tristan a Isolda R. Wagnera v Ženevě. Scéna J. Svoboda. 1978

je časoprostorovou „symfonií“, která má svůj řád, rytmus, kompozici, tempo atd.

Režisér pracuje s jejich vrstvou materiálově věcnou, znakovou a stylistickou. Jak už bylo řečeno, materiálem inscenace jsou početné a různorodé jevištní prostředky včetně herce. Všechny se mohou aktualizovat svou věcnou stránkou: jevištní řeč herců zní zvukovými kvalitami, kostým nebo dekorace ukazuje strukturu materiálu, z něhož jsou vyrobeny, během přestavby se nezatahuje opona, ale na jeviště vstoupí jevištní technik a postaví novou scénu. To všechno jsou možnosti, kterými režie zvyšuje vlastní divadelnost prostředků a antiluzivnost inscenace. Ukazování techniky a technologie tvorby se stává nositelem ideových obsahů a je jednou z výrazových možností divadla, neboť předváděním toho, „jak se to dělá“, se do inscenace vtahuje procesualita tvorby. „Jevištní materiál, jímž jest herec stejně jako světla, rekvizity, jevištní prostor atd., jest prostředníkem mezi básnickovým divadelním libretem a mezi dojmem, vzbuzeným v publiku. Nuže, právě uvědomování si zákonů tohoto materiálu, a nejen to, inspirace těmito technickými poznatky mohou charakterizovat snad nejlépe ruské divadlo za posledních dvacet až třicet let. Jest to cesta od literatury ke scénismu, ke svěbytnému uměleckému výrazu.“ Slova J. Frejky z 30. let o sovětské divadelní avantgardě platila i o režii naší avantgardy a zůstávají dědictvím pro současné divadlo.

Rovina znaková obsahuje informace o nějaké mimodivadelní skutečnosti a směřuje buď k iluzi v divadle realistickém, nebo ke stylizovaným, abstraktním, fantastickým aj. formám zobrazení. V dějinách divadla vidíme obě tendence v protikladu naturalistického a symbolistického divadla. Mají společné to, že režisér usiloval o vyjádření nějaké představy a materiál jeviště zůstal skrytým — asi jako plátno malované kulisy, které je pro divákovu představu irelevantní, neboť podstatným zů-

stává zobrazení domu v realistické scéně nebo dojmu a výrazu u stylizované malby.

Stylistický aspekt režie představuje jeho rukopis, který vtiskuje konečné inscenaci. Rozpoznáváme jej už podle výběru jevištních prostředků, který je u některých režisérů chudší, soustředěnější na herce a u jiných naopak bohatší. Dále pak ve způsobu výstavby a práce s jevištními materiály, kde se promítá osobité zaměření a talent režiséra, zvyrazňující výtvarnost, hudebnost nebo hereckou akci. Ale inscenace podléhaly také dobovým uměleckým stylům, a proto hovoříme o impresionismu J. Kvapila, expresionismu K. H. Hilara nebo konstruktivismu avantgardy.

Přejdeme k dalšímu aspektu režijní práce, který už není zaměřen na inscenaci jako konečné umělecké dílo, ale na samotný tvůrčí proces a jeho kolektivnost. Zde nepracuje režisér s jevištními prostředky, ale s kolektivem divadelníků. Jednotí jej společným cílem, záměrem, režijním výkladem hry, inspiruje jej k práci, tvoří pro něj optimální podmínky a je jeho prvním divákem a hodnotitelem od dílčích výsledků na zkouškách až k prvnímu představení. Často i po premiéře režisér svolává celý kolektiv a pokračuje v dokončování nebo úpravách inscenace.

Kolektivní divadelní tvorba je specifická a připomíná práci hudebního orchestru, který studuje novou symfonii. Režisér-dirigent musí ovládnout různé metody a strategie jednání s lidmi, vytvořit pro ně atmosféru, která pomáhá jejich uměleckému rozvoji, musí být dobrým psychologem a připravit půdu k účinnému tvůrčímu dialogu. Stmelit divadelní kolektiv ke společnému dílu je asi nejtěžším úkolem režiséra. Neboť, jak říká francouzský režisér J. Vilar: „V divadle nevznikne nic cenného, dokud jeho členy nestmelí jednotný duch... Bez vynalézavého a obětavého vedení nebude vaše divadlo nikdy oním privilegovaným místem, kde se mají odehrávat dramatické a satirické slavnosti lidského rodu. Bude to jen továrna, podnik. Nějaký výsledek,

určitě solidní, z něho lze dostat; nikoli však to, co máme rádi a co v sobě zahrnuje dějiny a přítomnost.“

Na závěr poznámka o třetím aspektu režijní práce. Kdybychom prošli celou genezí tvorby inscenace, od textu až k představení, všude najdeme režiséra, který začal úvodním projektem čili režijní koncepcí uváděné hry a končí ve chvíli, kdy tento projekt ožije v hercích a dekoracích. Režijní koncepce, na níž spolupracuje s dramaturgem, autorem textu nebo překladatelem a kterou si sepíše do režijní knihy, však není konečným a neměnným dogmatem. Vychází z představy o ideovém a uměleckém působení inscenace, přihlíží k tomu, kteří herci, scénograf a hudebník ji budou realizovat, ale samy zkoušky ve studovnách a na jevišti ještě mnoho změní. Často zasáhnou okolnosti nejen umělecké, ale i provozní, např. když herec onemocní nebo odejde z divadla.

Nalézt správný výklad dramatického textu, provést jeho dobovou aktualizaci, do níž si režisér zakóduje diváka — jaký bude, co mu chce sdělit, chce ho pobavit, poučit, vyprovokovat k přemýšlení? — a pak svou koncepcí oblékat do jevištní formy, vyznat se v materiálu a snažit se dosáhnout co nejdokonalejšího provedení. To vše patří k umění režiséra, které má v sobě něco z tvořivosti bohů, neboť se pokouší tvořit život z pouhé představy.

JAK VZNIKÁ INSCENACE

Popíšme si na závěr průběh vzniku inscenace v běžném repertoárovém divadle. Na každou sezónu a někdy i dlouhodoběji si divadlo stanoví dramaturgický plán, tj. výběr her, které budou uvedeny. Plán je dílem celého divadla, i když jej ve skutečnosti stanoví dramaturg a schvalují provozovatelé divadla (ONV, KNV, ministerstvo kultury). Musí splňovat společenské funkce divadla, brát v úvahu potřeby diváků a tyto úkoly koordinovat s možnostmi

hereckého souboru a divadelního provozu. Divadlo čerpá z bohatého dědictví klasických her, snaží se uvádět hry současné z naší i světové produkce a mnohdy usiluje o novou hru přímou spoluprací s dramatikem. Počet nasazených her je různý. Existují divadla, která uvedou novou inscenaci jednou za 14 dnů, a jiná, která hrají za celou sezónu jen několik málo titulů. Dramaturgický plán musíme chápat i podle toho, jak spolutvoří profil a styl divadla, na které ideově umělecké cíle se dramaturgie zaměří, která témata a náměty předkládá divákům apod.

Vlastní tvorba inscenace začíná prací režiséra na textu, vznikem režijní koncepce a její předpokládané konkretizace. Tady dochází ke vzájemné spolupráci režiséra s dramaturgem, což se konkrétně promítá do úprav dramatického textu, které vyznačují ideově uměleckou koncepci hry, ale i technické možnosti divadelního souboru. Výsledkem této úvodní práce na textu je režijní kniha, která představuje scénář budoucí inscenace. Režijní knihu jako projekt inscenace si ovšem nesmíme plést s knihou, která je záznamem už hotové inscenace a kterou pak používá inspicient při jednotlivých reprízách.

V další etapě dochází k realizaci režijního plánu inscenace, nejdříve ve spolupráci se scénografem, tvůrcem kostýmů a hudebníkem. Je to vzájemná tvůrčí konfrontace, v níž režisér inspiruje jevištního výtvarníka k řešení návrhu dramatického prostředí a kdy se návrh zpětně promítá do režisérovy koncepce. A pak už následuje vlastní práce s hercem. Prvním úkolem je herecké obsazení, vycházející z typu herce, z jeho věku, temperamentu, vzhledu a dalších psychofyzilogických daností, z jeho stylu hry a jevištních zkušeností. Obsazení herce do role je velmi významným momentem tvorby inscenace a první zárukou úspěšného provedení hry.

Následuje období zkoušek, sestávající ze samostatné i kolektivní práce herce na roli, která má fázi analytickou (rozbor hry, hledání hlavního úko-

lu a průběžných jednání rolí) a syntetickou (etapu ztělesňování postavy a vzájemné souhry]. Většinou začíná práce s hercem za přítomnosti dramaturga nebo autora hry na čtených zkouškách, které mohou trvat i několik týdnů. Režisér objasňuje svou koncepci, provádí rozbor hry, seznamuje herce s návrhy scény a kostýmů a vyznačuje hlavní úkoly jejich rolí. Čtené zkoušky jsou tedy první příležitostí, kdy se spolu schází soubor herců a kdy nejde jen o rozbor, analýzu a seznámení se s hrou nebo o její několikrát čtení, ale i o vytvoření tvůrčí atmosféry v kolektivu, který bude pracovat nějakou dobu na společném díle. Už tady se musí uplatnit režisér jako schopný psycholog podněcující hercovu představitivost, udržující jeho pozornost a aktivní tvůrčí postoj k roli. Tvorba inscenace vyžaduje tuto zvláštní kolektivní atmosféru, plnou soustředěné a jednotné práce ve vzájemném dialogu.

Po čtených zkouškách následují ve zkušebně a poté na jevišti zkoušky aranžovací. Herci vstupují do prostoru a režisér ustavuje jejich prostorové vztahy, příchody a odchody, aby herec mohl začít na jevišti jednat a hrát svou postavu. Aranžování herců v prostoru scény má nejen technickou funkci, ale stejně jako jiné výrazové prostředky i funkci znakovou. Jinak vyznívá např. milostný dialog, jestliže se postavy objímají, a jinak, stojí-li daleko od sebe.

Třetí etapou, v níž vrcholí práce režiséra s herci, jsou vlastní tvůrčí zkoušky. Aranžované scény se vzájemně propojují a pomalu se začíná objevovat celková kompoziční skladba inscenace spolu s prohlubujícím se „přetělesňováním“ jednotlivých herců do postav. Je to nejdelsí a často i nejobtížnější etapa zkoušení. Soubor přechází ze zkušebny na jeviště, herci si už oblékají připravený kostým, pohybují se v dekoraci, používají rekvizit, reagují na hudbu, světlo, dotvářejí své postavy v daných okolnostech a režisér může komponovat rytmus a tempo celé audiovizuální inscenace.

A pak nastanou zkoušky hlavní a generálka, kde

se prověřuje celý organismus inscenace vcelku, s předpokládaným nebo už skutečným divákem. Asistent režie nebo inspicient zapíše všechny konečné úpravy inscenace do své knihy, která bude sloužit k uvádění a řízení inscenace v jednotlivých reprízách, a premiéra může začít.

Premiéra, kterou končí tvorba inscenace a začíná řada po sobě se opakujících představení, má svou zvláštní a specifickou atmosféru, neboť v ní divadelní tvůrci poprvé zveřejňují svou uměleckou práci a mohou očekávat okamžitou reakci publika. Premiérové obecenstvo je také zvláštní, protože v hledišti sedí kritici, odborníci, kolegové z divadel a známí, na jejichž úsudku a hodnocení herců, režisérově, dramatikovi a dalším obzvlášť záleží.

Premiérou začíná život inscenace. Každá repríza je replikou, na kterou odpovídá publikum a dialog — tak charakteristický pro divadlo vůbec, nejen pro drama, ale i pro tvůrčí proces, který je na rozdíl od jiných umění také výměnou názorů, myšlenek a idejí — pokračuje už mezi jevištěm a hledištěm. Každé představení je jiné a má svou atmosféru. Jednou herci cítí, že „to bylo ono“, ale příště se představení táhne donekonečna. Inscenace se v průběhu repríz mění, dohotovuje se její tvar, anebo se už rozpadá a podléhá jako všechny věci „korozi“. Někdy ještě režisér svolá herce a pokračuje ve zkouškách, opravuje, nebo po dlouhém přerušení dává opět soubor dohromady, mění obsazení a významy některých scén.

Zrod divadelní inscenace s kolektivní a dialogickou formou tvořivé práce je procesem složitým a mnohostranným. Vstupují do něj živí lidé z každodenního života, kteří mají své starosti a problémy. Na něco musí zapomenout a něco musí ze života do inscenace přinést. Divadelní soubor je živý organismus, který musí mít svou uzavřenost a svou tvář, ale musí to být i organismus otevřený, schopný vývoje a proměn.

DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ

V hledišti se usadí diváci, zhasne světlo a na jeviště vstoupí herec a začne hrát. Mezi jevištěm a hledištěm v té chvíli dojde ke zvláštní komunikaci, která není jednostranná, ale vzájemná. Setkávají se tu skupiny herců a diváků v určitém časoprostoru a vedou spolu dialog.

Divadlo jako forma setkání a komunikace diváků s herci vyvolává řadu zajímavých otázek a některých se chceme dotknout v této kapitole. Setkání se odehrává v divadelním prostoru, který je předem oběma skupinami vymezen, dohodnut, respektován a určuje tedy průběh komunikace. Vzájemné sdělování různých obsahů se rovněž neobejde bez zvláštních konvencí a kódů, pomocí kterých divák v hledišti porozumí jednání postav na jevišti. A jestliže jsme až dosud hovořili o tvůrcích divadelní inscenace, je v této chvíli nezbytné se obrátit i k divákovi, k jeho způsobu vnímání a sledovat jej v perspektivě spolutvůrce představení.

DIVADELNÍ PROSTOR

Člověk, který vytvořil svou fantazií umělecké dílo a chce jej předat a sdělit jeho konzumentům, musí v některých případech počítat s tím, kdy a kde dojde k recepci. Čtenář si koupí knihu a čas i místo, kdy a kde ji bude číst, si určuje sám. Jít do divadla však už vyžaduje předem stanovenou dohodu o čase a místě představení. Znamená to vyčlenit z to-

ku každodenního života čas určený divadlu i místo, které je jiné právě tím, že se tu hraje divadlo: dnes v 19 hodin v Národním divadle nebo v místním sále kulturního domu. Taková konkretizace času a prostoru už něco znamená: především, že existuje hranice mezi divadlem a ostatní realitou našeho života, kterou diváci i herci neustále překračují, a ta se musí proto nějak vyznačit; a dále, že existuje účelový časoprostor, jehož vnitřní členění a struktura se dají záměrně organizovat, takže každý divadelní časoprostor je pak dokumentem toho, jak se divadlo hrálo v minulosti a jak jej hrajeme dnes.

Anglický režisér P. Brook napsal ve své knize *Prázdný prostor*: „Mohu použít jakýkoliv prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.“ Tento minimalistický program ovšem nebyl ve vývoji divadla jediný a divadelní prostor se postupně uzavíral do jednoúčelové budovy, kde se oba dílčí prostory — jeviště a hlediště — různým způsobem modifikovaly podle dobových společenských, politických, třídních i uměleckých potřeb. Tak se formovaly různé typy divadelního prostoru, spojené s řadou konvencí, s dobovou poetikou divadla a se společensko-třídní hierarchií diváků.

Můžeme se domnívat, že prvním divadelním prostorem byl kruh diváků obklopujících herce někde v přírodě. V tomto prostoru se konaly i původní rituály, kdy se lidé scházeli na posvátném místě, vyděleném z jiných prostorů života, a obklopili tanečníky, předvádějící nějakou událost ze života bohů nebo předků. Postupně se kruh diváků rozevírá a na jedné straně jeho obvodu stojí budova (svatyně nebo místo bohů, kde se také herci oblékali a odkud vycházeli před diváky), před kterou se hraje. Takový prostor už nacházíme v antickém Řecku v známých amfiteátrech, které byly architektonicky obměňovány.

V kruhovém a stupňovitém hledišti máme výšeč-

v níž je umístěna skéné a před ní kruhová orchestra, kde tančil a recitoval chór. Herci, kteří nejdříve vystupovali v orchestře, začali později hrát v prostoru před skéné a na pódiu zvaném proskénion, které bylo vyvýšeno nad orchestrou. Vývojem se skéné ještě dále členila podle potřeb inscenátorů a vzniklo druhé patro, boční stěny (paraskénia), které uzavíraly proskénion, s bočními vchody do orchestry (parodos). Průčelí skéné se doplňovalo dekoracemi.

Ve starém Římě prochází tento prostor dalšími úpravami. Hlediště (auditorium či cavea) je už půlkruhové stejně jako orchestra, ztrácející postupně účel, neboť výstupy chóru mizí. Rozvíjí se naopak jeviště, budují se velkolepé fasády (frons scenae) s architektonickou i sochařskou výzdobou a prostor hlediště s jevištěm se spojuje a uzavírá do jednotné budovy. Někdy se užívalo i plátěné střechy před sluncem a deštěm.

Ale kromě toho existovala v lidovém prostředí i prostá holá scéna čili pódium se závěsem nebo dekorací v pozadí. Dala se umístit kdekoli v veřejném místě a herci, obklopeni diváky, na ní předváděli komické scénky a parodie zvané mimus. Tento prostor se zachoval i ve světském divadle středověku, kde na stejných pódích vystupovali herci frašek a jarmarečního divadla. Je to prostor, který se užíval v různých variantách až do současnosti a divadlu v něm stačilo mít „tři prkna, dvě postavy a jednu vášeň“. A diváka, který stál nebo seděl kolem pódia a který se tu objevil buď náhodou, protože právě přišel na trh nakupovat, anebo záměrně, protože přijeli do vesnice herci a bubnováním zvali „na tragédie a komedie“.

Středověk měl i oficiální náboženská mystéria, která se v počáteční fázi uváděla v prostorách kostela a později před kostelem nebo na náměstí. Tento divadelní prostor má mnoho společného s procesím. Diváci přecházeli postupně od jedné scény k druhé a sledovali biblické příběhy. Odtud i název simultánního jeviště, skládajícího se z řady man-

sionů, umístěných vedle sebe na dlouhém pódiu nebo na různých místech náměstí. Existovala ještě další varianta holandská a anglická, kde před sedící diváky předjížděly zvláštní jevištní vozy zvané pageant. Středověký divadelní prostor představuje tedy jiný typ než antický amfiteátr, který si udržoval stabilní poměr hlediště a jeviště.

Renesance se vrací v rekonstrukcích antiky i v nových typech prostoru opět ke stabilnímu vztahu hlediště a jeviště. V Itálii vznikaly divadelní budovy, které se pokoušely napodobit římský amfiteátr, v Anglii a Španělsku modifikace pódiového prostoru, ovlivněné architekturou nádvoří zájezdních hospod, kde se divadlo dříve provozovalo.

V 17. a 18. století vykrytalizoval v dvorském a poté v měštanském prostředí divadelní prostor, který přežívá v různých variantách dodnes. Jde o tzv. kukátkovou scénu, skládající se z hlediště, frontálně ustaveného k jevišti, přičemž oba prostory od sebe odděluje rampa, jevištní rám, kam vhlíží diváci jako do veliké obrazovky. Hlediště podléhalo dobovým proměnám podle třídního a sociálního složení publika. Mělo parter, kde stáli a později seděli diváci spíše středních vrstev, lóže pro vyšší vrstvy a galérie pro ty nejhudší. Na jevišti se zabydlovala perspektivní dekorace, později imitace pokojů, salónů apod. Co však bylo podstatné — oba prostory, jeviště a hlediště, byly od sebe výrazně odděleny, v opeře a baletu navíc prostorem pro orchestr. Vznikala jakási „čtvrtá stěna“, kterou herec nesměl v zájmu iluzivního divadla narušit. V pauze se jeviště skrývalo za oponou.

Divadelníci 20. století se obrátili proti iluzi, a tedy i proti tomuto prostorovému uspořádání. Zrušení rampy znamenalo opět sjednotit herce i diváky do společného prostoru. Dělo se tak různými způsoby: rekonstrukcí antického či alžbětinského uspořádání prostoru, hrou v cirkusové aréně, odchodem do plenéru nebo hledáním studiových a komornějších prostorů. Divadelní architekti hledají řešení variabilního prostorového členění divadla, které by

se připravovalo pro každou inscenaci zvlášť podle záměru režiséra a inscenovaného dramatu. A tak se dnes setkáváme s neobyčejnou proměnlivostí divadelních prostorů; jsme dědici starých kukátkových divadel i s rampou (Národní divadlo, Vinohradské divadlo), hrajeme divadlo v klubech, halách, v galériích nebo v přírodě.

Často si to ani neuvědomujeme, ale divadelní prostor působí jako funkční a zprostředkující kanál divadelní komunikace, který splňuje praktické i symbolické funkce. Po technické stránce musí splňovat podmínky úspěšné komunikace, tj. viditelnost a slyšitelnost inscenace. Ale jsou v něm obsaženy další sociálně psychologické aspekty vzájemných relací divák—herec, divák—divák a herec—herec. Proto můžeme z každého divadelního prostoru vyčíst informace o životě dané společnosti, o funkcích divadla i způsobu jeho inscenování. Je v něm zakódována situace lidí, kteří divadlo tvoří a vnímají.

DIVÁK, OBECENSTVO A PUBLIKUM

Během divadelního představení nevznikají na rozdíl od jiných umění jen umělecká díla, ale díky bezprostřednímu setkání herců a diváků se utvářejí i vzájemné divadelní vztahy, které mají společenskou povahu a předpokládají u všech účastníků chování podle určitých norem a zvyků — konvencí, které musí uznávat jak herci, tak i diváci. Tím se stává divák nikoli náhodným návštěvníkem divadla, ale jeho významným spolutvůrcem.

Uvědomme si, že také divák má svou roli a scénář chování. Začíná rozhodnutím jít do divadla, po němž následuje koupě vstupenek, večerní příprava a oblékání, usazení na své místo, čtení programu, v pauzách je to procházka po foyeru a na konci představení potlesk, odchod do šatny a možná i do kavárny, kde se ještě bude diskutovat o hře, hercích apod. Návštěva divadla je společen-

skou událostí, setkáním s ostatními diváky a herci, při němž je nutné znát a respektovat určitá pravidla a konvence chování. Ještě tu nejde o vlastní komunikaci s divadelním dílem, ale o účast v sociální skupině, která vznikla během představení možná náhodou, možná jako skupina lidí malého města, kde se všichni znají atd. Chození do divadla je pro některého diváka kulturním svátkem, pro jiného moždrou, jiný tam jde za „svým“ hercem, vzdělat se, poučit, prožít příjemný večer, setkat se tam s přáteli a možná si vyřídit i nějaké ty obchodní záležitosti, jak tomu bývalo v divadlech 19. století. Prostě tu existují vedle umělecké ještě i kulturně společenské funkce, které pramení ze skutečnosti setkání, kde se formují mezilidské vztahy, mající pak vliv i na samu komunikaci s uměleckým dílem. A zpětně, vnímání divadelní inscenace může bezprostředně ovlivnit i charakter tohoto setkání s divadlem. Pak se z představení mohou stát skandály nebo politické manifestace a lidé vyjdou přímo z divadla — jak tomu bylo po představení *Němce v Portici* v Bruselu — dělat revoluci.

Abychom si něco řekli o divákovi, musíme se nejdříve rozlišit dva základní pojmy — obecnstvo a publikum. Obecnstvo budeme chápat jako konkrétní skupinu diváků, která se jednorázově sešla v nějakém čase a prostoru za účelem shlédnutí inscenace. Publikum bude naopak skupinou širší, neboť půjde o diváky všech repríz jediné inscenace, diváky jednoho divadla nebo diváky jednoho města, národa apod. Vyznačujeme zde širší skupinu, která se nesetkává při jediném představení ve společném prostoru, ale je určena buď jako divák možný, nebo jako výsledná návštěva více představení. Představa možného publika je důležitá pro divadelní tvůrce, neboť ti musí vědět a předpokládat, pro koho nebo komu je inscenace určena. Výslednou návštěvností se zabývají sociologické statistiky, významné pro řízení a organizaci provozu divadla; je také důležitá pro ekonomický provoz divadla.

Tím, že se obecnstvo setkává během jediného

představení, je kolektivem velmi konkrétním, na rozdíl od neznámého obecnstva televizního pořadu. Je to skupina, která má různou skladbu a vnitřní spojitost. V antickém amfiteátru se setkávala při jediné inscenaci bez repríz téměř celá polis. Před vchodem získal každý divák zdarma (na státní útraty) vstupenku. Přicházeli i otroci, kteří dostali povolení od svých pánů. Obecnstvo reagovalo velmi živě, tleskalo, hvízdalo, dupalo, neboť svoboda divákovy projevu byla chráněna. Uchoval si ji také římský divák, ale pro něho už divadlo přestalo být svátkem a sloužilo zábavě.

Obecnstvo středověkých mystérií, to byli věřící a obyvatelé města, kteří dovedli stejně živě prožívat utrpení Krista jako reagovat smíchem na komické výstupy mastičkáře nebo vojáků u Kristova hrobu. Od renesance se začalo obecnstvo skupinově a třídně daleko více členit a vedle jednorázových představení se objevují reprízy a kategorie publika nabývá významu. Alžbětinské divadlo navštěvovaly různé společenské vrstvy a třídy Londýna stejně jako představení komedie dell'arte v Itálii nebo Francii. Existovala však představení jen pro šlechtu, královský dvůr nebo vzdělance.

Značnou disproporci mezi konkrétním obecnstvem a možným publikem podmiňoval rozvoj profesionálních divadelních souborů — kočovných i stálých. Programově je tato disproporce zachycena v ideálu osvětských a národních divadel, která vznikala po celé Evropě v 18. století. Ideály národního sebeuvědomování, osvěty a výchovy vycházely z potřeb širší společenské skupiny — národa nebo státu — a divadelní instituce tím nabývala výrazně reprezentativní charakter a vysokou prestiž ve společnosti. Vyvolává to však otázku, která konkrétní společenská třída nebo vrstva publika usedala v hledišti a zastupovala v divadle národ, neboť prostý lid navštěvoval i nadále představení komediantů na jarmarcích.

V komerčním a bulvárním divadle 19. a 20. století můžeme rozpoznat merkantilní duch kapitalistické

společnosti. Divadelní inscenace se uvádějí v tisících repríz a divadlo jako by předvídalo nástup jiných masově komunikačních prostředků — filmu a televize. Vládne univerzální představa širokého publika a inscenace musí tudíž standardizovat a uniformovat obsahy dramatických obrazů — tvořit schematické postavy a zápletky.

Návraty k uměleckým divadlům 20. století (MCHAT, Starý holubník aj.) vyšly z opozice vůči divadelní komerci a vyznačují se různorodou koncepcí diváka. Usilovaly o aktivizaci obecnstva vysokou ideově uměleckou úrovní inscenací. Konkretizovala se také představa publika a vznikala divadla demokratická, lidová nebo dělnická. Divák se měl stát opět spolutvůrcem představení, jeviště a hlediště měla tvořit dva vzájemně se doplňující komplementární činitele. „Jevištní dění vykonává vliv na publikum, avšak i publikum zasahuje svým vlivem do jevištního dění, byť zpravidla jen v tom smyslu, že herci jsou v svém výkonu nesení nebo naopak brzděni tušenou vnímavostí publika, jeho náladou při hře atd. . . Divadlo jeví také stálou snahu učinit divákovu účast na jevištním výkonu co nejprímější; ten je např. účel umístění herce mezi diváky, nástupů herců z hlediště nebo také pověření jisté osoby funkcí prostředníka mezi jevištěm a hledištěm (tulák ve hře bratří Čapků *Ze života hmyzu*) . . . Publikum je tedy ve výstavbě jevištního výkonu všudypřítomné: na něm, na jeho chápání záleží smysl nejen toho, co se na jevišti děje, ale i věcí, které se na jevišti nalézají.“ Slova Jana Mukařovského jsou zobecněním úsilí všech divadelních umělců 20. století, chápajících divadlo jako základní formu dialogu mezi diváky a tvůrci.

O divácích toho dosud víme poměrně málo, i když se provádí různé výzkumy z hlediska sociologického, psychologického nebo estetického. Např. každé obecnstvo se v hledišti vyznačuje vzájemným působením jednotlivých diváků mezi sebou a proto se hovoří o jisté sugestivnosti divadelního vnímání, při níž každý divák reaguje na jevištní dění s různou

rychlostí a různým způsobem, takže ti, kteří se smějí nebo zatleskají první, sthnou k smíchu nebo potlesku i ostatní. Sociální psychologie označuje tento jev jako sociální facilitaci, která vede ke vzniku specifické atmosféry každého představení. Zkušený herci ji umějí zachytit, podněcovat a rozvíjet. Pomáhá jejich hře, motivuje je k lepšímu výkonu nebo naopak, může rušit a překážet jejich interpretaci. V takovém případě záleží na hercově schopnosti obecnstvu nepodlehnout a vnutit mu svou vůli. Vypráví se, že E. Vojan v tragickém finále *Shylocka*, když diváci neočekávaně zareagovali smíchem, odhodil nůž a počkal si, až obecnstvo ztichne, a pak scénu dohrál.

Kdybychom měli zpracované dějiny diváka, pomohlo by nám to podstatně objasnit charakter jednotlivých divadelních kultur minulosti. Ukázalo by se v ještě konkrétnější podobě než dosud čím divadlo bylo, jaké společenské funkce a potřeby plnilo a do jaké míry bylo modelem života společnosti. Uveďme si jeden velmi názorný příklad z kapitalistické společnosti 19. století, v němž i divadlo se stalo předmětem obchodu, zisku a prestiže. V té době existovala v některých divadlech tzv. klaka a „divadlo“ se vlastně hrálo i v hledišti. Dokonce závažnější než na jevišti, protože se tu koneckonců rozhodovalo o výsledku představení. Byla to skupina diváků, kterou si pronajímali autor nebo herec, aby si zajistil úspěch vlastní hry nebo neúspěch konkurenta. Klakéři byli za svou práci placeni a obstarávali potlesk, smích nebo ticho na přesně vypočítaných místech. V pařížské klace aneb Společnosti pro zajištění divadelních úspěchů vládla úzká specializace: jedni se uměli profesionálně rozplakat nebo padnout do mdlob, jiní rozesmát nebo nadšeně vykřiknout. A strhnout sebou i další diváky. Šéf klaky byl důležitá osoba, zúčastňoval se zkoušek, doporučoval úpravy a dělal si scénář svých „herců“ v hledišti.

Podobná manipulace s divákem nás nesmí zmýlit a vést k představě, že divák má zůstat pro divadelní

představení něčím neznámým a neurčitým. Odporuje to samotné společenské a dialogické povaze každého představení. Proto si divadelní tvůrci musí už během vzniku inscenace programovat diváka, který přijde do divadla. Tato představa publika může mít různou podobu a zvláštnosti. Stanislavskij se snažil vytvořit v hledišti emocionální klima, které by harmonovalo s lyricko-dramatickými obrazy Čechovových her za divadelní rampou. Mejercholdovo revoluční divadlo 20. let rampu nepotřebovalo, neboť z představení se záměrně měl stát politický mítink herců a diváků. Brechtův divák si měl udržovat vůči předváděnému ději kritický odstup, necítovat se do něj, a tomu měly sloužit různé „zcizující efekty“.

V inscenaci je tedy už předem — záměrně či ne — záměrně — zaprogramovaná situace divákovy recepce. Režiséři, herci i scénografové modelují diváckou aktivitu a chování v hledišti prostřednictvím různých prostředků — rampou, oponou, vstupy herců do hlediště, úpravou divadelního prostoru, způsobem hry herce apod. Jsou to vlastně způsoby, jakými se integruje jeviště a hlediště, tvorba a recepce v divadelním časoprostoru. Této jednoty přitom může být dosaženo nejen fyzickou blízkostí herců, ale i psychickou soustředěností a vnímavostí diváka. Ale především společným tématem dialogu, který je obsažen v dramatickém ději i životní zkušenosti obecně.

KONVENCE A KÓDY

Věnujme se nyní krátce tomuto vzájemnému dialogu. Ponechme stranou naše emocionální zážitky během představení a představme si, že inscenaci „čteme“ jako určitou formu „textu“. Podobným způsobem zkoumá umělecká díla současná sémiologie, vedená snahou pochopit mechanismus vnímání a interpretace obsahů sdělení. Bude-li totiž pro nás inscenace „textem“, pak musí existovat nějaký spo-

lečný „jazyk“ či spíše kódy, jejichž prostřednictvím sdělují divákům divadelní tvůrci dramatické jednání.

V úvodní kapitole o hře jsme se zmiňovali o divadelních konvencích a scénáři inscenace, které platí pro herce, tvoří kompetenci jejich hry. Bude-li však přesnější, platí pro všechny, kdo spoluprotvoří inscenaci. Např. herec nesmí překročit pomyslnou „čtvrtou stěnu“ mezi jevištěm a hledištěm a jeho chování se skládá z konkrétních fyzických jednání.

Divadelní konvence zná a přijímá i divák. Jsou závazné pro jeho chování v hledišti, a to znamená, že ani on nemá během hry překračovat „čtvrtou stěnu“ a že jeho místo je v hledišti. Jen na okraj uveďme, že tato konvence neplatila vždycky a např. ještě v polovině 18. století sedávali mladí šlechtici přímo na jevišti a pletli se do hry herců.

Většina divadelních konvencí, determinujících způsob vnímání představení a hry herce, nabývá v komunikační situaci pro diváky charakter kódů nebo-li znaků. Např. v sále zhasnou světla a znamená to začátek představení. S jinými kódy je divák seznámen už dříve a ví, že přišel na operu, že herec, který právě vystoupil na jeviště, začne zpívat. Konvenční postava Harlekýna, kterou herec musí hrát jako tradiční komickou figuru, je pro diváka rovněž určitým kódem, kterým interpretuje situace, v níž se postava ocitne. Očekává od ní, že napálí starého Pantalona nebo přelstí svého pána. V „romantické revui“ J. Voskovce a J. Wericha *Golem* vystupují dva klauni, Prach a Popel, kteří mohou téměř cokoliv, třebaš mluvit v historické hře téměř jako při hodině dějepisu:

PRACH: Tedy sto let za opicemi, opice vznikají v době třetího horní, teď sto let zpátky, to bude pliocén!

POPEL: To bude pliocén!

PRACH: A za chvíli tu máme první dobu ledovou.

(V+W: Golem)

Soubor divadelních konvencí, který je závazný pro jednání divadelních tvůrců a který se stává kódem pro diváka, se v historii proměňoval, a každá historická etapa, každý žánr nebo druh, každá konkrétní inscenace užívá sobě vlastní konvence-kódy.

Ve skutečnosti můžeme tyto způsoby modelování reality a její zprostředkování divákům rozlišit na tři druhy. Prvními budou čistě divadelní konvence a kódy, vztahující se k tomu, že jde o divadelní podívanou. Např. komická dvojice V+W předstoupí před oponu a začne svůj výstup. Obrací se přímo k divákům, mluví k nim, ukazuje si na ně, pozdraví se s někým, koho v hledišti pozná, atd. To vše tvoří konvenci předscén V+W, kterou divák přijímá a respektuje. Stejně jako v jiném představení oponu, za níž se skrývá děj budoucí inscenace.

Druhým typem konvence a kódu je podmíněna hra herců a způsob představování dramatického děje. U našeho příkladu to jsou postavy klaunů, které divák důvěrně znal a které mají — slovy V+W — „univerzálně nalíčené bílé tváře, nezavazující k žádnému charakteru, k žádné šarži, k žádné roli“. Zavazují však herce k určitému způsobu hry, stejně jako představitele oboru milovníka, tragického hrdiny, mladokomika apod. Mluvíme tedy o souboru hereckých a inscenačních metod, které už neslouží jen ke zprostředkování vztahu mezi jevištěm a hledištěm, ale představují úhel pohledu a způsob interpretace předváděných dramatických obsahů. Vrhají určitou perspektivu na dramatickou postavu nebo situaci, ozvláštňují je autorským postojem. Exkurze do prehistorie zní v ústech našich klaunů směšně a satiricky. Staré tragédie herec přednášel rétoricky, s okázalou gestikou, vznešenými postoji a divákům sloužil jeho projev jako kód porozumění a orientace v dramatickém jednání.

Existuje však v inscenaci ještě třetí vrstva kódů, které už málokdy nazýváme konvencemi, neboť se vztahují přímo k obsahům dramatických dějů. Jsou přejaty z naší životní zkušenosti a paměti. Tvoří systém různých jazyků (řeči, jazyka gest nebo mi-

miky), stereotypů chování a znalostí o bohatém světě věcí a jevů. Např. v dialogu V+W to budou fakta o vývoji člověka, o době ledové, všechny tyto školské poznatky, spojené v naší představě s kantorem, třídou atd.

V úvodní kapitole jsme uvedli názor J. Frejky, který tyto kódy či elementární prvky našeho vnímání nazval „asociativními standardy divákova vědomí“. Jejich volbou a kombinací či vzájemnými souvztažnostmi vytváří všichni divadelní tvůrci umělý dramatický obraz, který se zrcadlí v životní realitě. Formou prosté naturalistické imitace života (volbou nejen podobných znaků, ale i podobnou souvztažností mezi nimi), nebo metaforického ozvláštňení (volbou jen některých znaků reality, jejichž souvztažnost je jiného řádu, např. v známých předscénách V+W).

Dramatický obraz je tedy složen a komponován z množství znaků, které rozpoznáváme řadou kódů různé úrovně. Proti jazykovému vyjádření se jejich počet množí tím, že jsou zprostředkovány hrou herců a dalšími prostředky jeviště — výpravou, kostýmem, světlem, hudbou, projekcí, atd. Většinou tyto znaky rozpoznáváme podvědomě, ale stačí, abychom shlédli např. představení Pekingské opery, kde každý pohyb a každé užití rekvizity má symbolický význam a vyžaduje tedy znalost „jazyka“, a poznáme, že nejsme schopni pochopit významy a smysl předváděného dramatického děje. Můžeme se opět odvolat na J. Frejku: „Divadelní dojem, divadlo je náhrou na lidskou zkušenost, jež rozkývána a rozčerena dílem a hercem buduje ze sebe nový svět nové skutečnosti, ale stejně divákovi vlastní, v něm obsažený a jemu blízký.“

Pro divadelní kódy a konvence je tedy důležitá okamžitá orientace ve významech sdělení. U jiných uměleckých děl, např. u prózy, nemusí čtenář všemu porozumět okamžitě, při prvním čtení, může se ke knize vrátit. Když ale divák nepochopí to, co se děje na jevišti, je komunikace neúplná. Proto je třeba v divadle počítat s touto okamžitou orien-

tací, která tvoří základ divákovy spoluúčasti na představení. Aktivizace diváků tedy nespočívá jen ve vnějších postupech inscenátorů (rozmísťování herců v hledišti apod.), ale v jejich průniku do obsahu inscenace. Je závislá na tom, co tvůrce a diváky spojuje, na porozumění užívaných znaků, s nimiž tvůrci budou dále pracovat a vytvářet umělé obraz skutečnosti. Ocitli jsme se tímto u zásadní otázky srozumitelnosti divadelního díla, která předpokládá, aby se každý divadelník neustále zamýšlel nad tím, kdo bude sedět večer v hledišti.

PROŽITEK A KATARZE

Srovnání inscenace s textem je pochopitelně zjednodušující, neboť se angažujeme při jejím vnímání celou osobností. Nejen pochopením významů a obsahů, ale i spoluprožíváním dramatického děje a osudů postav. Stáváme se spoluúčastníky akce, smějeme se karikatuře postavy nebo se radujeme z dobrého konce. Máme-li na dramatickou situaci opravdově reagovat, musíme ji prožít vzrušujícím účastnictvím osudů postav, jejich problémů, nadějí, štěstí i neštěstí. Náš prožitek je tím intenzivnější, čím je nám život postav bližší a čím pravdivěji jsou zobrazeny.

Mechanismus emocí a prožívání dramatického děje divákem zajímal už antické filozofy a v souvislosti s divadlem se v Aristotelově *Poetice* objevil pojem *katarze* čili výsledného efektu sdílení a prožívání dramatického děje. Tragédie podle Aristotela „užívá jednajících postav, nikoli vyprávění, a působí skrze soucit a strach očistění takových citů“. Tato krátká a málo jasná definice způsobila velké nesnáze budoucím badatelům a vedla ke stovkám různých interpretací. Přičemž Aristoteles sám přejal pojem *katarze* ze starší doby, kde existovaly podobné názory na působení některých umění, zvláště hudby, zpěvu a tance. Emocionální prožitek vedl k uvolňování napětí v osobnosti člověka a tedy k určité „očistě“.

Efekt *katarze* vyvolává okamžitě mnoho otázek, např. jde o purifikaci samotných emocí od nějakého fyziologického zabarvení, anebo o očistu psychického života diváka z nějakého vnitřního napětí, vedoucí poté k pocitu uvolnění? Interpreti Aristotela se přikláněli jednou k té, podruhé k oné koncepci a současná estetika, která rozšířila užívání pojmu *katarze* na všechna umění, vychází zákonitě z jejího působení na psychiku člověka. Zatímco první interpretace pojmu *katarze* by se měla vztahovat spíše k akcím — např. k tanci — kterých se účastníme aktivně a ne jako diváci.

Katarze vnímání divadelního představení je psychologickým procesem, analogickým vnímání jiných uměleckých děl, ale probíhá jiným způsobem než např. při četbě. Hra herců na nás působí i motoricky a rozehrává celý náš tělesný organismus. „Pozorujeme-li jednání jiných lidí,“ konstatuje O. Zich, „ať v životě či na scéně, vybavujeme si své vlastní zkušenosti motorické zcela bezděčně, ani o tom nevědouce; vybavují se nám tím hojněji a mocněji, čím dokonaleji se do jednání druhým vžíváme, což zajisté činíme právě při vnímání divadelním. Ba nevybavují se nám pak jen pouhé motorické představy; mimoděk jsme strženi k vlastnímu napodobení toho, co vidíme i slyšíme, a to aspoň v jakýchsi náznacích...“

Dalším problémem, který je spojen s *katarzí*, byl konečný efekt jejího působení. Teoretici divadla si kladou otázku: uvolňujeme se od emocí, které jsou předváděny na jevišti, tím, že je spoluprožíváme, nebo se zbavujeme emocí a napětí, které si do divadla vnášíme z všedního života? Těžko se dá na tuto otázku odpovědět jednoznačně, neboť i kdybychom připustili značnou sugestivnost dramatického děje, vtahující nás do spoluúčasti, vstupujeme do divadla vždy i se stopami každodenních starostí, radostí a zájmů. Spíše můžeme říci, že s osudy Romea a Julie se neidentifikujeme, ale jsme v nich zaangažováni svou vstřícností, že i v emocionální rovině vnímání je inscenace „náhrou na lidskou

zkušenost“ a že i tady vlastně probíhá zvláštní forma dialogu, o jehož mechanismu toho ještě víme málo.

Současná psychologie používá k popisu působení uměleckého díla termínů *projekce* a *identifikace*. Projekcí se myslí promítání vlastních psychických obsahů navenek, kdy unikáme do světa představ, fantazie nebo snů a kdy připisujeme své vlastnosti jiným věcem a jevům. Při identifikaci se ztotožňujeme s určitými vzory a modely chování, vidíme se v odvážnějších, lepších a šťastnějších hrdinech, které nám předvádí jeviště. Oba procesy spolu dialekticky souvisí, a tak dochází ke *zvláštní hře projekce a identifikace*. Pronikáme do idealizovaného světa dramatu a jeho vzory konfrontujeme se svou zkušeností. Jednání postav, které spoluprožíváme a které nás přitahuje, nachází své předpoklady v nás samých.

Efekty projekce a identifikace, které se aktualizují během představení, jsou formou divákovy spoluúčasti a spoluvytváří onu zvláštní atmosféru v divadle. Přitom skutečnost, že jde o hru smlouvenou, kterou zvláště současné divadlo silně zdůrazňuje umělými a stylizovanými prostředky, nevede k tak iluzivním formám projekce a identifikace jako v kině nebo v televizi, které poskytují divákovi daleko věrnější a realističtější obrazy skutečnosti. Na divadle si dnes ceníme spíše atmosféry specifického „psychodramatu“, při němž se sice necháváme unést osudy dramatických hrdinů, ale zároveň všechno slouží především k racionální orientaci ve významech a hodnotách předváděných dějů. Divadelní umělci nám představují nejen své hrdiny, ale i komentář k jejich osudům. Divadelní rampa a další prostředky jsou silným apelem na naše vědomí, že všechno je jenom hra. Spoluprožívání doprovází kritický odstup, umožňující bohatší reflexi o nás samých.

DIVADLO, KULTURA A SPOLEČNOST

Společenská povaha divadla se projevuje ve všech jeho stránkách a je proti jiným uměleckým druhům specifická v tom, že vedle řady společenských funkcí obsažených v uměleckém díle představuje divadlo bezprostředním setkáváním diváků a herců druh akce, při níž se vytvářejí společenské vztahy. Tito lidé se musí dohodnout o pořádání představení, sejít se a společně manifestovat to, čím právě žijí.

Vlastní funkce divadelních inscenací jsou početné a proměňují se s historií, žánrem i druhem divadla. V naší socialistické společnosti plní divadlo úkoly, které jsou zformulovány v divadelním zákonu: „Posláním divadelní činnosti v České socialistické republice je přispívat v duchu kulturní politiky KSČ ke zvyšování ideové, morální a estetické úrovně lidu, k utváření harmonické osobnosti socialistického člověka a k rozvoji jeho tvůrčích sil.“

K tomu, aby se mohly v divadle společenské funkce realizovat, je zapotřebí, aby divadlo někdo organizoval, plánovitě rozvíjel, programoval a řídil. Tuto roli plnily a plní různé instituce — státní, národní, náboženské apod. Pro naši současnost se opět můžeme odvolat na divadelní zákon: „O divadelní činnost a její plánovitý rozvoj pečuje stát. Orgány státní správy zabezpečují působení divadelní činnosti v souladu se zájmy a potřebami socialistické společnosti; spolupracují při tom se společenskými organizacemi.“

Divadlo je pevně zakotveno v našem společenském životě a je citlivé na všechny proměny, které

se v něm odehrávají. Je nástrojem působení na vědomí lidí, formuje samo společnosti diváků a tvůrců a je kulturní institucí s vlastním provozem. To jsou základní okruhy otázek, kterým nyní budeme věnovat pozornost.

SPOLEČENSKÁ FUNKCE DIVADLA

Vyznačit společenské funkce divadla je obtížným úkolem především proto, že tu existuje značná polyfunkčnost, proměňující se s historií, ale i s druhem a žánrem. Vznikají sice různá třídění funkcí, ale jde většinou o systematický výčet toho, jaké úkoly plnilo divadlo v různých okolnostech, přičemž k výsledné sumě je přičleněna i funkce estetická, vlastní uměleckým dílům jako takovým. Ovšem právě tato mnohofunkčnost značně ovlivňuje estetické vlastnosti divadelního díla a odsunuje je často do pozadí. Divadlo podléhá proměnám času a ze zdánlivě estetického baletu se může v určité chvíli stát manifestace nebo reprezentace národního uvědomění.

Uvažujeme-li o funkcích divadla, nemůžeme vycházet jen z povahy a vlastností divadelní inscenace jako uměleckého díla a vyznačovat si specifické funkce, které jsou vyznačeny umělcem. Divadlo není jednosměrný nástroj působení, ale forma dialogu, v němž se inscenace může stát jak prostředkem působení, tak i pretextem k reakcím, motivovaným aktuální zkušeností a vědomím diváků. Pro diváka je divadlo také formou účastenství v kolektivu, s kterým ho spojují různé sociální vazby.

Tuto funkci návštěvy kulturní instituce divadla nazýváme reprezentační. Je formální z hlediska inscenace, ale má a měla v historii veliký význam. Divák chodí do společnosti, která podle stanovených norem, zvyků a tradic v dané kultuře determinuje jeho chování a současně mu umožňuje realizovat společenské potřeby, např. prestiže, příslušenství k sociální skupině atd.

Teprve v rámci reprezentační formy účasti na představení můžeme dále hovořit o ideově uměleckých funkcích divadelní inscenace. Jejich realizace probíhá tak, že na jedné straně umělci svou tvorbou vytýčují a formulují různé cíle — poznávací, výchovné, politické aj. — a na druhé straně je zde samo obecenstvo, které tyto funkce buď akceptuje, nebo je přetváří a proměňuje k vlastnímu výkladu podle aktuálních potřeb. Ideálně si tedy můžeme představit situaci, v níž je inscenace jednou funkčním textem, který diváka poučí, přinese mu nějaký vzor apod., a podruhé je pro něj pretextem, aktualizujícím jeho okamžité potřeby a zájmy, např. uvolnění napětí, pocítované ve společnosti a nyní manifestované potleskem nebo smíchem. V té chvíli jako by bylo samo obecenstvo režisérem „vlastního představení“. Reálně tedy představení probíhá někde mezi funkcí programované inscenace a potřebami diváků.

Je dobré se ptát, zda divadlo bylo vždycky pro společnost nebo pro určité vrstvy společnosti potřebné, nutné a užitečné, nebo zda některé společenské vrstvy považovaly divadlo za zbytečné nebo dokonce škodlivé. V historii zjistíme, že tomu tak skutečně bylo, a dokonce i dnes jsou ještě lidé, kteří divadlo považují za nepotřebné, nebo je jim lhostejné a nepřijdou s ním do styku.

Odsuzování divadla bývalo většinou silně ideologicky nebo nábožensky zdůvodněné. Např. v islámských kulturách existoval přísný zákaz mimetického předvádění postav, a proto, až na některé výjimky divadla loutkového, stínového, lidových vypravěčských a rituálních forem, je tato divadelní kultura málo rozvinutá. Od antického Říma začal silný útok křesťanských otců proti divadelním formám a zábavám, které se staly hříchem, neboť odváděly pozornost věřících od boha.

Pronásledování světského divadla pokračovalo po celý středověk a renesanci. V alžbětinské Anglii najdeme klasický příklad programového a ideologického odmítání divadla puritány. Jejich asketický

životní styl a ideál pragmatického vztahu k životu bez rozptýlení, kdy veškerý čas byl určen rodině, práci a bohu, zatímco zábavu považovali za hřích, vedl k popírání divadelní kultury v řadě pamfletů a kritik. Byla to forma třídního zápasu, neboť divadlo podporovala šlechta a vládnoucí dvůr, takže ve chvíli, kdy došlo v 17. století k buržoazní revoluci, parlament vydal zákaz všech divadelních představení, trvající celých 18 let až do doby restaurace. Podobné zákazy divadla najdeme i později. Všude se našly skupiny, které považovaly divadlo za věc nepotřebnou a zbytečnou.

Jindy nešlo o divadlo vůbec, ale jen o tu část divadelní kultury, s níž se neztotožňovala ideologie některé skupiny. Mezi odpůrce divadelních zábav, ve středověku častých, patřil i Jan Hus: „Hra a skákanie na hody svatých, zvláště jenž duchovnímu řádu překážie, nekřesťansky jest; protož od kněží ze všech krajín má hnána býti.“ Dodejme, že šlo o kritiku oslav svátků bláznů či bonifantů, které prováděli studenti v maskách a s oslem přímo v kostele.

Divadlo bylo vždy spojeno s určitou společenskou třídou nebo sociální skupinou, která mu vyznačovala funkce a úkoly. Současně se tato třída a skupina stavěla negativně nebo lhostejně k divadlu jiné třídy a skupiny. Tak vznikaly divadelní instituce, mající své publikum, pro které byla návštěva divadla spojena s dodržováním určitých společenských norem a zvyků. Chození do divadla bylo zvláštním a slavnostním aktem, v němž chování diváků nabývalo podoby různých rituálů: od oblékání až po reakce v hledišti a uspořádání míst v hledišti.

Silně se rozvinula tato ritualizace v dvorském divadle od renesance a zvláště v 18. století. Divadlo sloužilo vládnoucí elitě a už samo jeho provozování na šlechtických dvorech bylo otázkou cti a společenské prestiže; stejně tak angažování nejlepších herců, zpěváků apod. Bylo znakem moci, důležitosti a postavení na společenském žebříčku, mělo uka-

zovat kulturnost i vzdělanost šlechtice. V té době bylo dokonce vzorem obřadných způsobů chování šlechty i mimo ně, např. při diplomatických setkáních, korunovacích, na plesech, recepcích apod. Vrcholu této teatralizace každodenního života bylo dosaženo na dvoře Ludvíka XIV., kde téměř každý úkon měl svou znakovou a reprezentační funkci, vyznačující královskou moc a postavení v tehdejší Evropě. Bylo to veliké „divadlo světa“.

Reprezentační funkce někdy potlačovala význam vlastní inscenace. Odrazem divadelních ceremonií byla architektura lóží, galérií, parteru a foyeru, kde vládl čilý společenský ruch. Např. do lóže bylo možné vejít po začátku představení, přijít jen na jedinou arii a opět odejít, ale sloužila i k setkání se známými, k předvádění toalet ostatním divákům atd. Čtème popis chování pražského obecnstva koncem 18. století od neznámého cizince: „Jedni chodí do divadla, aby tam zabili čas, druzí, aby se tam pobavili. Těch, kteří tam jdou jen pro ukrácení dlouhé chvíle, jest veliká většina. O tom dává bezpečné svědectví hluk a neklid, který tam panuje. Ti, kteří tento hluk a hlomoz způsobují, nemají jistě nejmenšího zájmu na tom, aby pozorně naslouchali a sledovali, co se odehrává na jevišti... Nemohu nikterak pochopit, že znalci a milovníci divadla nesledují aspoň situaci a to, co se děje na jevišti, nebo že se neobráť k jevišti — i když všechno dobře neslyší — při vzrušených scénách a při prudkých projevech vášní a nevšímají si, jaké změny to vyvolává (v pohybech a výrazech herců). Ve většině lóží však nic takového se neděje. Zdá zůstávají stále obrácena k jevišti a hovor se tím nikterak nepřerušuje.“

Elitní publikum vzniklo i v 19. století, tentokrát z řad buržoazie, a udržovalo si v divadle podobnou atmosféru společenských setkání, rozehrávaných v hledišti, lóžích a ve foyeru. Vládl abonentní systém a v divadle, zvláště na premiérách, se setkávalo vybrané obecnstvo, potvrzovalo svou účastí příslušnost k vyšším kruhům, svou prestiž, vystavovalo se

na odív, provádělo obchodní transakce a předvádělo své bohatství.

Od konce 19. století vystoupila proti těmto elitním institucím opozice a snažila se divadlo demokratizovat. Dějí se pokusy přivést do hlediště dělnické publikum. Reformátoři vyznačují programy svobodného, všeobecně přístupného a lidového divadla. „Máme jen umění pro blazeované. Znamená to velké ochuzení ducha. Veliké nebezpečí pro umění. Bude-li se totiž stále přizpůsobovat exkluzivním požitkům jediné třídy, počnou je ti, kdo ho jsou zbaveni, dříve později nenávidět a ničit. Aby umění ozdravělo, je třeba mu otevřít brány života. Všichni lidé musí mít k němu přístup,“ volá manifest Divadla lidu v Paříži z roku 1899. Na tyto tradice lidového a demokratického divadla navázalo divadlo socialistických zemí.

Demokratizace, která byla spojena s ideově uměleckou funkcí představení, proměnila reprezentativní stránku divadla, aniž ji zrušila. Podívejme se na současné divadlo. Jeho návštěva zůstává kulturním aktem a je doprovázena společenskými normami chování v hledišti i v ostatních prostorách. V divadlech s vysokou kulturní a společenskou prestiží, např. v Národním divadle, vládne slavnostnější atmosféra, která ovlivňuje i samo představení. Jinou atmosféru, a tedy i způsoby chování, mají divadla klubová, studiová či mladá, kde vládne méně slavnostní a více bezprostřední vztah jeviště a hlediště i diváků mezi sebou. Přechod mezi realitou a divadlem tu není tak výrazný, což je jeden ze záměrů a cílů tohoto divadelního proudu.

Upozornili jsme na skutečnost, že škála potřeb a očekávání publika je velmi rozmanitá a podstatně ovlivňuje programní úsilí tvůrců a tím i vlastní průběh představení. V revolučních dobách např. bývá publikum zvláště citlivé na obsahy, které korelují s jeho pocity, takže docházelo i k manifestacím a projevům, které měly politický ráz. Citovali jsme příklad představení *Němé z Portici* v Bruselu, které se stalo impulsem k revoluci. Obecenstvo bylo

v té chvíli vnitřně jednotným kolektivem a představení posloužilo jen k zveřejnění napětí, které existovalo ve společnosti. Známé jsou i reakce diváků na různé náarážky, zdánlivě bez vztahu k současné společenské situaci, které nedokážou předpovědět ani sami herci, protože divák je natolik přizpůsobivý k předváděným obsahům, že si dokáže nalézt v inscenacích právě to, co tam chce najít.

Divadelní tvůrci v duchu kulturní politiky společnosti, která divadlo podporuje a považuje je za své, vyznačují programově řadu rolí a funkcí, které má divadlo plnit. Podívejme se nyní na některé základní a obecné funkce: poznávací, výchovnou, zábavnou, terapeutickou a estetickou. Nejde o výčet úplný, divadlo sloužilo cílům národa, politice společnosti, náboženské ideologii, bylo prostředkem obchodního podnikání, nástrojem psychiatrického léčení. Ale všechny tyto funkce jsou už jen konkrétní zázemí obecných úkolů, např. divadlo vychovává k národnímu sebeuvědomění, vede k poznání morálně etických vzorů a kladných hrdinů.

Poznávací funkce orientuje diváka prostřednictvím dramatického obrazu v mimojevištní skutečnosti. Nastavuje zrcadlo společnosti, a jak komentuje Hamlet, „ctností odhaluje její rysy, pošetilostí její pravou tvář, a celému duchu doby jeho tvar a obraz“. Účinky tohoto zrcadla bývaly velice různé, vyvolávaly rozmanité reakce a postoje. Hamletovo zrcadlo — hra herců ve hře — vedlo k pasti, v níž se Klaudius odhalil jako vrah svého bratra, otce Hamleta. Je to případ ideální, ale možný, neboť divadlo, jak říká Molière, „jsou nastavená zrcadla a není dobře dávat najevo, že se v nich vidíme“.

Výchovné působení divadla je spojeno s proměnou postojů a hodnotového systému diváka. Vztahuje se nejčastěji k jednání některých postav, které mohou být pro diváka vzorem a vystupují jako pozitivní hrdinové. Tuto funkci plnili např. různí „otcové rodiny“ nebo typy vlastenců v divadle osvěcenském, úspěšný finančník v buržoazním divadle 19. století apod.

Zvláštní důraz kladlo na výchovnou funkci české divadlo v počátcích národního obrození: „Divadlo vyjevuje nám to tajemství, kterak se zločinci zacházejí, by nám neškodili. Divadlo činí nás pozorné nejen na lidi a jejich povahy, nýbrž i na jejich štěstí a neštěstí. Divadlo nám všeliká lidská neštěstí živě představuje, ono nás kunštně v cizí kříže a těžkosti táhne, ono nás učí snášeti těžké břemeno osudu,“ hlásá český obrozenec P. Šedivý.

Poznávací a výchovné funkce jsou spolu nedělitelně spojeny, i když např. v divadle pro děti a mládež bude převládat funkce výchovná a v divadle pro dospělé funkce poznávací, tzn. snaha rozvinout analytické nebo analogické uvažování, klást si řadu nových otázek apod. Divadlo slouží rozvoji lidské osobnosti, rozumových a morálních schopností člověka, orientaci a hlubšímu porozumění otázkám společnosti. Obě funkce jsou přitom projektivní, překračují hranice představení a rozšiřují obzor diváka mimo divadlo, do jeho soukromého i společenského života.

Chodíme však do divadla i proto, abychom spolu s herci prožívali osudy dramatických hrdinů, abychom se s nimi radovali nebo nenáviděli. Dvě hodiny zaujetí diváka hrou plní významnou terapeutickou funkci, která se jednou může jevit jako zábavná, jindy jako forma katarze. Zábavnou funkcí jsme schopni často podceňovat, ale jí se naplňuje potřeba hravosti, rozvíjení smyslu pro komiku, vtip a hru myšlenek. Ačkoliv se to zdá paradoxní, zábavnost divadla zdůrazňoval ve svém „divadle vědeckého století“ B. Brecht: „Odjakživa je posláním divadla, stejně jako všech ostatních umění, lidí bavit. Tento úkol mu vždy dává obzvláštní důstojenství; nepotřebuje se prokázat ničím jiným nežli zábavností, tou ovšem bezpodmínečně.“ Je to ovšem zábava a potěšení z poznávání a kritického postoje k zobrazované skutečnosti, schopnosti udržet si pozorovatelského ducha, hrát si s obrazem života jako s modelem, který nás nevtaňuje do individuálních osudů, ale do „vyšší hry“ společenských vztahů. Ne

do tragédie Matky Kuráže, ale do její role v třicetileté válce.

Brechtova zábavnost je hrou intelektuální, zatímco při emocionálním prožívání se divák s postavou nebo dějem ztotožní, přičemž mu tato spoluúčast přináší onen aristotelovský efekt katarze, očistění a uvolnění vnitřního napětí. Divadlo zde vystupuje jako zvláštní substitut životních situací a rozehrává se především v nás. Při prožívání hry na jevišti můžeme dosáhnout podobného účinku jako v hudbě. Spontánně reagujeme smíchem, smutkem, strachem i slzami, obnažujeme a uvolňujeme svůj vnitřní intimní život bez sebekontroly a sociálních masek. Roli masek vzali za nás na sebe herci v postavách a dramatických dějích.

Nadstavbu divadelních funkcí tvoří funkce estetická. Oč tu vlastně jde? Antika chápala estetický postoj analogicky postoji diváka, který pozoruje věci a jevy života se zvláštním odstupem, zatímco jindy obchoduje, pracuje a vykonává praktické činnosti. Tento postoj dovoluje v divadle sledovat a posoudit estetické jevy jako tragičnost nebo komičnost děje, vznešenost chování hrdinů, krásu jejich pohybů, hudebnost a výtvarnost představení apod. Divák tedy zaujímá vůči předváděné realitě odstup, který mu chybí v praktickém životě, a odhaluje v inscenaci jevy a struktury, které jsou v realitě na první pohled nezachytitelné.

Divadelně estetický postoj umíme zaujmout i v životě, a pak se nám sám jeví jako divadlo. Divadelnost je tedy jeden z aspektů nejen uměleckého, ale i společenského, náboženského a politického života a je obsažena v různých slavnostech, ceremoniích, vojenských přehlídkách, koncertech nebo vernisážích. Je stále součástí kultury, takže bychom vlastně mohli díky přítomnosti této estetické kvality tvrdit, že existuje „divadlo umělecké“ a „divadlo užité“.

DIVADELNÍ SPOLEČNOST

Divadlo je uměním kolektivním a představení se zúčastňuje soubor divadelních umělců (především herců) a diváků. Tato skutečnost nás vede k několika úvahám o společenských vztazích, které v tomto souboru vznikají, o jejich kvalitě a základních vlastnostech. Můžeme odlišovat tři základní druhy vztahů: mezi členy divadelního souboru, mezi divadelníky a diváky během představení a konečně existuje vztah společnosti k divadlu, společnosti, která je potřebuje, řídí a zhodnocuje. Všechny tři roviny se vzájemně prolínají a podmiňují. Vysoká prestiž divadla, kterou mu poskytuje společnost, znamená, že sociální status herce je hodnocen rovněž vysoce, a to se promítá i do způsobu divadelní komunikace, např. v tom, že diváci chodí nejen na inscenaci, ale i na herce. Jindy naopak společnost přiznává divadlu nízký status, a to nedovoluje divákům určitých společenských vrstev chodit na představení.

Zvláštní kapitolu tvoří v dějinách divadla postavení herců. V antickém Řecku byl herec ctěným a váženým občanem, který sloužil státu a náboženství podobě jako kněz. Ale už v helénistickém Řecku — kdy vznikaly profesionální herecké spolky jako instituce k pořádání představení v různých státech a městech — jejich prestiž klesla a ve starém Římě, kde se herci rekrutovali z otroků, patřili zákonitě na okraj společnosti.

Tady ovšem nesmíme zapomenout na jednu charakteristickou vlastnost herectví. Hovoříme-li o vysokém či nízkém postavení herce, vztahuje se to k sociální skupině vůbec a odráží se v tom dobové společensko-třídní poměry. Status herce však vyrůstá i přímo z jeho umění a obliby během představení, což neplatí o jiných profesích. Odtud pramení pro herectví typický paradox, neboť i přes nízké postavení existovaly herecké osobnosti, kterých si lid vážil, zahrnoval je poctami a měl je v oblibě. Cicero byl přítelem známého římského herce Roscia

a kladl jej za vzor všem řečníkům. Byzantský císař Justinián si vzal za ženu Teodoru, původně herečku mimu, ale to nezměnilo nic na tom, že herectví zůstávalo zaměstnáním nečistým a herec byl „persona inhonesta“.

Podobná situace existovala v průběhu celých dějin divadla. Ve středověku nebo renesanci bylo herectví profesí znevažovanou, a přesto byla řada herců ctěna a vážena pro své umění, a pokud s tím byly spojeny také patřičné zisky finanční, stával se herec i ctihodným občanem města nebo státu. Jako např. vynikající alžbětinský herec E. Alleyn, který se v 39 letech stal milionářem, přestal hrát a nakoupil si značný majetek. Byly to nejen majetek a úspěchy u publika, ale i přízeň panovníka nebo šlechty, které určovaly postavení herce. Molière si mohl dovolit mnoho právě díky tomu, že se stal oblíbencem Ludvíka XIV., ale jakmile tuto výsadu ztratil, vrátila se odvaha jeho odpůrců; jejich nepřátelství vedlo až ke známému zákazu křesťanského pohřbu Molièra.

V 18. století vládli v souboru Comédie Française herci a herečky, kteří měli svého příznivce u dvora, což mělo vliv na obsazení apod. Ale to už byla doba osvícenských hereckých osobností, které si získávaly prestiž také svými ideály a reformami inscenačního umění. V Anglii byl váženou osobností Garrick, ve Francii Claironová nebo Lekain, v Německu Schröder. Šlo o osobnosti vzdělané a kultivované, reprezentující úroveň a pokrokové ideály domácích kultur.

Jako sociální skupině byla hercům oficiálně poskytnuta občanská práva až francouzskou revolucí. Ve skutečnosti kapitalistická společnost produkovala i starý paradox: vedle hereckých hvězd a virtuózů, ctěných jako božstvo a určujících dobový vkus a módu, existovaly davy hereckého proletariátu, který žil na periférii společnosti. Je zásluhou socialistické společnosti, že odstranila i tuto nerovnost a přisoudila hereckému povolání opět vysoké kulturní a společenské cíle, čímž pozvedla i status

herce jako občana a reprezentanta národní a socialistické kultury.

Herecké umění je zvláštní v tom, že herec tvoří ze sebe sama, ze svého psychofyzilogického materiálu. To se pochopitelně odráží i v jeho chování a postojích mimo jeviště, na zkouškách i na veřejnosti. V této souvislosti padla v Diderotově *Hereckém paradoxu* známá otázka, zda vůbec má herec nějaký charakter, hraje-li charakter jiných postav: „Kdosi řekl, že herci nemají charakter, protože hrajíce všechny charakter, ztrácejí ten, který jim příroda dala. Stávají se prý falešnými, jako se lékař, chirurg a řezník stávají tvrdými. Myslím, že se zaměnila příčina a následek. Jen proto jsou schopni hrát všechny charakter, protože žádný nemají.“ Odpověď Diderota v sobě skrývá úctu a obdiv ke skutečnému hereckému umění a vyvrací stereotypní názory o jakési nemoci z povolání, podle níž by herci měli být profesionálními pokrytci. Pro Diderota je „absence charakteru“ talentem, schopností z psychofyzilogického materiálu vlastní osobnosti učinit nástroj umělecké tvorby. Kromě toho však existuje osobnostní a občansko-etický postoj herce, který nám nedává právo hovořit o hercích jako o pokrytcích. V dopisu herečce Jodinové Diderot napsal: „Snaž se proto o dobrý vkus. Ano, jako existuje veliký rozdíl mezi výpovědí ctihodného muže a rétorikou řečníka, který necítí to, co říká, tak musí existovat i stejný rozdíl mezi hrou ctihodné ženy a hrou ženy zneuctěné, ponížené přestupky a recitující sentence o ctnosti.“ V tomto myslu může mít Diderotův herec ducha mravního, etického i rozumového, kterým ovládá sebe jako loutku a přitom zůstává přirozeným člověkem.

Tady někde jsou základy herecké etiky, nad níž se stále zamýšleli Stanislavskij a všichni reformátoři divadla 20. století, snažící se nejen o novou poetiku, ale i o „nové lidi divadla“ výchovou ve studiích a divadelních školách. „A pamatujte si,“ říká Stanislavskij, „podaří-li se vám pro začátek vytvořit třeba jen malou skupinku lidí, kteří chápou své

poslání stejně, jsou mu celým srdcem oddáni a mezi sebou ideově nerozlučně spjatí, pak vaše dobrá věc už zvítězila.“ Umělecké ideály se tu kloubí s ideály světonázorovými a občanskými, do hercovy práce na zkouškách i do způsobu hry proniká hercův osobnostní postoj.

V současném divadle můžeme najít dva typy divadelních společností. První představuje společnost oficiálních a profesionálních institucí, kde je herec státním zaměstnancem, patří do nějakého souboru, snaží se v něm vyniknout, ale jeho vývoj a tvorba jsou závislé na řadě okolností — volbě repertoáru, obsazení, volbě režiséra atd. — na které herec sám nemá bezprostřední vliv. Proto má práce v tomto souboru řadu úskalí. Herec dostává hotový text, kostým i režijní koncepci a poučení, ale někdy už nepocituje tvůrčí práci jako skutečnou kolektivní kreaci. Zvládl sice svěřenou roli dobře či špatně, s dobrým či horším řemeslem, ale vytratil se z ní důležitý aspekt uměleckého poslání.

Existují však také soubory prodchnuté společným a kolektivním duchem, kde vše vzniká z jednotného zaměření kolektivu. Herec se stává skutečným spolutvůrcem představení, akceptuje zvolený repertoár, obsazení přihlíží k jeho schopnostem a rozvoji, na zkouškách vede s režisérem rozhovor inspirativní pro obě strany. Divák vycítí i tuto zvláštní kvalitu souboru a rád navštěvuje podobná divadla, neboť i jej nakazí radost ze vzájemné souhry.

Ukazuje se, že existuje dosti podstatný rozdíl mezi divadlem zaměstnaneckým a uměleckým, což neznamená, že první se vztahuje jen k velkým „kamenným“ institucím, zatímco druhé k neformálním souborům tzv. malých a netradičních divadel. Vývoj českého divadla posledních let ukazuje stejné možnosti kolektivní tvorby v divadlech „kamenných“ jako zaměstnanecký provoz v divadlech malých.

V poslední době však kolektivní způsob tvorby proniká ještě hlouběji do poetiky a uměleckého profilu divadel, která považují představení za model sociální skupiny s autentickými vztahy všech účast-

níků a přitom ustupují do pozadí estetické vlastnosti předváděné inscenace. Divadlo má podle tohoto programu sloužit k tomu, aby se jedinec začlenil do příležitostné sociální skupiny, podobně jako se setkáváme neformálně v klubu, při návštěvě přátel apod. Ožívají zde ideje divadelních svátků, slavností nebo karnevalů, kde herci hrají jen roli inspirovaných průvodců společných akcí. O podobné akce se pokoušela celá plejáda divadelníků, např. P. Brook, J. Grotowski nebo E. Barba.

Co to znamená pro divadlo a jeho další vývoj? Těžko dnes s určitostí a jednoznačně odpovědět, ale pro každé umění ve 20. století je příznačná snaha vyjít z tradičního rámce minulých poetik a překračovat sebe sama, svůj vlastní druh, zakotvit v realitě i bez zprostředkujících nástrojů, budov, psaných her, masek a kostýmů. Přetvářet životní realitu po dobu setkání herců a diváků tak, aby odpovídala hledaným vzorům, které se dají často obtížně uskutečnit v jiných sférách společenského života. Jedinečnost divadla se hledá v tom, co nenajdeme doma, v kině nebo v televizi.

Se snahou najít živou kolektivní konfrontaci se setkáváme i v amatérském divadle, které není vázáno na profesionalismus a akademismus tradičních institucí a může s daleko větší pružností realizovat kolektivní představy souboru. Není to pochopitelně funkce amatérského divadla v jeho dějinách jediná, u nás např. zastupovalo při národním sebeuvědomování divadla profesionální. Ale dnes, kdy máme širokou síť profesionálních divadel a mnohé hodnoty jsou zprostředkovány i televizí, vystupuje do popředí funkce rozvíjení osobností lidí, kteří pocházejí z různých profesí a zaměstnání. V divadelní tvorbě spontánně a dobrovolně se setkávajícího kolektivu mohou proto hrát sebe, aby naplnili přirozenou lidskou potřebu hravosti.

PROVOZ DIVADELNÍ INSTITUCE

Hovořili jsme o divadle z hlediska tvorby a komunikace. K tomu je však zapotřebí instituce, která má svůj provoz a vlastní zákonitosti, jež musí být v souladu s uměleckými záměry. Instituce je nástrojem k realizaci divadelní činnosti a spojuje i organizuje v sobě všechny dílčí sféry, tj. provoz umělecký, technický a hospodářský.

Abychom mohli hrát divadlo, musíme dát dohromady pro jedinou hru nebo pro dlouhodobější sezónu herecký soubor, který musí mít odpovídající skladbu podle předpokládaného repertoáru. V západních zemích a zvláště v USA existuje systém analogický filmové tvorbě, tzn. herci a režisér jsou angažováni k uvádění jediné hry, která se pak reprizuje a kterou financuje divadelní podnikatel. Herce, režiséra a další pronajímají různé divadelní agentury. Evropský systém provozu je založen na tradici stálých hereckých souborů.

Sestavit soubor herců znamená ovšem přijmout určité podmínky a předpoklady. V minulosti vznikaly vyhraněné profily divadel, určené tradicí a zahrnující do svého středu i dramatika. To je případ divadla Shakespeara nebo Molièrova. V 18. století byl dramatik mimo soubor — Voltaire, Lessing — ale spojovala je tradiční poetika. Herci byli angažováni pro konvenční herecké obory, které dramatik respektoval. Konec 19. století a začátek 20. století znamenal v tomto smyslu úplný zvrat. Byly zrušeny obory, v divadle začal vládnout režisér, který s pomocí dramaturga vybírá a sestavuje dramaturgický plán na další sezónu. Divadlo tedy muselo mít k dispozici herecký soubor, který by byl schopný hrát různorodý repertoár, složený ze současných i klasických her.

Vedoucí souboru divadla musí mít přitom zájem na tom, aby měli všichni herci možnost hrát, umělecky pracovat a vyvíjet se. Dále se musí soubory neustále doplňovat mladými herci, kteří dnes u nás procházejí středním i vysokým školstvím — kon-

zervatoří nebo Akademií múzických umění. Mezi jednotlivými divadly existuje neustálý pohyb v angažmá herců podle potřeb a umělecké úrovně jednotlivých divadel.

K uměleckému souboru patří také režiséři, v operě a baletu dirigenti, choreografové, sbormistři atd. Všichni musí mít schopnost pracovat s kolektivem herců, zpěváků nebo tanečníků a vést je při umělecké tvorbě každé inscenace. Do uměleckého souboru však patří i inspicient, který řídí průběh jednotlivých repríz, a nápověda. Velká divadla mají navíc své asistenty režie, dirigenta i choreografa, baletní mistry, trenéry a korepetitory. V čele tohoto souboru uměleckých pracovníků pak stojí umělecký šéf činohry, opery nebo baletu, který zajišťuje pravidelný chod uměleckého provozu po všech stránkách.

Ideově uměleckou tvář divadla má na starosti dramaturgie, která vybírá repertoár podle potřeb diváků. Ale musí brát ohled i na další zřetely, zvláště na konkrétní možnosti souboru, na jeho využití a umělecký růst jednotlivých herců a režisérů, na finanční prostředky, kterými divadlo disponuje apod. Činnost dramaturga spolu s lektory je také zaměřena na spolupráci se současnými dramatiky, překladateli a hudebními skladateli. Při tvorbě inscenace se soustřeďuje na výklad a interpretaci hry ve spolupráci s režisérem.

Předpokládá se nastudování několika premiér ročně (průměrně kolem 10 inscenací), což klade neobyčejné nároky na celý provoz divadla. Musí být určen počet repríz, zabezpečující plánovanou tržbu i využití souboru, který pracuje průběžně, zkouší jednu nebo několik inscenací a současně hraje téměř každý večer na představeních. To znamená, že i v divadle se musí pracovat podle přesných plánů zkoušek a repríz, které musí být v praxi disciplinovaně dodržovány a které přitom snadno může narušit neočekávaná okolnost, např. onemocnění herce.

Práce uměleckého souboru probíhá tedy jako čin-

nost živého a novým podmínkám se stále přizpůsobujícího organismu. V tom je také umělecká tvorba v divadle složitější než v jiných uměleckých disciplínách. Neboť zde jako nikde jinde je základem kolektivní způsob práce na společném díle, ať už při zkouškách, nebo na představeních, a veškerá tato činnost má svůj zvláštní rytmus, vývoj i emocionální napětí.

Umělecký provoz je navíc podmíněn souhrou — na zkouškách i během představení — s činností technického souboru, který má na starosti tvorbu scénického prostředí, a proto jej většinou řídí vedoucí scénograf divadla. Od návrhu až k realizací výpravy je dlouhá cesta a na tomto procesu pracuje celá řada dílen a profesí — dekoratéři, krejčí, soubor jevištních techniků (kulisáků), osvětlovačů, garderobiérů, vlásenkářů, maskérů, rekvizitářů a zvukařů. Na každém z nich je závislý úspěšný průběh zkoušek i představení, všechny přestavby, převleky herců nebo správné osvětlení scény. Jevištní svět mnohým připadá jako svět pohádkový, kde se všechno mění v něco jiného, realita ve fikci, ale na této proměně má zásluhu nejen soubor herců a režisérů, ale i činnost neviditelných kulisáků, osvětlovačů a dovedných řemeslníků. Jejich jména většinou nenajdeme na plakátech, ale bez nich by se večer nemohlo hrát.

Nezapomeňme ani na další neviditelnou skupinu lidí, kteří zajišťují každodenní provoz divadla: na hospodářskou a administrativní správu, která se stará o budovu a o veškeré zařízení divadla, o finanční záležitosti a o diváky. Od pokladny přes získávání stálých návštěvníků v předplatném až k náboru diváků nových nebo svozu do divadla z okolních měst a vesnic.

Řízení takové divadelní instituce není snadné. Musí být dosaženo účelného spojení všech vnitřních funkcí a projevů divadelního organismu, který směřuje k programově vyznačeným ideově uměleckým cílům, spojení všech aspektů kulturně politických, uměleckých, provozních, hospodářských a kádro-

vých. Přitom musí vedení divadla dbát o reprezentaci a vnější vztahy vůči obecenstvu, ale také vůči politickým a státním orgánům, které divadlo provozují a vyznačují směry jeho kulturně politického zaměření.

Není divu, že v postavení a fungování tak složitého organismu se projevují různé antinomie nebo konflikty a že stránka provozní se může někdy stát brzdou stránky umělecké. Mnozí mladí divadelníci protestují proti těmto „továrnám na umění“, ale uvědomme si, že tato divadla utvářela a utvářejí naši bohatou kulturní tradici.

Je neobyčejně obtížné řídit a provozovat tuto instituci, neboť umění a peníze, ambice jedince a souboru, představy provozovatele a tvůrců, umělecká jednota celku a individuální styly, to všechno protikladné a často až nesouměřitelné, se musí v konečném důsledku sloučit a integrovat. Aby vzniklo umění, musí se nakoupit plátno a barvy na dekorace, angažovat nový rekvizitář nebo šatnářka a zajistit obsluhu topení.

Když se podíváme do historie, měl jeden den představení antických tragédií hodnotu 25 koní. Středověcí angličtí měšťané investovali do představení mystérií v přepočtu na dnešní měnu asi 4 milióny dolarů. Divadlo bylo a je drahé, ale mělo také pro lidi větší hodnotu než stádo koní nebo milióny dolarů — pokud ovšem dokázalo být uměleckým ústavem.

DIVADLO, TEORIE A KRITIKA

Od svých počátků bylo divadlo předmětem programových prohlášení, teoretických úvah i kritických hodnocení. Neboť všechny tyto činnosti plnily a plní významnou roli při úspěšném fungování divadla ve společnosti a v kultuře. Zahrnujeme je do tzv. *teatrologie* čili vědy o divadle, skládající se z disciplín teoretických (teorie a metodologie divadla, teorie jednotlivých složek divadelní struktury) a z historie národní i světové divadelní kultury. K nim můžeme přiřadit i činnost divadelního kritika, který hraje významnou roli spojovacího článku mezi jednotlivými složkami celkového systému divadelní kultury.

Vědecká teatrologie, historie a teorie divadla, nám podává obraz minulých divadelních kultur, klade si základní otázky o smyslu, poslání, funkcích nebo proměnách divadla a vypracovává metodologii oboru. Patří tedy vedle vědy o literatuře, výtvarném umění nebo hudbě k uměnovědám, jejichž úloha v současné společnosti stále roste.

Zvláštní místo zaujímá v divadelní kultuře kritika. Její role je zprostředkující, staví mosty mezi jednotlivými sférami systému divadelní kultury vcelku, tzn. mezi divadelními tvůrci, programující kulturní politikou společnosti, diváky a tradicí. Může mít přitom funkci reklamy, propagandy, prostého popisu představení, jeho zhodnocování a stává se i dokumentem pro budoucí generace historiků divadla. Na ní tedy záleží ve značné míře vnitřní pohyb a proudění v organicky se vyvíjející divadelní kultuře; ona

přináší různé podněty zvnějšku, uvádí vývoj divadla do souvislosti s ostatními uměními a s vývojem v jiných zemích, sleduje naplňování kulturně společenských programů a pomáhá k sebeuvědomování vývojových a tvůrčích cest divadla. Přitom je právě tato uměleckoteoretická činnost jednou z nejtěžších, neboť vedle schopností vnímat a posoudit literaturu, výtvarné umění, hudbu musí mít divadelní kritik ještě to nejcennější — schopnost porozumět hře a reakcím živých lidí, herců i diváků, kteří se sešli na dvě hodiny ve společném časoprostoru a k společnému dialogu.

Jak se vyvíjely tyto disciplíny v minulosti? Z antického Řecka pochází Aristotelova *Poetika*, která shrnula dobové estetické názory na umění, především na tragédii. Od renesance až podnes byla stálým předmětem interpretace a poskytla podněty k mnoha základním kategoriím i problémům estetiky a divadelní vědy. Stejnou autoritu měla římská Horatiova poetika *Básnické umění*, která ovšem na rozdíl od Aristotelovy *Poetiky* obsahuje příznačný rys dobové normativnosti s předpisy o tom, jak psát, aby bylo dosaženo těch a těch účinků. Mimoto existuje ještě v antické kultuře řada dalších zmínek o divadle — např. o herectví v římských rétorikách — ale dvojici poetik svým významem doplňuje už jen kapitola o divadelní architektuře z Vitruviova díla *O architektuře*.

Bohatou divadelní kulturu vytvořil středověk, ale v teoretické reflexi je toto období pro nás chudé, i když najdeme četné zmínky o divadle, např. v kritikách světského divadla představiteli církve nebo v úvahách o funkcích her v předmluvách apod. Divadlo si muselo vybojovat místo v kultuře a tento úkol splnila úspěšně teorie a publicistika renesance, baroka a klasicismu, vracející se ke svému velikému antickému vzoru. V 16. a 17. století se hodně diskutovalo v učenecích kruzích, u dvora a na univerzitách o Aristotelově *Poetice*, vzniklo mnoho nových poetik i komentářů. Na jejich principech se zformovala klasicistická poetika dramatu a di-

vadla, vrcholící ve Francii vydáním *Básnického umění* N. Boileaua. Zde jsou shrnuty zásady tří jednot, kompozice hry, rozlišení stylů (tragédie patřila ke stylu vysokému, komedie k nízkému) atd.

Vitruviův antický traktát plnil podobnou roli při rekonstrukci renesanční divadelní budovy a divadelního prostoru s perspektivní dekorací. I zde se objevily komentáře a nové traktáty, z nichž nejvýznamnější byla práce o architektuře S. Serlia.

V Anglii a ve Španělsku se prosazovaly teze o napodobování antiky a dodržování starých principů daleko hůř. Silněji zakotvila středověká tradice národních kultur a tomu odpovídají traktáty, např. *Nové umění jak psát komedie* od Lope de Vegy i četné poznámky alžbětinských a španělských autorů přímo v hrách. V Anglii se vedl prudký zápas o divadlo mezi divadelníky a puritány, zprostředkovaný různými pamflety pro a proti divadlu.

Osvícenci si učinili z divadla nástroj svých idejí. A to se pochopitelně projevilo i v teoretické, historické a kritické aktivitě. Ve Francii, Německu, Anglii a v dalších zemích probíhal v teorii a publicistice zápas o nové měšťanské drama, v jehož čele stáli D. Diderot a G. E. Lessing. Ještě revolučnější názory prosazovali ve svých statích J. J. Rousseau, L. S. Mercier nebo dramatici německého hnutí Sturm und Drang. Jejich odmítání klasicistické dvorské kultury a hledání nové divadelnosti později přejalai romantičtí ideologové. Byla to doba diskusí a teorií opery, scénografie a zvláště herectví, kde si autoři kladli zásadní otázky o vztahu herce a postavy (např. Diderotův esej *Herecký paradox*).

V 18. století vzniká divadelní kritika a objevuje se poprvé v periodickém a divadelně specializovaném tisku. V Anglii se vydávaly časopisy *Divadlo* nebo *Suflér* a v Německu tiskl Lessing *Hamburskou dramaturgii* jako soubor kritik, v nichž se polemicky vyrovnával s řadou dobových problémů v dramatu i v herectví. Prohlubující se historické vědomí vedlo i k prvním pokusům o historii divadla, přičemž An-

gličané se vraceli k době Shakespearově a Francouzi k Molièrovi.

Pro 19. století je příznačný teoreticko-publicistický zápas romantiků, realistů a naturalistů o obnovu dramatu a divadla z hlediska nových společensko-kulturních funkcí. Teorie má často podobu manifestů, např. předmluva V. Huga ke hře *Cromwell*, která se stala manifestem romantického divadla, nebo stať E. Zoly *Naturalismus v divadle*. Divadelní reformátoři 20. století pokračovali v těchto publicisticko-teoretických programech. Četné studie, shrnování zkušeností a popisy systémů i osobitých poetik vyšly z pera G. Craiga, A. Appia, K. S. Stanislavského, V. Mejercholda, A. Artauda, B. Brechta a dnes P. Brooky, J. Grotowského a mnoha dalších.

Vědeckou teatrologii představovaly nejdříve estetické názory mnoha filozofů, literárních vědců nebo estetiků. V 19. století vznikla v Německu silná tradice teoretického a historického myšlení o divadle na univerzitách. Historie divadla byla ještě pod vlivem pozitivismu a vedle dějin se začínaly objevovat různé divadelní slovníky a encyklopedie. Na začátku 20. století působil na berlínské univerzitě M. Herrmann, který vypracoval základy metodologie historického zkoumání divadla. Chce-li historik popsat a zhodnotit představení minulých dob, musí si na rozdíl od jiných uměnověd, které mají k dispozici hotové dílo, vytvořit nejprve jeho rekonstrukci pomocí všech dostupných materiálů.

Paralelně s historií se rozvinula i estetická teorie divadla, která byla dříve součástí estetických systémů filozofů a estetiků, přičemž divadlo bylo stále chápáno jako reprodukční forma umění, zprostředkovávající dramatický text. Hledání jeho svébytnosti moderními reformátory však vedlo i k oživení v estetice. Také zde se prosazují zvláště katedry na německých univerzitách, např. v pracích o teorii „dramatického umění“ A. Kutschera, H. Dīngera aj. Tak se postupně formuje rozvinutější a speciální vědecká teatrologie, která se dnes pěstuje

v řadě univerzitních a specializovaných vědeckých institucí všech kulturně vyspělých zemí.

Rozvoj divadelních kultur od 19. století si přímo vyžádal zprostředkující roli divadelní kritiky. V 19. a ve 20. století najdeme celou řadu významných kritiků, kteří se podíleli na formování národních divadel. Přitom se kritika specializovala, vznikly různé žánry — eseje, recenze, medailóny — a rozšířil se počet specializovaných časopisů i rubrik pro kritiku v denících.

Zmínky o českém divadle najdeme už ve středověku (např. u J. Husy), ale četnější jsou v období humanismu a renesance, kdy u nás vznikaly různé poetiky v latinském i českém jazyce (B. Balbín, V. Jandý) a kdy rozvíjel svou aplikaci divadla na pedagogiku J. A. Komenský. Na začátku národního obrození se objevily vedle programů českých vlastenců (V. Thám, P. Šedivý) i první pokusy o historii divadla (J. Hýbl). V 19. století se pak zapojili významně do publicisticko-teoretické a kritické činnosti J. K. Tyl a mnozí další divadelníci a kritici. V druhé polovině 19. století se už bohatě rozvinuly všechny oblasti teatrologické reflexe: estetické teorie J. Durdíka a především O. Hostinského, pozitivistická historie J. Máchala, K. Sabiny nebo F. Menšíka a divadlo sledovalo mnoho významných kritiků — J. Neruda, J. Vrchlický aj.

K vrcholu české teorie divadla patří dílo *Estetika dramatického umění* (1931) O. Zicha a strukturalisticko-sémiologická škola, kterou reprezentují J. Mukařovský, J. Honzl, P. Bogatyrev, J. Veltruský a další. Jejich teoretická činnost měla odraz i po druhé světové válce, kdy se u nás rozvinula marxistická teorie divadla v řadě studií a publikací.

Česká divadelní historie byla na začátku století ještě pod vlivem pozitivistické metodologie. Vznikly *Světové dějiny divadla* V. K. Blahníka, šestidílné *Dějiny Národního divadla* i nedokončený pokus o divadelní slovník. V roce 1930 bylo založeno divadelní oddělení Národního muzea, vedené J. Bartošem. Veškerá historiografie, věnovaná českým i zahraničním

divadelním kulturám a osobnostem, však vyvrcholila v současnosti vydáváním syntetizujících *Dějin českého divadla* (dosud čtyři díly).

České divadlo bylo zastoupeno ve 20. století různými kritickými osobnostmi. K nejvýznamnějším patřili J. Vodák, V. Tille nebo F. X. Šalda, na které navazovala pokroková marxistická kritika — J. Fučík, B. Václavek, J. Träger a další. Ti pak měli a mají své pokračovatele až do současnosti.

Stanislav Perkner

ROZHLAS

ŘEČ ROZHLASOVÉHO DRAMATU

Dočetli jste první část knihy, zasvěcenou řeči divadla. Už v pojmu divadlo je obsažen základ „podívané“, něčeho, co po staletí poutalo nejen sluch, ale i zrak diváka. V dalších kapitolách se však budeme věnovat dramatickému oboru, který nemá s podívanou nic společného. A přesto můžeme právem napsat, že rozhlas vytvořil moderní druh dramatického umění.

Publikum rozhlasové hry lze počítat na statisíce. Podle výzkumů sleduje současné dramatické pořady Čs. rozhlasu až dva a půl miliónu lidí. Jak dlouho by trvalo, než by se takové množství vystřídalo v křeslech i toho největšího divadelního sálu?

Redakce literárně dramatického vysílání na celém světě připravují týden co týden, a leckde den co den, premiéry nových a nových uměleckých pořadů: původních rozhlasových her, dramatizací povídek, novel, románů, a také adaptací jevištních předloh, dokonce i filmových a televizních scénářů.

Je pravda, že posluchač rozhlasu je často nesoustředěný, rozptýlený, nepozorný. Je také pravda, že pořady za námi přicházejí až do našeho soukromí — nemusíme obstarávat vstupenky, ani se slavnostně oblékat. A přece tu rozhlas je, aby nám denně nabízel umělecké zážitky v podání vynikajících interpretů. Rozhlasová dramaturgie má velmi obtížný úkol: upoutat posluchače výhradně zvukovými prostředky, bez opory scénické výpravy, mimiky

a gestikulace herců, bez dalších vizuálních prostředků vlastního divadla, filmu i televizi.

Od posluchače vyžaduje rozhlasová hra nejenom soustředění, ale i určitý stupeň spolupráce, spoluúčasti na vyznění díla. Od autora, dramaturga, režiséra a herce žádá, aby dokázali vydechnout život „hře lidského hlasu na jevišti ticha“, jak kdysi nazval rozhlasovou dramaturgu dramaturg a režisér V. Sommer.

Nedávno se nad vztahem divadla a rozhlasu zamýšlel rozhlasový autor, dramaturg a teoretik Jan Czech: „Přirovnal bych to k numerickému součtu: divadlo má k dispozici nekonečné množství vyjadřovacích prostředků. Avšak rozhlas je má po zvukové stránce také. Jsou-li dvě nekonečné množiny, pak nelze mluvit o tom, že jedna je větší a druhá menší; je to jako s množinou přirozených čísel. Zdálo by se, že množina přirozených čísel je větší, ale tak tomu není.“ Rozhlasový režisér, zasloužilý umělec Vladimír Rusko řekl něco podobného, když odpovídal na otázku reportéra *Co pro vás znamená rozhlas*: „nedozírná šíře akustická, zvukovosti“.

Je stále dost tvůrců, které láká nelehký úkol tvořit jen s použitím zvuku, akustické obraznosti; je stále dost posluchačů, kteří jsou ochotni vstupovat s nimi v dialog při poslechu rozhlasových uměleckých pořadů. Pokud k nim patříte i vy, přijměte nejprve pozvání k letmému nahlédnutí do minulosti rozhlasové dramatiky.

OD KRYSTALKY K STEREU

Dějepisné kapitoly obvykle začínají u antických autorů. Kupodivu, lze tak zahájit i kapitolu o tak moderním komunikačním prostředku, jakým je rozhlas. Zhruba 22 století před zkonstruováním prvních krystalek totiž učinil Aristoteles ve své *Poetice* sluchovost kritériem dokonalosti dramatického díla: „Strach a soucit lze vyvolat hrou na jevišti, ale také přímo zkomponováním událostí... Děj má být totiž sestaven tak, aby i ten, kdo ho nevidí a události vnímá jen sluchem, pociťoval nad těmito příběhy hrůzu a lítost.“

Aristoteles tedy věděl, že pouhým slyšeným slovem (podobně, jako když „nasloucháš báji o Oidipovi“) lze docílit uměleckého zážitku. Naznačil tak spjatost dramatického a vyprávěného (zpívaného, recitovaného) slova.

Když na začátku dvacátého století pokročily pokusy s radiofonii natolik, že budoucí rozhlasový přijímač promluvil, objevil se tak nový komunikační prostředek, schopný reprodukovat slovesná umělecká díla i hudbu. Zlepšování kvality zvuku umožňovalo, aby se z prvních sluchátek, a záhy už z hlasitých reproduktorů, stále častěji ozývaly vedle zpravodajských pořadů i pořady umělecké: úryvky z povídek a románů, vybrané scény z jevištních dram, slavné monology z klasického divadelního repertoáru, recitace.

Většinou už z prostých časových důvodů bylo nutné literární a dramatické předlohy pro rozhlasový mikrofon upravovat, zpravidla krátit. To byl

první krok k původní rozhlasové tvorbě, tedy k takové, jež vzniká se záměrem, že bude uveřejněna rozhlasem.

Jakmile se přenosová technika zlepšila natolik, že bylo možné umístit mikrofón na jeviště divadla, začaly se pořádat přímé přenosy. Přestože zprvu budily senzaci, už koncem dvacátých let bylo zřejmé, že pasívní přenos ze scény je příliš divadelní a nevyhovuje podmínkám rozhlasového poslechu.

Praktické poznání omezených možností prostého přenášení divadelních her přivedlo první generaci rozhlasových pracovníků k myšlence původní, neodvozené tvorby. Taková tvorba se po celou dobu existence rozhlasu rozvíjí souběžně s rozhlasovými úpravami literárních nebo dramatických předloh, vzniklých mimo rozhlas.

Dějiny rozhlasové dramatické tvorby jako druhu dramatické literatury jsou součástí literárních dějin a dějin umění vcelku. Každá národní literatura má své mistry rozhlasového umění. Většina velkých autorů spolupracovala s rozhlasem přinejmenším tak, že zadávala k vysílání svá díla. Řada z nich však zasvětila tomuto „demokratickému sdělovacímu prostředku“ i nemalou část svého uměleckého života — B. Brecht, H. Böll, F. Dürrenmatt, G. Eich, L. Frank, M. Frisch, E. Kästner, A. Seghersová, S. Zweig, S. Beckett, D. Seyersová, E. Linklater, D. Thomas, J. B. Priestley, L. MacNeice, N. Corwin, A. MacLeish, A. Afinogenov, V. Ivanov, V. Majakovskij, A. Gajdar, I. Ilf a J. Petrov. Z domácích autorů jmenujme alespoň K. J. Beneše, E. F. Buriana, V. Cacha, O. Daňka, D. Chalupu, J. Honzla, F. Kožíka, M. Kubátovou, J. Marka, J. Otčenáška, M. Stehlíka, J. Štolu, J. Tomana a další.

Za první rozhlasovou hru vůbec se považuje *Nebezpečí* britské dramatiky a prozaičky R. Hughesa; londýnská stanice Britského rozhlasu (BBC) ji vysílala v lednu 1924. Její děj se odehrává v zavalené šachtě při důlním neštěstí. Rovněž francouzští autoři P. Cusy a G. Germinet pojali svou hru *Marémoto* — rozhlasové drama o moři jako horor;

ve Francii nesměla být uvedena, a proto ji v únoru 1925 vysílala BBC. „Hra není ohlášena v programu,“ píše autoři v předmluvě. „Po zaznění gongu čte hlasatel zábavnou zprávu z novin. Jeho hlas je normálně slyšet dvě minuty, pak slábne, nakonec to vypadá jako když vysílání končí, zatímco sílí vzdálená konverzace dvou mužů... Během celé hry je slyšet vzdálené telegrafické vysílání.“ Děj *Marémota* je dále konstruován jako náhodně zachycené vysílání z potápějící se lodi. Nezkušení posluchači chápali tuto mystifikaci jako skutečnost.

První rozhlasové hry, ať vznikly kdekoli, byly přeplněny zvuky. Jejich zvukový naturalismus vycházel z nedůvěry v posluchačovu představivost; svou úlohu sehrálo jistě i okouzlení akustickými možnostmi nového sdělovacího nástroje. Hrdinové prvních her se často dostávali do situací slepců, dokonce se setkáváme s dobovým označením rozhlasového dramatu za „divadlo osamělých slepců“ (V. Sommer). Hughes, Cusy a Germinet představují první z proudu rozhlasových her, které se vyznačují napínavostí vnějškového děje, útočením na city posluchačů a využíváním přemíry zvukových efektů, často jen popisných.

Přibližně ve stejné době jako „senzační hry“ tohoto druhu objevuje se druhý typ rozhlasového uměleckého textu: meditativní, psychologizující drama. Jeho autorům nejde ani tak o „člověka v pohybu“, jako o „pohyb v člověku“.

Prvním známým dílem tohoto proudu byla rozhlasová hra *Agónie* od Francouze P. Camilla (pařížská stanice TSF, 1925; táž stanice, kterou známe z názvu Seifertovy sbírky *Na vlnách TSF* z r. 1925). Jde o monodrama, v němž umírající muž bilancuje svůj život. Vnější, viditelný prostor děje tu není důležitý. Dramatičnost se soustřeďuje na zobrazení vnitřního světa protagonisty. Tento intimistický, lyricko-reflexivní typ rozhlasové tvorby později rozvíjeli mnozí autoři, např. N. Corwin (USA), G. Eich (NSR), F. Dürrenmatt (Švýcarsko), V. Gielgud (V. Británie), S. Beckett (Francie). Je čteně zastoupen i v sou-

časné produkci dramatických redakcí v celosvětovém měřítku, protože vyhovuje komunikačním možnostem rozhlasu.

Už z leitových charakteristik průkopnických rozhlasových dramát je patrné, že jejich autoři se snažili o svérázné spojování zpravodajských a uměleckých funkcí moderního prostředku komunikace. Citovaná francouzská hra o námořní katastrofě měla dokonce podobu autentické reportáže. Z tohoto prolinání vyrůstal další proud rozhlasového slovesného umění. Kříží se v něm umělecké a publicistické prvky a postupy. Leckdy je obtížné rozhodnout, zda se tvůrci pohybují ještě na území dokumentaristiky, nebo už vstoupili na půdu umělecké fikce. Jde o rozhlasovou odnož literatury a dramatu faktu.

Zvlášť výrazná je tato symbióza v dějinách sovětské rozhlasové dramatiky. Má však své představitele i v britské a severoamerické oblasti stejně jako v poválečném Československu. V protiválečné hře N. Corwina *Jak zní triumf vítězství*, vysílané stanicemi CBS v USA 8. května 1945, je řec faktů povýšena do polohy umělecké stylizace:

HLAS 1: Ó, stromy se zelenaly v Indianě. Hojně ryb se ulovilo v Mexickém zálivu. Bylo krásné jarní počasí.

HLAS 2: Yankee opět vyhrál v kopané. Ministerský předseda svolal ministry do Downing Streetu k poradám.

HLAS 3: A v Lidicích se slavila veselka. A farmáři ve východní Anglii orali žitná pole.

HLAS 1: A Vidkun Quisling šel na procházku v Oslu.

HLAS 2: A obchodník v Rotterdamu, zívaje, zavíral svůj krám.

HLAS 3: A ve vysokých pecích v Magnitogorsku se pracovalo přesčas.

HLAS 1: A uhlazení fašisté popíjeli víno v tripolském přístavu.

(Hudba --- Mozart)

I z krátké ukázky je snad patrné, že hra se ohešla bez dramatické zápletky, a přece byla dramatická. Corwin vytvořil „triumfální akord“ z lidských hlasů.

Výjimečnou postavou světové rozhlasové dramatiky se stal B. Brecht. Jak o něm napsal znalec jeho díla, někdejší vedoucí dramaturg BBC M. Esslin, „Brecht byl obdivuhodným básníkem, mimořádně inteligentním politickým myslitelem a zajímavým teoretikem dramatu“. Od poloviny dvacátých let se Brecht zabýval nejen rozhlasovou tvorbou, ale i teorií rozhlasu, spjatou s jeho teorií epického divadla.

B. Brecht od počátku uznával obě základní funkce literárně dramatického vysílání rozhlasu: funkci reprodukční a tvůrčí. S touto otázkou, která byla — jak ještě ukážeme i na sovětských diskusích z oněch let — často pocítována jako protikladná, se Brecht vyrovnával už při úpravě Shakespearova *Macbetha* a *Hamleta* pro rozhlas (1927, 1931). Naopak, když inscenoval rozhlasové drama A. Seghersové *Proces nad Janou z Arku* v Berliner Ensemble (1952), přikročil k zdivadelnění původně rozhlasového textu. Brecht neváhal přistoupit k závažným změnám ani v Shakespearových hrách, aby potlačil jejich divadelnost a zvýraznil rozhlasové možnosti; úpravy se týkaly hlavně epizace předlohy a u *Hamleta* dokonce syžetu. Obě úpravy doprovodil Brecht studií známou pod názvem *Návrhy pro intendanta rozhlasu*, kde objasnil své názory na rozhlas.

Pokud jde o původní rozhlasovou tvorbu, zanechal Brecht pouze dvě hry: *Let přes oceán* (1929) a *Lucullův výslech* (1939). První byla svérázným pokusem realizovatelným pouze v rozhlasovém studiu, ne na jevišti. Stala se příkladem brechtovské epické dramaturgie. Autor tu využil neohraničenost rozhlasové scény, necítil se vázán předmětnou a vizuální konkrétností scény jevištní. Prokázal spjatost rozhlasového dramatu s epikou. — *Lucullův výslech* vznikl o desetiletí později (kdy měl Brecht za sebou první léta emigrace), na výzvu stockholmského rozhlasu. Švédský rozhlas se však v napjaté situaci konce roku 1939 uvedení hry vyhnul, a tak se vysílala až v roce 1940 v rozhlase švýcarském.

Ke zvláštnostem obou her patří jejich epický základ: postavy často přecházejí do vypravěčských poloh, přerušují dramatický děj a komentují ho. Dramatická osnova se tak prolíná s prvky epiky, ale i lyriky. Poetice Brechtových her je blízký vypravěčský epos.

I po návratu z patnáctileté emigrace a po založení Berliner Ensemble se Brecht podílel na rozhlasových verzích svých divadelních her, upravoval i díla dalších autorů. K vlastní rozhlasové tvorbě se však již nedostal. Přesto jeho *Radiotheorie* obsahuje klasické myšlenky o rozhlase jako jedinečném nástroji realistické tvorby.

Byl to právě B. Brecht, kdo označil rozhlas za prostředek, který umožňuje osvobodit tvůrce i posluchače od konkrétních dimenzí času a prostoru a plně rozvinout síly představitivosti.

ROZHLASOVÉ DRAMA VE SVĚTĚ

b. Dějiny světového divadla stejně jako Dějiny světového filmu se několik odvážlivců už pokusilo napsat. Velmi však pochybuji, že někdy vzniknou Dějiny rozhlasové hry. Základní překážkou soustavné práce na historii rozhlasové dramatiky je nedostatek, anebo prostě neexistence pramenů: v prvních desetiletích rozhlasu se vše vysílalo živě a i pozdější zvukové snímky jsou neúplné, nebo silně poničené. A pak je tu ještě jedna nesnáz, na kterou nestačí ani velké výzkumné týmy: neobyčejný rozsah produkce dramaturgických oddělení většiny rozhlasových organizací. Množství premiér se ročně počítá na sta a u největších z nich se blíží tisíci.

Přiblížme si tedy hlavní směry dosavadního vývoje rozhlasu a jeho slovesné umělecké tvorby alespoň na typických příkladech. O několika raných pokusech jsme se už zmínili v předchozí kapitole. Podívejme se teď podrobněji na dobové proměny dramatického vysílání v Sovětském svazu, Velké Británii a Spojených státech amerických. A samozřejmě i v Československu.

Sovětský rozhlas zahájil pravidelné vysílání na podzim roku 1924. Od prvních dnů své existence nabízel posluchačům umělecké pořady. Postupně se vžíval nový pojem radioiskusstvo, rozhlasové umění; vztahoval se ovšem jak na slovesný, tak na hudební program.

Základy literárního vysílání tu položil V. Maja-kovskij, který před mikrofony Moskevského rozhla-

su vystupoval často i jako recitátor, komentátor a interpret vlastních dramatických textů, chystaných pro jeviště. Je známo, že Majakovského aktuální tvorba vznikala nejednou pro rozhlasové publicistické relace, a teprve poté ji uveřejnil tisk. „Rozhlas prodlužuje a rozšiřuje tribunu a pódium... Štěstí nevelkého kroužku Puškinových posluchačů teď patří celému světu,“ napsal Majakovskij v roce 1927.

Z podnětu A. Lunačarského vysílala Moskva už od roku 1924 hudebně literární a dramatické pořady z Velkého divadla; v prvním *Rozhlasovém pondělníku* proslavil Lunačarskij zásadní úvahu o významu rozhlasového umění v kulturní revoluci. Od hudebních přenosů se záhy oddělovaly literární a pak i dramatické pořady, i když první z nich vznikaly na půdě hudebního oddělení. V letech 1925–1926 zahajuje Sovětský rozhlas vysílání pravidelných *Literárních večerů*, věnovaných Puškinovi, Gogolovi, Blokovi a Jeseninovi, později uměleckým směrům.

První sovětská rozhlasová hra byla uvedena k stému výročí děkabristického povstání. Pod názvem *Večer u Volkonské* (1925) se skrývala scéna zachycující vztah Puškina k děkabristům. Neznámý scenárista využil mj. různých časových rovin rozvíjeného děje.

V dalších dvou letech vzrůstá počet přenosů z divadel, uplatňuje se adresnější dramaturgie vysílání pro děti a mládež, pro posluchače z měst nebo venkovských obcí. Dramatické postupy se využívají i ve vzdělávacích a osvětových relacích.

Od roku 1927 existuje v Sovětském rozhlase samostatná literárně umělecká redakce. Její dramaturgové přecházeli od klasiky k současným autorům.

Dramaturgie her od počátku sledovala spjatost uměleckých pořadů s aktuálním publicistickým zaměřením rozhlasu. K nejzávažnějším počínům patřila např. rozhlasová dokumentární hra *Říjnová cesta*, uvedená k desátému výročí Říjnové revoluce. Ověřovaly se tu možnosti tzv. zvukových ilustrací. Přínos této kompozice spočíval v hledání neodvoze-

ného, rozhlasově specifického výrazu, v rozhlasové původnosti. *Říjnová cesta* naznačila i možnosti tzv. radiofilmu — rozhlasového umělecko-publicistického pásma; první cyklus těchto pásem připravil Leninogradský rozhlas a zasvětil je životu a dílu velkých revolucionářů. Na základě proslulého německého filmu S. Ejzenštejna *Křižník Potěmkin* vznikl stejnojmenný rozhlasový scénář (1928).

V Sovětském svazu, podobně jako např. v USA nebo Velké Británii, se rozhlasová dramatika vyvíjela v prvních fázích v těsné vazbě na divadelní organizace. Tak i v Moskvě vzniká Moskevské rozhlasové divadlo (1928) jako specializovaná scéna sloužící nejen zájmům diváků, ale především přenosům pro stále početnější obec posluchačů.

Léta první pětiletky zastihují i sovětské rozhlasové vysílání v budovatelském rozmachu. Někteří spisovatelé v rozhlase přímo pracují (A. Gajdar, K. Finn), jiní těsně spolupracují (M. Gorkij, A. Serafimovič, A. Fadějev, N. Pogodin, M. Kolcov, A. Afinogenov). Vzniká profese režiséra, dramaturga a redaktora literárně dramatického vysílání, vyrůstají a dozrávají herecké osobnosti disponované k rozhlasové práci.

Z množství her této doby připomeňme alespoň rozhlasovou premiéru A. Afinogenova *Dněprostroj* (v Moskevském rozhlasovém divadle, 1930). Autor označil dílo v duchu doby za radiofilm, režisér představení N. Volkonskij zdůraznil, že jde o ryze rozhlasové dílo, jež by nebylo možné uvést nikde jinde než v rozhlase. Základy satirické tvorby Sovětského rozhlasu položili I. Ilf a J. Petrov. K žánrovým typům dramatických pořadů z přelomu dvacátých a třicátých let patří rozhlasová adaptace divadelní hry, monodrama, úprava filmového scénáře, dokumentárně umělecké pásmo a kompozice.

Na začátku třicátých let byl v Sovětském rozhlase zaveden zvukový záznam, což neobyčejně usnadnilo práci uměleckých redakcí.

V prvním desetiletí existence probíhaly jak mezi rozhlasovými pracovníky, tak na stránkách soudo-

bých časopisů vzrušené diskuse o povaze rozhlasového umění. Podle názoru V. Mejercholda, zveřejněného v roce 1927, tak jako spojením fotografie s divadlem vznikl film, tak spojením divadla s rozhlasem vzniká „nové umění“. Už dva roky předtím vyšly v *Pravdě* dva články filmaře D. Vertova *Kino-pravda* a *Rozhlas-pravda*. Rozhlas podle Vertovova názoru nabízí možnost vytvářet zvukovou kroniku doby zachycováním akustických jevů, vytvářet zvukový letopis země. Časopis *Rozhlasový posluchač* píše s příznačným entuziasmem: „Rozhlasové vlny učiní z celého lidstva interprety největší ze světových her. Její název zní Dějiny lidstva.“ D. Vertov v roce 1930 stavěl do protikladu dokumentární filmy a filmy umělecké — se stylizovanými dialogy a zvukovými efekty. Doporučoval využívat „radio-glaz“ k dokumentování socialistického budovatelského úsilí. Sama autentická skutečnost mu připadala tak uchvacující, že odmítal i scenáristickou tvůrčí práci s faktem.

Tyto krajní názory na estetickou povahu rozhlasu však našly své odpůrce; ostatně sama tvůrčí rozhlasová praxe si vynucovala jejich přehodnocení. Oponenti vertovovských názorů argumentovali tím, že holý, syrový záznam zvukového materiálu zbavuje uměleckou tvorbu psychologické hloubky, emocionálního rozměru. Koncem dvacátých let vyústily polemiky o povaze rozhlasového umění do dvou protikladných poloh. Zastánci první z nich popírali, že z rozhlasu vzejde nový umělecký druh; přiznávali mu velkou budoucnost jako technickému prostředníku mezi uměním a masami, označovali ho však za pouhého „zvukového kurýra“. Zastánci opačného názoru věřili ve svébytnost rozhlasového umění. Šli ovšem do krajnosti: odmítali převzatou literárně dramatickou produkci a žádali, aby rozhlas vysílal pouze původní hry, opery apod.

Východisko z vyhrčených sporů ovšem ukázala sama programová praxe. Rozhlas dokázal plnit obě funkce — tvůrčí i reprodukční — aniž by se navzájem vylučovaly. Tyto poznatky dokládala tvorba

A. Afinogenova, V. Ivanova, P. Antokolského a dalších rozhlasových autorů. Ovšem ani oni se nevyhnuli dílčím omylům. Afinogenov např. usuzoval, že „nejlepší hru může napsat jedině ‚slepec‘, jehož vnější svět se jeví výhradně ve zvucích“. Jeho názory směřovaly k formalistické zvukomalebnosti, k podceňování posluchačovy fantazie. Antokolskij zase nedůvěřoval sdělnosti dialogu v rozhlasové hře, odděleného od jednání herců: „Rozhlasová hra se mi jeví jako děj odvíjený jedinou postavou..., jako svazek propojených monologů nebo jediný monolog na pozadí pestrých zvuků, včetně druhoplánových hlasů.“ Také V. Mejerchold se obával nesrozumitelnosti, pokud se nepodaří dosahovat „plastičnosti, reliéfnosti zvuku“.

Smyslem těchto debat a polemik bylo odhalit estetické zákonitosti nového prostředku umění. Když byl vyzván ke spolupráci s rozhlasem M. Gorkij, odpověděl článkem *O sovětském rozhlasovém vysílání* (*Pravda*, 1932). Za specifiku rozhlasu označil hovorovost, stručnost, aforističnost, ale i uměleckost, zejména pokud jde o dokumentárně umělecké formy.

Prvních deset let sovětského vysílání bylo tedy provázáno nejenom experimenty, ale i třbením názorů, shromažďováním prvních autorských, dramaturgických, režijních i hereckých zkušeností.

V letech 1932—1936 zaujímaly slovesné umělecké pořady už celou pětinu vysílacího času sovětských stanic. Tvůrčí praxi rozhlasu ovlivňovalo stranické usnesení *O přestavbě literárně uměleckých organizací* (1932). Rozhlas se stával strategicky významným, masovým prostředkem ideového vlivu, a tak vzrůstala odpovědnost jeho pracovníků za ideovou i uměleckou úroveň pořadů. S rozhlasem navázali pravidelnou spolupráci představitelé mladší generace autorů: V. Gusev, A. Žarov, S. Ščipačov a další básníci, z dramatiků zejména V. Višněvskij, z prozaiků V. Ivanov, L. Kassil a další. Rozhlas šířil díla L. Leonova, K. Paustovského, A. Serafimoviče, M. Svetlova. Na I. všesvazovém sjezdu sovětských spi-

sovatelů (1934) byl oceněn podíl rozhlasu na pohotovém šíření slovesného umění. Spisovatelka M. Sa-giňanová tehdy píše do časopisu *Hovoří SSSR*: „My spisovatelé se musíme naučit *spojovat se* s lidmi nejen tím, co napíšeme, ale i slovem mluveným.“

V polovině třicátých let vzniklo v Sovětském rozhlasu oddělení dramatických pořadů, které připravovalo rubriku *Divadlo u mikrofonu*. Rostl podíl přenosů a úprav jevištních představení, v první řadě profilových titulů ústředních scén. Většinou šlo o studiové verze, nikoli o pasívní přenosy z divadel, jež byly příznačné pro předchozí desetiletí.

Vedle toho měli posluchači možnost sledovat původní rozhlasová dramata nebo rozhlasové úpravy literárních či jevištních předloh (W. Shakespeare, *Jak se vám líbí*, 1935, se scénickou rozhlasovou hudbou D. Kabalevského). V režii V. Mejercholda uvedl Moskevský rozhlas Puškinova *Kamenného hosta*; režisér tu chtěl dokázat, že sluchový umělecký obraz je schopen vzbudit fantazii posluchače za využití radiofonních, emotivně působících zvukových efektů. Dobová kritika označila Mejercholdovu adaptaci za „historický předěl“ ve vývoji rozhlasové dramatiky (1935). Neméně zajímavým projektem byla ve stejném roce dramaturgie Rollandova *Colase Breugnona*. Na úpravě se podílel sám autor, který zaslal Sovětskému rozhlasu řadu režijních poznámek. I toto dílo se stalo součástí „zlatého fondu“ sovětské rozhlasové dramatiky.

Předválečné období vneslo do programové činnosti Sovětského rozhlasu výrazné změny. Veškeré tvůrčí síly uměleckého vysílání se soustřeďovaly k posílení socialistického státu a jeho obranyschopnosti. Do popředí vystupovaly náměty patriotického zaměření, látky napomáhající ideové semknutosti sovětského lidu. Obdobně jako sovětský film i rozhlas častěji zpracovával náměty z dějin, hry o Alexandru Něvském, Ivanu Susaninovi, ruských vojevůdcích.

Ani v těžkých letech Velké vlastenecké války mů-
za rozhlasového umění neumikla. Rozhlas nahrazoval omezený provoz divadel, kin a dalších kultur-

ních zařízení, jejichž pracovníci odešli na frontu. Bylo sice nutné omezit rozsah uměleckého vysílání, avšak na literárně dramatické umění se nezapomínalo. S ohledem na nedostatek nové tvorby se rozhlas musel víc orientovat na klasiku.

Na práci rozhlasu se za války aktivně podíleli známí spisovatelé I. Erenburg, A. Surkov, S. Maršak, K. Simonov, V. Katajev, L. Kassil. V jejich pořadech a příspěvcích se spojovala publicistika s uměleckým vyjádřením. Zvláště silně působily práce I. Erenburga. Ke slovu se dostávali i básníci — za jiné jmenujme O. Berggolcovou a její legendární básnické skladby vysílané v autorské interpretaci Leningradským rozhlasem za blokády. Z obleženého Leningradu zněly i pořady N. Tichonova, V. Višněvského a A. Achmatovové.

Za války muselo dramatické vysílání načas ustoupit literárním formám. Přesto se hry z repertoáru sovětských stanic nevytratily. Ústřední rozhlas připravoval např. cyklus pro příslušníky Sovětské armády *Moskevská divadla frontě*. Po vítězství u Stalingradu a v bitvě u Kurska opět vzrůstal podíl literárně dramatických pořadů v celkové programové skladbě. Objevila se nová tematika — obnova života v osvobozených oblastech. Vysílaly se např. úryvky z poémy *Vasilij Ťorkin* v autorské interpretaci A. Tvardovského, úprava Fadějevovy *Mladé gardy* či seriál dramaturgií podle Tolstého *Vojny a míru*.

První desetiletí poválečného vývoje bylo zasvěceno obnově země, která nesla hlavní tíhu porážky fašismu a jeho spojenců z druhé světové války. Obnovou muselo projít i umělecké vysílání, postižené mnoha lidskými a materiálními ztrátami. Typickým tvůrčím počinem prvních poválečných let se stalo nové nastudování *Vasilije Ťorkina v podání* D. Orlova (1947), které doslova zlidovělo a založilo popularitu díla i v knižních vydáních. Týž herec byl protagonistou rozhlasové úpravy Šolochovova románu *Bojovali za vlast* (1947). Značnou oblibu získávala rubrika *Spisovatelé u mikrofonu*. Sovětské stanice přinášely už nejen domácí, ale i zahraniční díla sou-

dobých autorů z lidově demokratických států i ukázky z pokrokové tvorby autorů žijících v zemích kapitalistických.

Jak jsme uvedli, v předválečném období částečně ustupovala původní dramatika přejatým formám, především divadelním. I po válce byla obnovena rubrika *Divadlo u mikrofonu*, nenabízela však pouze přenosy a záznamy jevištního repertoáru, ale i tematické večery. Pozornost rozhlasových dramatiků poutaly i životopisy významných osobností; událostí podzimu 1952 byla rozhlasová kompozice o vědci K. *Timirjasevovi*. Její autor R. Glier se i v dalších letech orientoval na životopisné hry (*V. I. Lenin* a další).

Od začátku padesátých let se pod hlavičkou *Divadla u mikrofonu* objevovaly i „nedivadelní“ formy: jednoaktovky vytvořené pro rozhlas, dramatizace povídek a básnických skladeb.

Literárně dramatické vysílání se v poválečné etapě nevyhnulo projevům akademismu, odtržení od života. Poukázala na to i usnesení stranických sjezdů, závěry ústředního výboru k ideologickým a uměleckým otázkám i řídící dokumenty rozhlasu z druhé poloviny padesátých let. Vedení Sovětského rozhlasu postupně uskutečňovalo představu literárně dramatického vysílání jak po obsahové, tak po organizační stránce. Dramaturgickým a autorským krédem se stala současnost, hlavním hrdinou pracující člověk. Rozhlas vysílal pořady vytvořené na základě nových děl, vzniklých po XX. sjezdu KSSS, např. druhý díl Šolochovovy *Rozrušené země* (1960), dále Leonovův *Ruský les*, Tvardovského *Za dálkou dálka* aj. Zaváděly se pestřejší umělecké formy: dramatizovaná četba, montáže a pásma, adaptace a dramatizace, ve větší míře se uplatňovali autoři působící mimo městská centra. Rozhlas využíval více rozhlasových her ze zahraničí. Úsilí dramatické redakce Moskevského rozhlasu se zaměřovalo na posilování přitažlivosti a zajímavosti pořadů pro různé kategorie posluchačů.

Koncem padesátých let se dále rozšiřoval reper-

toárový záběr *Divadla u mikrofonu*; v roce 1958 se tu vysílalo jedenáct původních rozhlasových her.

Uplynulá dvě desetiletí, od šedesátých let po současnost, jsou i na úseku uměleckého vysílání Sovětského rozhlasu poznamenána novým rozdělením úkolů mezi rozhlas a televizi. Masovým prostředkem s intenzivním vlivem na veřejné mínění i estetickou výchovu nejširších mas se stala televize. Rozhlas byl nucen přehodnocovat své možnosti v nové situaci, orientovat se stále víc na rozvoj svých specifických vlastností. I v současnosti patří k nejnáročnějším cílům hlavní redakce literárně dramatického vysílání Sovětského rozhlasu i jejich poboček původní rozhlasová tvorba, i když tradice orientuje dramaturgii spíše k úpravám divadelních či literárních předloh. Nová, moderní rozhlasová produkce vzniká v pořadech pro děti a mládež.

Současná bilance sovětského literárně dramatického vysílání zahrnuje několik souběžných směrů: úpravy klasických i soudobých literárních předloh, umělecko-dokumentární pásma a hry, adaptace divadelních her, překlady zahraničních autorů. Od začátku osmdesátých let vzrůstá podíl původních rozhlasových her, vyslovujících se k aktuálním otázkám rozvoje sovětské společnosti (tzv. publicistické drama).

Ve **Velké Británii** začal rozhlas s pravidelným vysíláním — jako první v Evropě — už v roce 1922. S literárně dramatickými pořady se posluchači Britského rozhlasu (BBC) setkávali už v první polovině dvacátých let. Zprvu šlo i zde o adaptace divadelních textů, především shakespearovských. Pokusy o původní dramatickou tvorbu se objevily v pořadech pro děti (A. Burrows). Je příznačné, že tehdejší dramatické pořady kopírovaly divadelní zvyklosti natolik, že obsahovaly hudební předehry a dodržovaly přestávky mezi dějstvími, vyplňované hudbou.

V lednu 1924 vysílala BBC už zmíněnou první pů-

vodní rozhlasovou hru, jednoaktovku R. Hughese *Nebezpečí* (v režii R. Jeffreye). Jak už víme, děj se oděhrával v zavaleném dole; představovala prototyp tzv. katastrofických, senzacionalistických her, typických pro rané období rozhlasové dramatiky. Druhým, mimochodem velmi plodným autorem her pro Britský rozhlas byl L. du Garde Peach. Debutoval původní rozhlasovou veselohrou *Světlo a slín* (1924).

V sezóně 1924–1925 vysílala BBC přes sto čtyřicet dramatických pořadů. Mnohé měly dokumentaristický základ, např. *Obrázky ze starých časů*, *Sto let železnice*.

Za první „celovečerní hru BBC, vytvořenou speciálně pro rozhlas“, je označován *Bílý zámek* R. Berkeleje (1925).

Britský rozhlas, podobně jako jiné stanice té doby, jen stěží hledal schopné rozhlasové autory. Většina spisovatelů byla orientována divadelně, tvorba pro rozhlas byla často nad jejich síly. Kvalitní tvorbu vyznačující se smyslem pro rozhlasovost reprezentovali od konce dvacátých let L. Sieveking, autor jedné z prvních „ryze rozhlasových her“ *Kaleidoskop I*, a už zmíněný L. du Garde Peach (*Ingredient X*, *Cestou slávy*, *Marie Céleste* aj.). Od roku 1929 vystřídal R. Jeffreye v čele dramatického oddělení BBC dramaturg, autor a režisér V. Gielgud, působící v této funkci dalších 35 let.

Rozhlas uváděl v prvních letech své existence také množství dramatizací povídek a románů, adaptací divadelních her, i když hlavní úsilí V. Gielguda a jeho spolupracovníků směřovalo k původní rozhlasové tvorbě. S posluchačským zájmem se setkaly úpravy Dumasových *Tří mušketérů*, *Tajfunu* J. Conrada, a zejména celého díla W. Shakespeara, které se ukázalo jako velmi vhodné pro rozhlas vzhledem ke značné uvolněnosti dějových časoprostorových vztahů. Ve shodě s tehdejšími názory vedení BBC na prioritní význam rozhlasu pro kulturní a osvětovou práci zaujímala významné místo v rozhlasovém repertoáru i další klasická díla světové litera-

tury a dramatu. V. Gielgud zavedl koncem třicátých let experimentální pořad, vysílaný v pozdních večerních hodinách, kde jako prvního uvedl amerického autora A. MacLeishe s jeho protiválečným rozhlasovým dramatem *Pád města*. V tomto pořadu zazněly i další zajímavé relace, např. vybrané scény z Shakespearova *Večera tříkrálového*, uvedené nejprve v moderní angličtině a pak pro srovnání v alžbětinské výslovnosti.

Vůdčí osobností nevelkého kolektivu autorů pokusných pořadů se stal L. Sieveking. Zastával a energicky prosazoval názor, že budoucnost má rozhlasová dramatika, která se nevyhýbá aktuálním námětům a která plně těží ze specifčnosti moderního komunikačního prostředku. Konzervativní vedení BBC nemělo pro tyto myšlenky příliš pochopení. Posluchači s oblibou přijímali řemeslně zručné, konvenční a velmi populární hry L. du Garda Peache, jež nabízely atraktivní látky v klasickém divadelním provedení. Podle jeho pragmatického názoru „divadelní hra nemusí být prakticky o ničem, zejména pokud má příběh; rozhlasové drama však musí pracovat s ideou — kde totiž schází podívání, tam musí mít posluchač alespoň o čem přemýšlet.“

Výrazným proudem, který se v polovině třicátých let oddělil od slovesného uměleckého vysílání BBC i organizačně, byla tvorba umělecko-dokumentárních pásem, tzv. fičrů (features). Kombinace faktograficky věrné látky s uměleckými postupy dramatu dosahovala svých meziválečných vrcholů zejména ve fičrech E. A. F. Hardinga (*Scotland Yard*, *V podzemí*, *Komunikace v britské říši*), A. Bryanta (*Tenká červená čára*), D. G. Bridsona (*Pochod pětačtyřicátníků*). Oblíbené byly i cykly fičrů (*Slavné soudní případy*). Vůdčí osobností se v této oblasti stal vedoucí oddělení fičru L. Gilliam. Forma fičru i s názvem se hlavně po válce rozšířila i do dalších zemí včetně Československa.

Tak jako ostatní rozhlasové společnosti v kapitalistických zemích rozšiřuje i BBC v letech hospo-

dářské krize na přelomu dvacátých a třicátých let svůj zábavný program. V roce 1933 je založeno Divadlo BBC, jehož repertoár slouží především veřejným přenosům zábavných pořadů. V roce 1937 pak zakládá H. S. Pepper velmi populární relaci *Večer po neděli*; jde o magazínovou formu kombinující hudbu s dramatizacemi kriminalistických a dalších napínavých příběhů (postava inspektora Hornleigha předznamenala typ pozdějších protagonistů televizních detektivních seriálů). Zábavné dramatické pořady předválečné doby reprezentoval také pořad *Kapela jede*, vysílaný z imaginárního londýnského bytu, zabydleného typickými postavkami anglického života.

Posílení zábavného programu mělo čelit silicím propagandistickým útokům goebbelsovského vysílání z fašistického Německa. Konzervativně a tradicionalisticky vedený Britský rozhlas však musel reagovat i na konkurenci Normandského a Lucemburského rozhlasu, dvou soukromých komerčních stanic, které po celá třicátá léta vysílaly ve stylu amerických reklamních stanic v několika jazycích, i v angličtině.

Zejména pod vlivem amerických „vzorů“ se i v programech BBC objevil těsně před válkou dramatický seriál. Na rozdíl od zámořského typu tzv. mýdlových oper, vyznačujících se bezbřehou sentimentalitou a nevкусem, sledovala britská verze spíše humoristicko-satirické cíle.

Druhá světová válka soustředila pozornost vedení BBC na zpravodajství a publicistiku. Dramatické vysílání bylo omezeno co do rozsahu i autorského zázemí. Ke slovu přišly opět úpravy epických a scénických předloh (H. Ibsen, J. B. Priestley, L. N. Tolstoj aj.). V roce 1943 vzniká rubrika *Sobotní divadelní večery*. V téže době se dramaturgie snaží posluchače rozptýlit napínavými dobrodružnými příběhy J. D. Carra *Schůzky se strachem*.

Protifašistické vysílání, zaměřené z Velké Británie na území Německa, využívalo vedle žurnalistic-

kých pořadů i pořady dramatické. Vznikla tak i parodická dramatizace Haškova *Svejka*.

Zvláštní zmínku zaslouží vlna tzv. básnických her, využívajících veršové formy (G. Bridson, P. Dickinson, E. Sackville-West). Snad největší ohlas měla poetická hra *Kryštof Kolumbus*, kterou L. MacNeice napsal k výročí objevení Ameriky (1942).

Pochopitelně, že za války vznikalo množství dramatických pásem, fičrů. V. Gielgud právem později napsal, že fičr se stal údernou silou válečného rozhlasu. Z autorů tu vynikl C. McGivern (*Křižovatka X, K bombardování připraveni*). Vyvrcholením tohoto období byl cyklus *Jejich nejkrásnější chvíle* (L. Gilliam a další autoři), věnovaný vojákům armád bojujících proti fašismu.

Po válce se dramatický program opět postupně odděloval od umělecké dokumentaristiky. Už v létě 1945 vzniká z armádního vysílání tzv. lehký program BBC. Hledají se vhodné zábavné formy dramatického rázu, které by zaujaly „prostého posluchače“; Britský rozhlas totiž vycházel (a podnes vychází) z teze o nepřekonatelném protikladu tzv. masové a elitní kultury. Proto hned v druhém poválečném roce zahajuje vysílání tzv. třetí program, zaměřený na náročné vzdělávací a umělecké pořady, který má vytvářet protiváhu „nízkému“ lehkému programu. Spojnicí mezi těmito dvěma typy programů se stal tzv. domácí program, nabízející „pro každého něco“. Toto tříprogramové schéma převzala podle vzoru BBC většina západních rozhlasů, ovlivnilo v prvních poválečných letech i náš rozhlas.

Od ledna 1948 začala BEC vysílat z iniciativy N. Collinse pravidelný odpolední seriál *Deník paní Daleové*, kopírující americké rodinné seriály; *Daleovi* se udrželi na programu BBC dvacet let. Podobný typ tu reprezentuje i seriál *Archerovi* (1951), vysílaný dosud, a *Groveovi* (1954).

V roce 1949 byla zavedena rubrika her faktu a fičrů *Dnes večer na aktuální téma*. S postupným rozšiřováním televize BBC se dramatické a doku-

mentárně umělecké pořady přesunovaly do denních vysílacích termínů. Večery začaly patřit televizi.

Na třetím programu BBC dominovala klasická díla. L. MacNeice upravil např. Goethova *Fausta*. Racinova *Faidra* zahájila dlouholetý cyklus *Světová dramata*, v němž se posluchači podnes seznamují se světovým dědictvím dramatické kultury. Na univerzálně orientovaném domácím programu zůstala i po válce páteří literárně dramatického vysílání rubrika *Sobotní divadelní večery*.

Stále pronikavěji se prosazující televize způsobila postupný odliv zájmu široké veřejnosti od pravidelného poslechu dramatických pořadů. Začala se projevovat i autorská krize. Vůdčí osobností dramaturgie BBC se stal v roce 1963 M. Esslin. V té době stále ještě dosahovala sledovanost odpolední rozhlasové hry 750 tisíc posluchačů, pokles popularity dramatického programu však pokračoval. M. Esslin se proto začal orientovat na mladší autorskou generaci. Na vlnách BBC se uplatňují G. Cooper, B. Naughton, H. Pinter, T. Stoppard a další. Většina úspěšných dramatiků však postupně přechází k televizi, popř. divadelní práci.

Na této situaci málo změnily pokusy oživit rozhlasové dramatické umění technickými experimenty se stereofonií a kvadrofonií. Rodinný poslech večerních pořadů, příznačný ještě pro první poválečnou generaci, byl vystřídán spíše individualizovaným sledováním rozhlasu v kuchyních či dětských a studentských pokojích.

Během uplynulých dvaceti let, kdy BBC přistoupila k novému uspořádání programů (dva programy populární doplňuje program klasické hudby a program mluveného slova), se dostala rozhlasová dramatika na okraj zájmu posluchačů. Má na tom podíl jak vliv televize, tak zavádění soukromých komerčních stanic rozhlasu i na britské území. Podle průzkumů sleduje rozhlasové hry BBC zhruba 15 procent posluchačů. Ze současných britských dramatiků jmenujme alespoň R. Adriana, H. Bartona,

D. Chapmana, W. Trevora a T. Stopparda. Část umělecké slovesné produkce se exportuje z Velké Británie do zahraničí, do USA a do zemí Commonwealthu. Díky tomu si BBC dosud udržuje na úseku dramatiky mezi západními rozhlasovými organizacemi čelné místo.

„Rozhlasový průmysl není lidumilný podnik; vysílací organizace vznikly proto, aby vydělávaly peníze prostřednictvím reklamy,“ napsal ve své knize *Poezie a rozhlas* americký autor Milton A. Kaplan [1949].

Působnost **rozhlasu v USA** je v mnoha ohledech odlišná od rozhlasové praxe v jiných zemích, dokonce i v zemích se shodným společensko-politickým zřízením. Zcela markantně se to projevovalo a podnes projevuje ve vývoji rozhlasové dramatiky.

Převažující reklamní charakter rozhlasu v USA vede dramaturgy, autory a další tvůrce uměleckých slovesných pořadů od začátku dvacátých let, kdy zde rozhlas vzniká, k jednostrannému zdůrazňování vnějškové až povrchní atraktivnosti. Majitelům stanic nebo jejich monopolistickým seskupením (ABC, CBS, NBC a dalších) jde především o dosahování co největšího množství posluchačů, neboť jen vysoká sledovanost jim zaručuje zisky z prodeje vysílacího času sponzorům, tj. zadavatelům reklam a inzerce. Vzhledem k tomu, že apercpece slovesných uměleckých pořadů vyžaduje od posluchače určitou námahu, soustředění pozornosti, brání se majitelé stanic tomuto repertoáru. Obávají se, že by se posluchač obrátil k poslechu jiné, méně náročné stanice. Dramatický základ mohou ovšem mít i zábavné pořady. Až na výjimky se proto v amerických podmínkách obvykle spojuje dramaticčnost se snahou posluchače pobavit.

Vraťme se však do roku 1920, kdy bylo z pittsburské stanice KDKA zahájeno první pravidelné rozhlasové vysílání, záhy následované dalšími místními a oblastními stanicemi soukromých majitelů.

Pořady zábavné hudby prokládané reklamou a inzeráty a mizivé množství zpravodajských relací začala brzy doplňovat vystoupení vaudevilových zpěváků a herců. Vaudeville — populární hudební divadlo — stálo u základů dramaturgie amerických stanic. Trvalo téměř deset let, než se objevily první dramatizované půlhodinky, které postupně přerostly v tzv. rodinné seriály. Vysílalo se jich současně i několik denně, obvykle odpoledne a v podvečerních hodinách. Každý díl trval zpravidla 15 minut. Od jara 1933 se vysílaly tzv. mýdlové opery (soap operas; přišly k tomuto názvu díky firmě na výrobu pracích prostředků, která je sponzorovala); první byly *Helena Trentová* a *Paní Perkinsová* (udržela se až do roku 1960). Sentimentální mýdlové opery vznikaly v autorských „dílnách“, kde osvědčení autoři vymýšleli nové a nové zápletky a najatí „dialogisté“ je rozvíjeli do jednotlivých pokračování. Děj, soustředovaný kolem standardních postav, postupoval velmi pomalu. Odehrával se většinou „ve společenském vakuu“; týkal se osudů rodinných příslušníků protagonistky seriálu, obvykle ženské „hlavy rodiny“.

Podobný nenáročný charakter měly veselohry, uvádějící stále stejné postavy do různých životních situací. Od mýdlových oper se lišily hlavně uzavřeným dějem každého pokračování, obvykle týdenního. Prvním a také nejtypičtějším byl veseloherní seriál *Amos a Andy*, vymyšlený F. G. Gosdenem a Ch. J. Correllem jako řetěz historek dvou černošských taxíkářů (od roku 1929). Zejména v letech hospodářské krize tyto postavy zlidověly a podnes jsou, i vlivem pozdější televizní verze, velmi populární.

Další forma, která se shodovala s obchodními záměry majitelů stanic, těžila z atraktivnosti dramatického thrilleru, napínavého příběhu. Od konce dvacátých let se vysílal jeden z prvních takových seriálů, *Dny v Mrtvém údolí*. Šlo o antologii hrůzostrašných westernových příběhů, spojovaných postavou vypravěče. Od roku 1931 se v USA vysílal dlouholetý seriál *Sherlock Holmes*, uváděný v mnoha

variantách, často vzdálených Doylově předloze. Typickým seriálem kriminálních dramat byl *Stín*, s ústřední postavou Lamonta Cranstona, „schopného silou vůle hypnotizovat protivníky...“. Spolu s mýdlovými operami, komediami a thrillery se rozhlas usazoval v amerických domácnostech dobrodružnými seriály pro děti (*Malý sirotek Annie*, 1931).

Od roku 1931 se američtí posluchači pravidelně setkávali se svérázným dokumentárně dramatickým pořadem *Pochod Času*. V podstatě šlo o reklamní relaci propagující týdeník *Time* (Čas). V každé z nich zazněly tři čtyři dramatizované scénky, tematicky těžící z událostí uplynulého týdne. Vystupovali v nich herci schopní imitovat hlasy a styl projevu známých osobností včetně politiků. Pořad, který zanikl až v roce 1945, byl svébytnou obdobou tehdy módních filmových žurnálů.

Dramatické pořady (většinou „ve velkém“) připravovaly specializované agentury, popř. je stanice prodávaly ostatním v podobě nahrávek. Přirozeně, že ambicióznější umělecká a myšlenková individualita byla v těchto prefabrikovaných pořadech potlačena na minimum.

Až v průběhu třicátých let se objevily i v USA první pokusy o náročnější umělecké pořady. Většinou šlo o úpravy prózy nebo rozhlasové adaptace filmových scénářů. Této tvorbě se během svých rozhlasových začátků věnovali zejména A. MacLeish, A. Oboler a N. Corwin. Vznikala v Kolumbijském studiu experimentálního dramatu (CBS, 1936), anebo v Rozhlasovém divadle Lux, kde mj. začínal vystupovat koncem třicátých let neznámý herec O. Welles v rozhlasových verzích soudobých hollywoodských filmů.

O náročnější dramatiku usiloval od začátku předválečného desetiletí americký dramatik a básník A. Oboler. Prosadil se rozhlasovou hrou *Futuristé* (1933), za války pak vytvořil pro společnost NBC např. protifašistické drama *Věž ze slonoviny*. V roce 1944 Oboler výstižně napsal: „Čeho se obávám, pokud jde o vyhlídky amerického rozhlasu? Roz-



Trříadvacetiletý Orson Welles v rozhlasových studiích CBS. 1938

hlasové podnikání se tak rozvinulo, že letité bolestné úsilí o zralou a smysluplnou tvorbu je zapomenuto. Byznys vydělal tolik peněz, tolik času bylo prodáno, že příležitostí k tomu, aby odpovědný autor mohl vypovídat o současném světě, bude v rozhlase stále méně a méně“ (*Variety*, 1944).

Od roku 1935 se vysílal cyklus životopisných her *Americká kavalkáda*. Jedním z jeho autorů byl i pozdější proslulý dramatik A. Miller. Jeho rozhlasová

tvorba se však vyznačovala idealistickým pacifismem. I dobová americká kritika mu vytýkala ahistoričnost, která se mj. projevovala v tom, že se vůbec nezmiňoval o dělnickém hnutí a ignoroval černošské osobnosti.

Už v souvislosti s BBC jsme psali o poetické rozhlasové hře Američana A. MacLeishe *Pád města*. Vzbudila značnou pozornost kritiky i veřejnosti hned při premiéře v roce 1936 (CBS). Reagovala na vzrůstající hrozbu diktátorských režimů v Německu, Itálii a v zemích jejich spojenců. MacLeish tu využil svých dřívějších autorských zkušeností. Americké stanice vysílaly např. jeho *Paniku* (1935), pojednávající o důsledcích krachu na newyorské burze, nebo *Fresky pro město Mr. Rockefellera* (1937). V *Pádu města* se poprvé významněji uplatnil rozhlasový talent O. Wellese, který nejčastěji vystupoval v rolích vypravěče.

Právě se jménem všestranného umělce O. Wellese je spojena jedna z nejzajímavějších epizod z dějin rozhlasové dramatiky. Americká společnost CBS zařadila v neděli 30. října 1938 večer na program svých stanic dramatizaci fantastické povídky anglického spisovatele H. G. Wellse *Válka světů*. Dramatik H. Koch s režisérem J. Housemanem vyšli ze specifiky rozhlasu jako zpravodajského prostředku a upravili povídku z roku 1898 do podoby stylizované reportáže. Hlavní role byla svěřena 23letému herci O. Wellesovi. Děj začínal fingovaným přerušením hudebního pořadu sérií senzačních zpráv o skvrnách na povrchu Marsu a informací o invazi neznámých objektů do oblasti New Jersey. Následovaly rozhovory s očitými svědky, s ředitelem observatoře, s farmáři o dopravní kalamitě, způsobené Marťany táhnoucími na New York. Druhá část byla uvedena v podobě deníku přeživšího. Uprostřed hry i v jejím průběhu byla zařazena upozornění, že jde o dramatickou fikci.

Dramatizace *Války světů* byla míněna jako žertovná mystifikace v předvečer posledního říjnového dne, spojovaného v americkém folklóru s čaroděj-

nictvím a koledami bizarních maškar. Panika a davová hysterie, které hra podnítila (podle průzkumu Princetonské univerzity ze šesti miliónů posluchačů jen každý pátý chápal hru jako smyšlenku), byly ovšem znásobený i dobovými okolnostmi. Měsíc po podpisu Mnichovské dohody očekávali i prostí Američané s obavami vývoj politické situace, směřující k válce. Sociální nejistotu stupňovala nezaměstnanost. V neposlední řadě tu sehrála roli nepřipravenost amerických posluchačů — přesycovaných po léta únikovými zábavnými a reklamními pořady — vyrovnat se s přívalem hrozivých skutečností spojených se silící agresivitou fašismu.

Již dříve zmíněný *Pád města* A. MacLeishe, rozvíjející poetickou linii rozhlasové dramatiky příkrě kontrastující s povrchností komerčních seriálů, inspiroval k následování řadu mladších autorů, A. Kreymborga, S. V. Benéta, W. H. Audena, E. St. Vincent Millayovou (autorku pozdější dramatické kompozice *Lidická vražda*, 1942).

Od konce roku 1938 světilo vedení CBS dramaturgii a uvádění lyricko-hudebních nedělních odpolední básníku N. Corwinovi. K jeho hudebním spolupracovníkům patřili K. Weill a P. Robeson. Během válečných let připravil N. Corwin s oficiální vládou podporou řadu her, uměleckých pásem a cyklů: *Takový je rozhlas* (1939), *Honba za štěstím* (1940), *Americká kavaládka* (1940), *26krát Corwin* (cyklus her a dramat faktu, 1941), *Taková je válka!* (1942), cestopisná politická pásma *Američan v Anglii* (s hudební B. Brittena, 1942). V cyklu *Columbia uvádí Corwina* (1944) zaznělo mj. dokumentární drama *Ta země s dlouhým názvem*, věnované Československu a mnichovské zradě. Následovala hra *Bez názvu* (1944), snad nejznámější protifašistické Corwinovo dílo vůbec, uváděné po válce několikrát i Čes. rozhlasem.

V závěrečném roce války byl Corwin vyzván, aby pro zvláštní celostátní vysílání amerických stanic připravil básnicko-dokumentární pořad *Jak zní triumf vítězství*; toto později proslulé dílo bylo uve-

deno 8. května 1945. Dočkalo se mnoha dalších, i zahraničních nastudování.

V červnu 1946 byl Corwin vyslán na reportážní cestu do 37 zemí. V jejím průběhu zaznamenával rozhovory, dojmy a poznatky z poznávání poválečného světa. Vznikl tak cyklus uměleckých pásem, který se s velkým ohlasem vysílal v první polovině následujícího roku pod společným názvem *Po cestách sjednoceného světa*. Corwin v něm věnoval tři části Sovětskému svazu, Polsku a Československu; jádrem pořadu o ČSR byla návštěva Lidic.

Řadu poválečných relací připravil Corwin také pro rozhlasové vysílání Organizace spojených národů. Vznik této organizace přivítal dokumentárně básnickým fičrem *Slovo pro člověka*. Ve své rozhlasové, filmové a knižní tvorbě je N. Corwin podnes zastáncem mírového soužití států s rozdílným zřízením a zároven kritikem zkomercializované masové kultury; své názory nejnověji vyjádřil v knize esejů *Trivializovaná Amerika* (1986). N. Corwin spolu s A. MacLeishem a A. Obolerem nesporně patří k nejvýraznějším osobnostem humanisticky orientované rozhlasové dramatiky USA.

Uplatnění angažovanější rozhlasové dramatiky těsně před válkou a během ní bylo umožněno hlavně tím, že za války donutila americká vláda majitele soukromých rozhlasových organizací omezovat reklamní vysílání a „obětovat“ část kapacit veřejným a oficiálním záležitostem. Do této kategorie „vládních zakázek“ patřila např. většina Corwinových her a fičrů. Bez permanentního tlaku obchodnických zájmů vlastníků rozhlasových sítí se tak dočasně mohla uplatnit i umělecky náročnější díla. Po válce ovšem opět získaly rozhodující slovo soukromé kapitalistické zájmy, což spolu s rozmachem atraktivnější televize přivedlo vleklou krizi rozhlasového umění v USA.

Od konce čtyřicátých let se kvalitnější rozhlasová dramatika amerických autorů dostává do stínu televizní produkce. Nesmlouvavé konkurenční vztahy ji vytlačily na okraj umělecké tvorby. Rovněž fa-

šizující mccarthismus, vrcholící v první polovině padesátých let, zaměřený proti všem projevům demokracie a pokroku, podvazoval umělecké výboje. Vystupoval i proti příslušníkům liberálních intelektuálů, k nimž patřili také protimilitaristicky orientovaní rozhlasoví autoři válečného období.

V současné době vysílají dramatické pořady jen některé stanice sdružené v americké síti tzv. veřejného rozhlasu, organizace, která si s oficiální podporou klade osvětové kulturní a vzdělávací cíle. Veřejný rozhlas přebírá buď dramatický repertoár BBC, nebo hry připravované v obtížných konkurenčních podmínkách několika nevelkými skupinami autorů, herců a režisérů a nabízené nekomerčním stanicím (National Radio Theater, Earplay). Původní rozhlasová hra je v menšině, převládají drammatizace a adaptace literárních nebo jevištních předloh.

Přehled vývojových proměn rozhlasového umění v Sovětském svazu, ve Velké Británii a ve Spojených státech amerických názorně dokazuje, že dramatický program rozhlasových organizací je těsně propojen s politickým charakterem rozhlasové organizace. Není divu, vždyť rozhlas je především nástrojem publicistického působení na veřejné mínění. Tato skutečnost se nemůže neprojevit v dramaturgii uměleckých pořadů.

Dříve než se zaměříme na současnou teorii a praxi rozhlasové slovesné tvorby, na dnešní řeč rozhlasového dramatu, vypravme se k pramenům československého vysílání.

Ceskoslovenský rozhlas se poprvé ozval z improvizovaného studia ve Kbělicích u Prahy 18. května 1923. Záhy se v programu Radiožurnálu, jak zněl oficiální název této akciové společnosti, objevují vedle zpráv a oznámení prokládaných hudebními čísly první slovesné umělecké příspěvky: četba pohádek, krátkých povídek, recitace poezie. Netrvá

dlouho a první posluchači jsou svědky pokusů o dialogizaci prozaických textů. Už v roce 1924 je program obohacen o tzv. dramatické večery. Jde o úryvky z divadelních her v podání F. Smolíka, O. Scheinpflugové, M. Ptákové, E. Vrchlické a dalších interpretů. V roce 1925 opouští Radiožurnál poprvé studio a uskutečňuje během jediného týdne hned tři přímé přenosy oper z Národního divadla (Smetana, Dvořák, Beethoven). Brzy následuje první přenos činohry (Tyl).

Technicky pasívní přenosy z divadelního jeviště záhy přestaly posluchače uspokojovat, byly ostatně i velmi nedokonalé, tak jak byla nedokonalá mikrofonní a přenosová technika. Proto se vedení rozhlasu zamýšlelo, jak podnítit původní rozhlasovou tvorbu, která by vycházela z akustických možností soudobého rozhlasu.

První veřejná soutěž o původní rozhlasovou hru (1926) však byla zklamáním. Nepřinesla žádný využitelný výsledek. Až hudební historik M. Kareš (pozdější vedoucí slovesného odboru Radiožurnálu) uspěl s „rozhlasovými scénkami“ ve staromilském ladění — *Staropražský večer, Přástky, Český betlém* (1926). Kareš i později stavěl rozhlasový repertoár na úpravách klasických předloh, jež nechával realizovat ve studiu — samozřejmě přímým, živým vysíláním. Vystupovali v nich přední pražští herci v režii M. Čtrnáctého, A. Dobrovolného, G. Harta, J. Kvapila, M. Kareše.

Prvním stálým režisérem pražského rozhlasu se stal v roce 1927 J. Hurt. Zaměřoval se na rozhlasové adaptace jevištních textů, oproštěné ovšem od divadelního deklamátorství a patosu.

Karešovu dramaturgickou linii lze charakterizovat jako osvětářskou a lidovými výchovnou; připomeňme v této souvislosti podobnou programovou politiku Britského rozhlasu. Kareš se orientoval hlavně na klasiku. Současnost se ovšem v moderním komunikačním prostředí nebývalé pohotovosti pozvolna prosazovala. Dělo se tak hlavně zásluhou brněnské odbočky Radiožurnálu. Její vedoucí literát-

ního oddělení, V. Šimáček, se nebál sázet na soudobé autory, např. na K. Čapka. K jeho prvním spolupracovníkům patřili brněnští herci Z. Gráfová, F. Kreuzmann, O. Nový, L. Pech, V. Šindler, R. Walter a jiní.

Nedostatečná úroveň původní rozhlasové dramatiky Radiožurnálu, zatížená tradicionalismem, provokovala četné výtky umělecké kritiky. Výhrady vedly dokonce k popírání rozhlasu jako nástroje původní umělecké tvorby. V tomto smyslu se vyjadřovali V. Tille, F. X. Šalda, M. Rutte, J. Vodák i další. Mladší generace byla optimističtější; příčiny neúspěchu viděla v „bezprogramovosti“, bezkonceptnosti vedení rozhlasu. (Titulkem *Bezprogramovost* opatřil jednu ze svých zásadních studií rozhlasový recenzent a kritik marxistické orientace B. Kosiner.) K tomuto názoru se přikláněli i další příslušníci nastupující generace — V. Sommer, V. Rát, J. Valja. Jejich kritičnost ovšem ochabovala, jakmile vstoupili do služeb rozhlasu.

Podobně jako jinde ve světě i v ČSR byl rozhlas v prvním desetiletí své existence v zajetí zvukového naturalismu. Typickým představitelem této tvorby byl např. J. Grmela, plodný, avšak povrchní autor próz a komedií. V rozhlasových hrách *Vzpouza ve studiu*, *Sirény nad městem* a *Požár opery* (1930) exponoval katastrofické a jiné senzační náměty.

Brněnská skupina se od začátku třicátých let vydává vlastní cestou, částečně se odklánějící od oficiálních představ pražského vedení. Pro Brno je příznačná levicová orientace humanistického a filantropického ražení. Mladý a neobyčejně kultivovaný dramaturg D. Chalupa, sám sociální básník, zve ke spolupráci J. Honzla a E. F. Buriana. Z Brna se dostávají i do celostátního vysílání pořady, na kterých se podílejí další představitelé avantgardy, V. Nezval, B. Václavek, J. Mahen. Chalupa angažoval rovněž J. Voskovce a J. Wericha; později byla ovšem jejich působnost v buržoazním Radiožurnálu potlačena.

Z brněnského rozhlasového prostředí vyšel rovněž F. Kožík. Jeho rozsáhlá autorská, dramaturgická, režijní, herecká i teoretická činnost měla pro vývoj naší rozhlasové dramatiky v jejích prvních dvaceti letech zakladatelský význam. Kožíkovo tvůrčí krédo „myslet a psát zvukově“ (1931) se uplatnilo nejen v jeho vlastní tvorbě, ale i při uvádění desítek nových autorů do rozhlasu. Jeho nejproslulejší hrou se stal *Cristobal Colón* (1934, nejnovější obnovená premiéra 1983) v režii J. Bezdíčka. Tento režisér, později oceněný titulem zasloužilého umělce právě za rozhlasovou práci, se účastnil i na dalších četných Kožíkových hrách, dramatizacích, adaptacích, četbách, pásmech atd. Oba lákaly soudobé látky, aktualizace, spojování uměleckých a publicistických přístupů, experimentování se zvukem, hledání ryze rozhlasových poloh herectví. Z „brněnské rozhlasové školy“ vyrostla mj. výrazná osobnost herce K. Högra.

V polovině třicátých let se konečně pohnuly ledy i v pražské dramaturgii. Přicházejí mladší umělci. Moderní metody tvorby prosazují a také teoreticky zdůvodňují režisér V. Sommer a dramaturg V. Müller. V rozhlase se uplatňuje repertoár Burianova D34.

Programový průměr převyšovaly hry a dramatizace J. Tomana (*Reka čaruje*, 1936, později zfilmována; *Člověk odnikud*, 1937), K. J. Beneše (*Uloupený život*, *Kouzelný dům*, 1939), F. Götze, F. Kubky, M. Elpla, K. M. Walló, B. Polácha, J. Valji, O. Srbové, J. Pětivokého, Z. Jirotky a dalších.

Nejvýraznější postavou mezi rozhlasovými režiséry se postupně stával, vedle J. Hurta a J. Kvapila, J. Bezdíček. Kladl důraz na herecký projev podřízený zvláštnostem mikrofonu a situaci poslechu. Jeho představám odpovídaly výkony K. Högra, J. Skřivana, J. Průchy, V. Fabianové, V. Lerause, A. Podhorského, R. Waltera, M. Walterové, O. Lukeše, J. Kurandové. Koncem třicátých let přichází do služeb rozhlasu režisér M. Jareš. Navazuje na tvůrčí

linii J. Hurta. Jeho talent se plně rozvinul až po válce.

V předvečer válečných událostí se dramaturgická koncepce Radiožurnálu částečně aktualizuje. Repertoár se zaměřuje na posilování vlastenectví, obranu státu, rozvíjení národních tradic.

V pomnichovském období a za druhé světové války se literárně dramatické vysílání zrušeného Radiožurnálu stává až na výjimky nástrojem okupantské fašistické ideologie a propagandy. Rozsah uměleckého programu je drasticky omezován. Dramaturgie se obrací k historickým nebo psychologizujícím látkám, náznaky posily nabízejí posluchačům některá životopisná pásma. Řada uměleckých pracovníků je z rozhlasu, nebo alespoň ze svých míst, odstraněna.

Po osvobození Československa Sovětskou armádou se stává prvořadým úkolem rozhlasu pomoc při obnově státu a hospodářství, při uskutečňování Kosičského vládního programu. Literárně dramatické oddělení pro nedostatek původního repertoáru čerpá z klasiky, zejména divadelní, a z prozaických předloh. Program doplňují překlady zahraničních her a uměleckých pásem (např. N. Corwin). Po-válečná situace umožňuje znovu navázat kontakty se zahraničními rozhlasu a zahájit výměnu scénářů. Ve většině západních zemí se však už začíná projevovat krize rozhlasového dramatického umění, urychlovaná prudkým nástupem televize. Ani reakční vnitropolitický vývoj, jenž byl příznačný pro západní země na přelomu čtyřicátých a padesátých let (přechod ke studené válce, mccarthismus aj.), nesvědčil pozitivní programové spolupráci rozhlasových organizací.

Čs. rozhlas navazuje nejtěsnější spolupráci se Sovětským rozhlasem. V roce 1949 vysílá *cyklus sovětských her* N. Pogodina, A. Kornejčuka aj. Sovětský rozhlas přebírá hry z čs. repertoáru.

V poválečných letech dostávají autorskou příležitost mnozí mladší domácí autoři: J. Marek, A. Hirsch, P. Kypr, J. Velínský a další, jejichž scénáře

realizují režiséři P. Pražský, O. Hoblík, L. Pompe, B. Hradil, M. Jareš.

Dramaturgie první poloviny padesátých let byla poznamenána přeceňováním přenosové, reprodukční funkce rozhlasu. Postupně téměř zmizela původní rozhlasová dramatika, která byla zejména v letech 1952–1956 neprávem označována za formalismus. Výjimkou byly pohádky a hry pro mládež. Program Čs. rozhlasu se orientoval na divadelní přenosy, nahrazované později studiovými snímky divadelních her. Cykly *Divadlo před mikrofonem* a *Nedělní divadelní večery* (1952–1959) systematicky popularizovaly divadelní umění, seznamovaly široké vrstvy posluchačů se soudobým jevištním repertoárem.

V druhé polovině padesátých let vznikají hry M. Rejnuše, V. Cacha, J. Marka, E. Fikera, L. Haškove, J. Weisse. S prvními pracemi přicházejí V. Cibula, L. Kundera, O. Daněk, A. Přidal, J. Vilímek, V. Podhorná. Mezi dramaturgy vynikají J. Strejčková (úpravy podle M. Kubátové, K. Čapka aj.) a J. Ptáček (M. Šolochov, M. Pujmanová). Výrazným režijním rukopisem se vyznačuje J. Horčíčka. V roce 1966 získává hra M. Stehlíka *Linka důvěry* vysoké ocenění na mezinárodním festivalu Prix Italia.

Po konsolidaci redakčních kolektivů, jež následovala po překonání krizového období konce šedesátých let, nastalo na začátku dalšího desetiletí krátké období autorsko-dramaturgického hledání. Literárně dramatické vysílání se navracelo k nosným uměleckým hodnotám předchozího vývoje, k hodnotám socialistického realismu. Čs. rozhlas vypisuje tvůrčí soutěže, aktivizuje osvědčené i mladé autory. Prohlubuje se spolupráce mezi členy Mezinárodní rozhlasové a televizní organizace (OIRT) se sídlem v Praze. Posluchači se seznamují s pokrokovou rozhlasovou tvorbou Západu. Celkově se dramaturgie Čs. rozhlasu aktualizuje, a to i při ztvárňování historických námětů (J. Šotola, J. Plachetka, V. Sládková, P. Hanuš). Aktualizační tendence se projevují i v příklonu části dramatických autorů k rozhlasové literatuře faktu a jejím dramatickým va-

riantám. Hlavní pozornost ovšem patří současné tematice, jež se v uměleckém vysílání chápe jako protipól žurnalistiky.

Od poloviny sedmdesátých let se nepřetržitě vysílají rodinné seriály, zprvu ve slovenském (*Bieli kovi*), pak i v českém programu (*Vondrovi*); autor- sky se na nich podíleli J. Marek, J. Otčenášek a desítky dalších autorů, dramaturgicky zejména V. Gro- mov.

Autorské zázemí současné české rozhlasové dra- matiky je velmi široké. Vedle jmenovaných k němu patří V. Brtěk, V. Cibula, P. Cmíral, J. Czech, V. Dvořáčková, J. Just, E. M. Kavanová, J. a O. Knitlo- vi, J. Kolář, F. Mareš, J. Nesvadba, J. Ptáček, R. Ráž, P. Skarlant, M. Stieber, J. Vedral, Z. Zábranský a mnozí další.

Specificky rozhlasové hodnoty nepřináší jen pů- vodní produkce; rozhlas vysílá četné dramatizace prózy (L. N. Tolstoj, M. Šolochov, N. V. Gogol, I. Olbracht, E. Bass, K. Čapek), na nichž se výrazně podílejí J. a J. Strejčkovi s režiséry J. Horčíčkou, A. Adamcovou, J. Melčem aj.

Postupně se rozšiřuje základní fond stereofonních snímků.

V polovině osmdesátých let dozrává v českém rozhlase režisérské umění J. Horčíčky, na Sloven- sku V. Ruska. Výrazným rukopisem se vyznačují režiséři A. Adamcová, P. Adler, J. Berger, J. Lor- man, J. Melč, J. Tůma, S. Vyskočil, K. Weinlich a další. O slovo se hlásí i nejmladší režisérská gene- race, působící v krajských studiích.

Programový vývoj literárně dramatického vysí- lání od počátku provází rozhlasová teorie, kritika a historiografie. První monografické studie o zá- kladech rozhlasové estetiky vznikaly na přelomu třicátých a čtyřicátých let (V. Růt, F. Kožík, O. Srbová, M. Havel, D. Chalupa). Zobecňovaly se i poznatky mladé rozhlasové kritiky (od konce dva- cátých let B. Kosiner, V. Sommer, J. Hrbas, O. Srbo- vá, J. Valja, J. Träger). Historiografické práce se

objevily až po válce, předtím vyšla pouze reprezen- tativní publikace k desátému výročí Radiožurnálu (A. J. Patzaková). Dějinami rozhlasu a jeho literár- ně dramatického vysílání se zabývají zejména studie M. Dismana, V. Draxlera, V. Kovářika, M. Mikoly, L. Slovák, A. Štěrbové. Kritické a recenzní rubri- ky nejsou v současné době příliš početné, dominuje tu soustavná kritická práce J. Tomáše (*Rudé právo*, *Tvorba*) a N. Hradiské (*Nové slovo*).

V předchozích kapitolách jsme se vydali za rozhlasovou hrou do světa — ohlédlí jsme se do minulosti a rozhlédli po současnosti literárně dramatického vysílání v Sovětském svazu, Velké Británii, USA i v Československu. Nahlédneme nyní do světa rozhlasové hry, do jejích vnitřních uměleckých zákonitostí.

Francouzský básník J. Cocteau nazval rozhlas „prologem televize“. Španělský režisér J. A. Bardem prohlásil, že „žijeme ve století obrazu“. Skeptických názorů vůči možnostem rozhlasu bychom mohli citovat víc. Přesto však rozhlasové stanice celého světa denně vysílají premiéry dramatických pořadů, které jsou „pouze slyšet“.

V první části této knihy se píše o řeči divadelního dramatu. Existuje však i *řeč rozhlasového dramatu*?

V *Tezích o rozhlasovém umění* hovořil před šesti desetiletími A. Lunačarskij o „zvláštní kultuře“ rozhlasu, stavějící na „stoprocentní hodnotě“. V čem asi spočívá tato specifická sdělovacího, ale zároveň uměleckého prostředku, který se dnes stal tak samozřejmou součástí našeho životního prostředí, že ho leckdy ani nevnímáme?

Každý, kdo se alespoň amatérsky zajímá o uměleckou tvorbu, dříve či později naráží na pojmy divadelnost, filmovost, literárnost. Ve všech těchto případech jde o koncentrované vyjádření souhrnu podstatných vlastností divadla, filmu, literatury. O postížení těch stránek divadla, filmu či písemnictví,

které zároveň určují rozdíl nebo podobnost s jinými obory.

Co bychom tedy mohli rozumět pod pojmem rozhlasovost? Odpověď nemůže být všeplatná a vyčerpávající. Jak jsme ukázali v předchozích kapitolách o vývoji rozhlasového dramatu, první průkopníci této tvorby považovali za rozhlasové vše, co zvučelo, znělo, zvukově se projevovalo; rozhlasovost jim tedy splývala se zvukovostí. Vysokou hodnotu rozhlasovosti mají např. přímé přenosy a reportáže, přibližující nám s nejvyšší možnou pohotovostí průběh aktuálních událostí, např. sportovních. Omezíme-li se však na sféru literárně dramatického vysílání, pak za skutečně rozhlasové budeme považovat takové pořady, které maximálně těží z výrazových a vyjadřovacích možností výhradně zvukového komunikačního prostředku.

Největší síla a zároveň slabina rozhlasu jako uměleckého nástroje je v jeho zvukové povaze. Rozhlasový autor, režisér, herec se může vyjadřovat pouze akustickými prostředky. Rozhlasový posluchač se musí spokojit s auditivním příjmem.

Vysokým stupněm rozhlasové specifčnosti, vrcholnou rozhlasovostí, se vyznačuje většina nejlepších rozhlasových dramatických pořadů, ať jde o původní hry, dramatizace či adaptace. Některá taková díla by ani nebylo možné — bez újmy na jejich ideovém i estetickém vyznění — uvést např. na divadelním jevišti, zfilmovat je nebo zveřejnit tiskem. Kdybychom je vytrhli z jejich rozhlasového prostředí, vyzněla by hlouše, možná i nezajímavě. Některá rozhlasová dramata velmi volně nakládají s časovými a prostorovými souvislostmi; střídají dobu a prostředí děje tak volně, že totéž by scénická umění vyjádřila jen stěží, byť za pomoci divadelní nebo filmové výpravy.

Rozhlasovost můžeme tedy definovat jako kvalitativní hodnotu rozhlasového díla, jejímž základem je účelné, funkční uplatnění rozhlasových specifik, a to ve všech prvcích a fázích komunikačního procesu. Řekneme-li to jednodušeji, autor rozhlasové hry

nesmí ani na chvíli zapomenout, že jeho výtvar bude pouze slyšet, a posluchač musí vyjít autorovi vstříc svou ochotou k soustředěnému příjmu autorova poselství. Totéž platí o vztahu herec—posluchač. Možná jste si povšimli, že někteří interpreti jsou obsazováni do rozhlasových rolí častěji než ostatní; obvykle jsou to ti herci, kteří dokáží vytvořit plnokrevné postavy pouhým hlasovým rejstříkem, bez pomoci kostýmu, mimiky či gestikulace. K takovým osobnostem patřili např. sovětský herec V. Kačalov, Američan O. Welles nebo náš K. Höger.

„Svět rozhlasu“ sestává z mnoha navzájem propojených článků. V tomto složitém organismu se vše podřizuje tvorbě programu. Sám program se ve většině rozhlasových institucí dělí do několika úseků; nejvíce prostředků a energie se vynakládá na aktuální zpravodajství a publicistiku, zvláštní pozornost se věnuje i vzdělávacím a zábavným pořadům, popř. pořadům nejrůznějšího typu, které však mají společného adresáta — např. děti a mládež. Umělecké vysílání zahrnuje dvě základní složky: pořady hudební a pořady slovesné, podle toho, která umělecká sféra v nich převládá.

V této knize nás zajímá především slovesný umělecký program. Řeč dramatu v něm zaznívá nejčastěji.

ROZHLAS A UMĚNÍ — MOŽNOSTI A MEZE

Jak jsme si ukázali na příkladech z vývoje rozhlasové tvorby ve světě i u nás, plní rozhlas — dnes stejně jako ve svých začátcích — dvě spjaté funkce: jednak je zprostředkovatelem uměleckých děl vzniklých mimo něj, jednak je tvůrcem neodvozených, původních estetických hodnot. Víme už také, že minulé spory o to, co je důležitější, zda reprodukční nebo produkční funkce rozhlasu, dávno vyřešila programová praxe kompromisem: tyto dva úkoly nejsou v protikladu, navzájem se podmiňují.

Podobně jako divadelní tvorba, umělecké projevy filmu nebo televize, je umělecký program rozhlasu nástrojem utváření estetického vztahu lidí ke skutečnosti. K podstatě uměleckého osvojování světa patří fantazijnost. Poslech rozhlasu, podobně jako např. četba beletrie, se bez zapojení obrazotvornosti neobejde.

Každý obor umělecké tvorby pracuje s určitou znakovou soustavou (slovo, tón, barva a další). Rozhlas využívá a kultivuje akustické symboly, znaky: mluvené slovo, nejčastěji v herecké interpretaci, hudbu, ostatní zvuky. Dílo se dotváří ve vědomí posluchače. Výsledkem je osobitá interpretace, tzv. konkretizace. Příjemce jako společensky determinovaná individuální bytost totiž posuzuje umělecké sdělení a jeho vlastnosti na základě svých schopností, znalostí, zkušeností, vkusu, potřeb a zájmů.

Na většinu z nás ovšem působí souběžně různé druhy umění. Jejich vlivy se kumulují, přitom však mají svá specifika. Jak už víme, rozhlasové umění se od jiných uměleckých druhů liší zejména svou akustickou znakovostí, využíváním zvukové obraznosti.

Zřejmě nejvzdálenější vztah má rozhlas k tzv. statickým uměním — architektuře, sochařství, malířství, umělecké fotografii, předmětům užitého umění. Rozhlas je sice dokáže posluchači přiblížit, hodnotí je a vykládá, nemůže je však přímo zobrazovat.

Ze skupiny tzv. dynamických umění (vnímáme je v čase jejich realizace) má rozhlasová slovesná tvorba nejbližší k hudbě.

Rozhlasová dramatika je součástí slovesného umění; společným jmenovatelem tu je používání jazyka. Jazyk je materiálem slovesného uměleckého projevu. Je produktem lidské kultury, výtvozem člověka, neexistuje objektivně mimo člověka, jako např. materiál sochaře, malíře, architekta. Zvláštností rozhlasu je, že užívá jak psaného jazyka (jako prostředku zachycení tvůrčího záměru ve scénáři), tak jazyka mluveného, řeči (jako prostředku umělecké realizace písemné předlohy). Ojediněle vzniká rozhla-

sový artefakt bez písemného zachycení, např. při improvizovaném vyprávění. Výjimečné je i vnímání rozhlasové tvorby četbou [knižní vydání rozhlasových her apod.].

Pokoušíme-li se druhově zařadit radiofonní uměleckou produkci, musíme vzít v úvahu rovněž kategorie tzv. syntetických umění. Jejich podstatou je syntéza různých materiálů: slova, hudby, pohybu lidského těla, barev, světla, výtvarných materiálů. Typickým syntetickým druhem je, jak známo, umění divadelní; mluvené herecké slovo se tu prolíná s pohybovými akcemi probíhajícími ve výtvarně pojaté kulise, často za doprovodu hudby. K syntetickým uměním patří obdobně film, opera či balet i moderní audiovizuální představení typu *Laterny magiky* a jiné.

Někteří autoři používají i termín technická umění. Zařazují sem film, rozhlas a televizi i další audiovizuální prostředky, které jsou technicky založeny na multiplikaci [četném rozmnožení a reprodukci při současném prostorovém rozšíření kopií]. Mezi kolektivního či individuálního příjemce a artefakt vstupuje technický prostředek, zprostředkovatel. Tvůrčí proces musí přitom brát v úvahu charakter tohoto prostředku.

Pokusme se tedy o částečné shrnutí: Rozhlas díky své technické povaze vytváří vhodné prostředí pro vznik a prezentaci slovesných uměleckých děl, která se vyznačují dynamičností (vnímáme je v čase) a syntetičností (slovo, hudba a zvuk). — Zvuková technika umožňuje záznam uměleckého výkonu a jeho libovolnou reprodukci. Zakládá rovněž možnost montáže a střihu, podobně jako při filmové a televizní tvorbě.

ROZHLAS A TRADIČNÍ LITERÁRNÍ DRUHY

Sedíme-li nad stránkami poutavého románu, literární postavy v našich představách ožívají, dostávají dokonce konkrétní podobu, tvář. Něco podobného prožíváme i při poslechu uměleckého slova

z rohlasového přijímače. Obraznost literárního jazyka je totiž základem akustické obraznosti rozhlasového díla, kterou navíc násobí modulace lidského hlasu — hereckého projevu řízeného režijní koncepcí. Ta často odkrývá další významové vrstvy textu, je jeho uměleckou i filozofickou interpretací, výkladem.

Slovo má tedy v rozhlasové dramatice výsadní postavení. Literární odraz umožňuje s relativní volností nakládat s časoprostorovými souvislostmi, s dějem, s postavami díla.

Základní estetické členění rozhlasového slovesného umění na tři druhy — epiku, lyriku a drama — odvozujeme právě od příbuznosti literatury a rozhlasu. Tyto druhy se štěpí do různých žánrů, o kterých bude řeč později. Zatím si řekněme, že pojem druhu je zde nadřazený pojmu žánr. Druh je obecnější.

Během procesu rozhlasového sdělování se uplatňuje „transformace dramatického principu směrem k epice... Lyrické a epické prvky tu převládají nad dramatickými, vyprávění je přinejmenším stejně důležité jako předvádění,“ zdůrazňuje sovětská autorka T. Marčenkova. (Režisér I. Andronikov hovořil už před půlstoletím o „epickém dramatickém díle“, o „epickém scénáři“ rozhlasového pořadu. Rovněž brechtovské pojetí dramatu vychází ze spojitosti dramatu a epiky.) A na jiném místě T. Marčenkova píše: „V rozhlase i v televizní hře se ve slitině dramatických, lyrických i epických prvků přesunuje dominanta na stranu eposu a lyriky, ke slovu v první osobě, s výrazně vyjádřeným subjektem vyprávění, k formě, která je analogická s divadelním monologem.“

Bez použití příkladů to nebude snadné, ale pokusme se tuto „slitinu“ rozčlenit na základní složky.

Epická rozhlasová díla jsou převážně syžetová, příběhová. Opírají se o vyprávění a popis; v publicistice je jim proto blízká reportáž, využívající mj. epicko-dokumentární prvky k přiblížení reportáž-

ního děje. Pro epické rozhlasové pořady je příznačná monologičnost. Objeví-li se přesto dialog, pak je tu „tlumočen“, „citován“ uvnitř epického děje. Příběh, zobrazující vztahy postav k realitě, nutno při rozhlasové reprodukci uzpůsobit akusticko-auditivnímu charakteru sdělování a příjmu. Časové a příčinné souvislosti se tu vyjadřují co nejsdělněji, přehledně, aby jim i méně soustředěný posluchač rozuměl, a tak je dokázal vnímat nejen jako „příběh“, ale i jako umělecké dílo. Právě pro svou příběhovost je epika rozhlasové komunikaci blízká.

Rozhlasové pořady epické povahy mají většinou prozaickou formu, někdy však i formu veršovanou (poémy, balady).

Epika je s rozhlasem spřízněna i svou hovorovostí; ostatně literární epika byla původně záznamem mluveného přednesu, anebo jeho podkladem. „Rozhlas se vrátil k mluvenému slovu, jež bylo na počátku procesu, z něhož se literatura narodila,“ uvádí na okraj vztahu rozhlasu a epiky J. Marek.

Společným rysem epiky a dramatu je dějovost, není však typická pro lyrickou literaturu. Co však epiku a lyriku spojuje — a to je zvláště důležité z hlediska rozhlasu — je monologičnost. Uvedené znaky jsou pro epiku charakteristické, ne však normativní. V praxi se setkáváme i se smíšenými útvary — epicko-lyrickými a epicko-dramatickými.

Z každodenního programu mnoha rozhlasových stanic známe především převzatou epickou tvorbu: četbu románů, novel, povídek, pohádek atd. Rozhlas čas od času oživuje i ústní slovesnost, lidovou epiku. V menší míře vznikají původní formy rozhlasové epiky. Nejčastěji tzv. rozhlasové povídky, ale i pohádky, bajky a anekdoty. Rozhlasové povídky vznikají u nás hlavně na Slovensku.

Bez nadsázky lze uzavřít, že epika je základem literárního vysílání rozhlasu u nás i v zahraničí.

Rozhlasová díla lyrického charakteru se vyznačují nedějovým základem, veršovanou formou. Zatímco tematicky je lyrické dílo obvykle statické, jazyková forma, zvýrazněná v rozhlase hereckou a

někdy i autorskou interpretací, je dynamická — emocionální, expresivní.

V literárním programu jsou čteně zastoupeny lyricko-epické žánry. Subjektivní reflexivnost je přibližuje lyrickému druhu literatury, dějovost pak epickému druhu. Takto smíšený základ mívají literární pořady pro děti, nejčastěji pohádky. Posluchač se v nich setkává s příběhem prezentovaným veršovaně, s lyrickými pasážemi, které provázejí děj.

Pro osobitost rozhlasového podání je důležitý i další poznatek: lyrická díla se od epiky odlišují i výraznější subjektivností. Autorovy (interpretovy) pocity, poznání, nálady jsou středem pozornosti. Dějové prvky jsou vedlejší.

Lyriku můžeme přiřadit k výrazovým uměním — spolu s hudbou, tancem aj. Epika spadá spíše do skupiny umění zobrazujících — spolu s figurativním výtvarnictvím, divadlem, filmem, televizí i s rozhlasovou literárně dramatickou tvorbou.

Rozhlasové lyrické produkci je blízká úvahovost, líčení, popis. Více než jiné pořady vyžaduje soustředění posluchače, jeho citovou i intelektovou spolupráci. Apeluje na jeho představivost využíváním nekonvenčních jazykových prostředků, symbolů, náznaků, jen básnický „definovatelných“ poznatků.

Ani s lyrickým druhem literatury se nesetkáváme v programové praxi v čisté formě. Prostupuje prozaickými i — jak podrobněji ukážeme dál — dramatickými pořady. Záleží na míře epických, lyrických nebo dramatických prvků, kam konkrétní relaci zařadíme.

Epická a lyrická díla jsou základem literárního programu.

Dramatické rozhlasové pořady se zpravidla vyznačují přímými promluvami a jednáním dramatických postav. Obecné definice „dramatického druhu literatury“ obvykle hovoří o scénické povaze dramatického představení; v tomto ohledu se rozhlasová dramatika definicím vymyká. „Rozhlasová scéna“ je totiž prostorově neohraničená, je iluzivní. Dramatik pracuje pouze s její akusticky modelovanou

představou. — Skutečnost, že natáčení inscenace (nebo živé vysílání) probíhá v konkrétním studiovém prostředí, není pro její vyznění podstatná.

Co tedy spojuje drama s ostatními literárními druhy? Je to jazyk. Využívá se především jeho dialogičnosti (nevylučující ovšem práci s monologem), přímé řeči. Děj dramatu neplyne ani tak z autorova podání (jako v epice), jako z dějotvorného jednání postav. Promluvy postav jsou často konfliktní, vyhrcoené.

Posluchač rozhlasového dramatu je účasten děje probíhajícího v aktuální časové linii, v přítomnosti. Dramatik musí proto vystavět dílo ve vymezeném časovém úseku — v rozhlasu obvykle ne delším 60 minut.

Děj a konflikt dramatu se proto často v rozhlasu komponují podle pětistupňového schématu: expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa. Dramatickému ději někdy předchází prolog (rozvinutí expozice), nebo ho završuje epilog, shrnující smysl díla. Pětistupňový model dramatické kompozice bývá ovšem i porušován, zejména v dílech s literární osnovou.

ROZHLAS — DIVADLO, ROZHLAS — FILM, ROZHLAS — TELEVIZE

Vraťme se teď krátce k tomu, co už víme z první části této knihy o divadle. A srovnávejme s rozhlasem.

Rozhlasová dramatika má sice s jevištní tvorbou společný dramatický základ, využívá dramatických metod uměleckého zobrazení, ale nelze ji s nimi ztotožnit. Jak známo, výrazným znakem divadla je prostorovost. Tu však, připomeňme si, rozhlas vyvolává pouze v představě posluchače. Divadlo patří spolu s výtvarnictvím k prostorovým druhům umění. Je však zároveň časovým druhem umění, což plně platí i pro rozhlasové drama. Společně využívají herectví. Spojuje je rovněž dramaticko-literární

základ: divadelní představení na jevišti i rozhlasovou hru fixuje dramatický text, realizovaný buď jevištními, nebo rozhlasovými prostředky, především hereckou akcí. Interpretační základ je tak příznačný jak pro divadlo, tak pro rozhlas. Na interpretaci, „výkladu“ textu, se podílí realizační kolektiv: herci, režisér, hudební a techničtí spolupracovníci.

Jednostranná absolutizace prostorovosti dramatického umění by z jeho okruhu rozhlasové umění vylučovala. Nanejvýš bychom zúžili úlohu rozhlasu na pouhou pasívní reprodukci. Pochopení dramatické tvorby jako umění interpretačního umožňuje naopak pojmut bez pochyb do rodiny uměleckých druhů i rozhlas, televizi a další technické prostředky šíření a vytváření estetických hodnot.

Jaké je postavení rozhlasu vedle filmu?

Oba umělecké druhy vkládají mezi komunikátory a příjemce už zmíněné technické zařízení, multiplikátory. V posledních desetiletích (i díky televizi) proniká filmová kultura až do intimního prostředí většiny z nás, do našich obydlí. Videozáznam na kazetě nebo desce umožňuje i reprodukci filmového snímku v kteroukoli dobu podle vůle a dispozic diváka.

Rozhlas a film mají interpretační povahu, obvykle jsou uměleckým výkladem, zobrazením literárního textu dramatického rázu (dramatický text = filmový a rozhlasový scénář). Mají kolektivní charakter. Klíčovou pozicí zaujímají herec a režisér. Ze syntetické podstaty filmu vyplývají úkoly dalších členů realizačního kolektivu: kameramana, hudebních a zvukových tvůrců, výtvarníků aj. Z hlediska syntetičnosti stojí pochopitelně rozhlas až za divadlem a filmem. Zejména film je výrazně syntetickým uměleckým druhem.

S filmem spojuje rozhlas rovněž obecnost a širší společenského uplatnění, jejich masovost a dostupnost.

Materiálem filmu je pohyb zachycený na filmový pás. Také rozhlas pracuje se snímkem, i když pouze zvukovým, a zároveň umožňuje živý přímý pře-

nos. Záznam zvuku nabízí možnost střihu a montáže. I to maximálně uvolňuje čas a prostor dramatického díla. Iluzivní prostorovou dimenzi dodává rozhlasovým kreacím rovněž stereofonní technika, spočívající v přenosu nebo záznamu zvuku, zachovávajícím dojem prostoru, v němž zvuk vzniká.

Rovněž tyto dva umělecké druhy spojuje herecká interpretace. Náročnost práce před rozhlasovým mikrofonom opravňuje k tezi o existenci rozhlasového herectví. Vzhledem k intimitě příjmu, ke schopnosti pracovat s obrazovým nebo zvukovým detailem, se ani filmové, ani rozhlasové herectví nesnáší s teatrálností.

Předmětnost, scénická konkrétnost a materiálová autentičnost filmové scény jsou sice ve filmové literatuře obvykle označovány za přednost, nicméně mají sklon omezovat divákovu fantazii na vjemy zcela konkrétních předmětů. Zvuková symboličnost, znakovost, zástupnost akustické výpravy rozhlasového dramatu naopak uplatňování obrazotvornosti vyžaduje.

Slovo je ve filmu jedním z výrazových prostředků. V rozhlase, stejně jako na jevišti divadla, je řeč základním výrazovým prostředkem. Ostatně v počátcích se film musel obejít bez zvuku, a přesto plnil svou společenskou funkci.

Materiálnost filmového obrazu, to, co se divákovi převádí jako podívaná (tzv. glamour, kouzelná atmosféra), je na jedné straně divácky atraktivní jev, na straně druhé však právě pro tuto konkrétnost nevytlačil film divadelní ani rozhlasové umění, které důsledně pracuje s náznakem, symbolem, uměleckým obrazem. Čím více se tedy rozhlas vzdaluje smyslově konkrétní, viditelné, popisné reprodukci předmětného prostředí a postav, tím pronikavěji může uvolňovat prostory uměleckému poznání.

A je tu ještě jeden rozdíl mezi filmem a rozhlasem, který nelze přehlédnout. Zatímco divadlo je instituce poměrně nákladná, film svou průmyslovou povahou neobyčejně zpřístupnil umělecké snahy masovému divákovi. Nedosahuje však ekonomické do-

stupnosti televize a hlavně rozhlasu. Za jejich příjem platí divák a posluchač mizivé částky. Rovněž výrobní náklady rozhlasu jsou v porovnání se všemi ostatními technickými prostředky i divadlem velmi nízké.

Zbývá se krátce zastavit u některých shodných a rozporných rysů rozhlasového a televizního slovesného umění. Televize, podobně jako její starší soupeř, postupně rozdvíjala svou roli: šíří a propaguje mimotelevizní díla (filmy, divadelní představení), a zároveň dává vzniknout původní tvorbě, specificky televizní. Vytvořila ovšem řadu mezistupňů (televizní film, televizní přenos divadelního představení), obvykle přizpůsobovaných televizní formě masové komunikace. Estetické prvky a metody slouží rovněž při realizaci publicistických a dokumentárních pořadů. I v tom se shodují možnosti televize a rozhlasu.

Zvlášť důležité shodné rysy vyniknou, zamyslíme-li se nad oběma prostředky z hlediska posluchače a diváka. Jejich společným jmenovatelem je důvěrnost, komornost aperipecce, k níž dochází obvykle v domácím prostředí. Je tu však jistý rozdíl: rozhlas jde vesměs až za posluchačem jedincem, kdežto televizi sledujeme spíše v malých diváckých skupinách, nejčastěji rodinných. Tato společná intimita žádá od sdělovatele nemalý stupeň komornosti, ztlumenosti, důvěrnosti. Autoři a realizátoři dramatických pořadů pro rozhlas a televizi věnují také zvýšenou pozornost stimulaci pozornosti příjemce, který na rozdíl od návštěvníka v hledišti divadla nebo kina má sklon k nesoustředěnosti. Neří ani příliš vázán společenskou etiketou. V krajním případě může bez skrupulí vyjádřit svůj postoj k pořadu tím, že přijímač kdykoli vypne. Tato „nadvláda“ posluchače je zvlášť patrná u rozhlasu, kde je stabilita pozornosti ohrožována mnoha vlivy. Ovšem i sledování televize se stává leckdy kulisou. Má to řadu psychologických i technických příčin. Dramaturgie tomu čelí zesíleným důrazem na seriálovost, obsazováním úzkého kruhu nejpopulárněj-

ších (nikoli nejlepších) herců, trivializací děje, využíváním stereotypních dějových schémat, uváděním konvenčních moralit, převažujícím nad díly se skutečnou poznávací hodnotou.

Vzájemné ovlivňování uměleckých druhů a oborů vede ke zvýrazňování jejich specifík, k více či méně zřetelnému úsilí o uplatnění rozhlasovosti, televiznosti, filmovosti a divadelnosti při realizaci uměleckých záměrů. Rozvíjení specifčnosti není samoúčel. Vede k harmonickému rozvoji soustavy uměleckých druhů. Rozhlas mezi nimi zaujímá nikoli nejdůležitější, nicméně společensky potřebné místo.

OD LITERÁRNÍCH FOREM K DRAMATU

Předstupněm vlastního dramatického vysílání je literární program. Proto se příslušná redakce rozhlasu většinou jmenuje literárně dramatická. I v povědomí posluchačů oba typy pořadů mnohdy splývají. V širším smyslu se pod pojem literární vysílání zahrnuje jak četba a recitace, tak dramatika. Je tomu tak proto, že základem interpretace ve všech případech je literární text. — V užším smyslu však patří pod hlavičku „literární vysílání“ pořady uměleckého slova epiky a lyriky; dramatická díla jsou pak základem dramatického vysílání. Mezi oběma obory rozhlasové práce je plynulý přechod.

Rozhlasová reprodukce literárních předloh prochází nejprve fází převodu písemně zaznamenaného textu, určeného ke čtení, do podoby textu, který bude hlasově interpretován a sluchově přijímán. Výsledkem je vznik rozhlasového literárního textu. — Druhá fáze spočívá pak ve zvukové realizaci textu. Obě fáze, úprava i zvuková realizace, berou v úvahu okolnosti posluchačské konkretizace, okolnosti poslechu.

Obecně řečeno, při rozhlasové reprodukci nastává změna materiálního nositele literárního významu: z písemného znakového systému dílo převádíme do systému zvukového. Posluchač musí být osloven tak,

aby umělecké sdělení pochopil „na první sluchový dotek“ (L. Slovák). Vracet se k místu, jež odeznělo — tak jako se můžeme při četbě znovu a znovu těšit krásným veršem — při rozhlasovém poslechu nelze.

Redaktoři a dramaturgové literárních redakcí dbají, aby obsahové a formální změny, nastávající při převodu literární předlohy do rozhlasové podoby, neporušovaly ani ideové, ani kompoziční a stylové hodnoty originálu. V rozhlase proto dostávají přednost texty, které už základním ustrojením vyhovují akustizaci, především útvary kratší, s epickým jádrem. Obsahově jde často o předlohy myšlenkově časové, aktuální a obecně sdělné.

Úprava předlohy pro rozhlasovou realizaci vychází z několika možností: ze zkrácení rozsahu, z redukce postav a motivů, příp. z jejich odůvodněného rozšíření (např. o postavu vypravěče), dále z dialogizace či monologizace. Často se používá hudba jako předělový nebo podkresový materiál.

Z tvarového pohledu rozlišujeme monologickou četbu nebo recitaci, a dialogickou interpretaci; může jít o nedramatický dialog (rozdělení různých partů do několika výstupů), nebo o dialog s dramatickými prvky (dramatizovaná četba).

Herecká interpretace se pohybuje na ose kultivovaná četba—herecká reprodukce postav. Moderní praxe, jak se zdá, se přiklání k umělecké četbě. Jejím základem je vyprávění: herec je zaujatým prostředníkem mezi spisovatelem a posluchačem. K vrcholným kvalitám uměleckého přednesu se ve svých rozhlasových četbách u nás propracovali M. Doležal, K. Höger, F. Filipovský, R. Nasková, Z. Štěpánek a další. Uplatňuje se také autorská interpretace (F. Nepil, M. Horníček).

Použití dramatických prvků při rozhlasové četbě je limitováno. Tyto prvky jsou tu v pozici podpůrného prostředku realizace prozaického nebo básnického díla. Dojde-li k důsledné dramatizaci epické nebo literární předlohy, dostáváme se už do oblasti dramatického vysílání. O tom však později.

Z epických žánrů převzatých, adaptovaných a posléze vytvářených jako původní rozhlasové práce, se v našem rozhlasu ujaly zejména rozhlasová pohádka, povídka a vyprávění.

Ideální prostředí našla v rozhlasu poezie. Rytmičnost a melodičnost verše vynikají při umělecké recitaci zcela zřetelně. Prostorové prvky tu jsou redukovány, recitátor vkládá veškerou uměleckou energii do rozehrání zvukových prostředků: tempa, rytmu, melodie, důrazu i pauzy. Poezie pro svou rytmičnost vhodně souznívá s hudebním doprovodem. Z praxe známe i původní rozhlasové básnické skladby, např. poémy (V. Hons). Vznikají rovněž dramatizované básně, v jejichž osnovách nacházíme epický základ.

Čtenáři a posluchači poezie dobře vědí, že zvláštností poznání zprostředkovaného literaturou, a poezií zejména, je celistvost. Tato filozofická hloubka a univerzalita je v rozhlasu, podobně jako v televizi, žádoucím protipólem žurnalistické mozaikovosti, postupnosti a sekvenčnosti. Proto mají literární pořady v programové nabídce důležité místo.

Nejvlastnější oblastí rozhlasového umění je ovšem dramatika, pořady založené na dramatickém principu — na jednání postav, které vystupují prostřednictvím přímých promluv, většinou dialogických.

Dramatické formy tu rozdělíme podle původu do tří skupin:

- *dramatizace* epických, lyrických nebo smíšených předloh,
- *adaptace* divadelních, filmových, televizních nebo dalších dramatických předloh, prováděné se zřetelem k specifické rozhlase,
- *původní rozhlasová hra*.

Dramatizace a adaptace — pokud nerozvíjejí specifika média v novou kvalitu rozhlasovosti — si v zásadě zachovávají druhové vlastnosti předlohy, tj. epičnost, lyričnost, divadelnost, filmovost. Rozhlas je tak v postavení šířitele a zprostředkovatele. Vlastní sféra rozhlasového dramatického umění za-

číná při rozvinutí rozhlasově dramatického principu, a to bez ohledu na to, zde jde o útvar dramatizovaný nebo adaptovaný.

Struktura rozhlasového dramatického díla se skládá z *jazykového, tematického a kompozičního plánu*. Přiblížme si je teď podrobněji.

Pro *jazykový plán* je směrodatná zvuková existence realizované literární předlohy. Zvukovosti se podřizuje výběr i uspořádání jazykových složek. Materiálem tu je mluvené slovo, řeč, dokreslovaná a podporovaná tónem („materiálem“ hudby), popř. jiným — přírodním nebo umělým, syntetickým — zvukem. Jazyk rozhlasového dramatu se přizpůsobuje běžné dorozumívací praxi té které doby, neboť usiluje o masovou komunikativnost. Rozhlas dává plně zaznít akustickým hodnotám jazyka. Po stránce lexikální se rozhlasová autoři nevyhýbají přejímání slov z různých prostředí a vrstev jazyka, většinou je však uvádějí do spisovného kontextu. Rozhlas plní i prostřednictvím uměleckých retací jazykově normotvornou funkci.

Tematický plán se konkretizuje v námětu. Zvláště začínající autoři si často lámou hlavu, které náměty jsou vhodné pro rozhlasové zivárnění. (Už z raných dějin rozhlasu víme, že např. dramata W. Shakespeara, J. W. Goetha, F. Schillera či G. Lessinga vyhovovala rozhlasovými potřebám z toho důvodu, že často nakládají volně s jednotou času a místa.) Ideově tematický plán rozhlasového díla musí ovšem brát v potaz fyzikální možnosti rozhlasu, omezené na zvuk. Jak však je nám už známo, má rozhlasová reprodukce i přednosti: uvolňuje fantazii, s níž posluchač dotváří akusticko-obrazové představy tvůrců. Z hlediska posluchačské účinnosti je v rozhlase velmi důležitá motivace syžetu, jednání postav, děje.

Rozhlasový dramatik je velmi limitován standardizovaným rozsahem pořadů. Rozhlasové drama má proto sklon ke koncentraci na hlavní téma. Vedlejší epizody a postavy dotvářejí kontext díla. Dějová motivace, pokud na ni klademe důraz, je v rozhlase co nejpřehlednější. Prostředí — společenské i při-

rodní — se v rozhlasovém dramatu nemůže představovat jinak než ve zvukových symbolech, v jednání postav, výjimečně tu vypomáhá vypravěčský part.

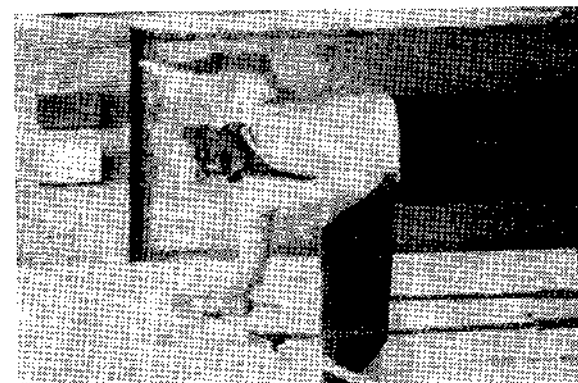
Od jazykového a tematického plánu je neodlučitelný *plán kompoziční*. Jde o organizaci celku podle uměleckého záměru a estetických zákonitostí média. Ústředním pojmem kompozičního plánu je funkční podřízenost všech jazykových a tematicko-motivačních prvků celku. Čas, místo a příčiny dramatického děje jsou navzájem skloubeny.

Probíráme-li se rozhlasovými texty minulých i současných autorů, nacházíme nepřehledné množství kompozičních přístupů: kompozici chronologickou nebo retrospektivní, rámcovou nebo paralelní (při rozvíjení dvou nebo několika dějových linií), řetězovou [spojuje ji např. ústřední postava nebo příběh rodiny], vypravěčskou, lyrickou (úvahovou).

Pro rozhlasovou dramaturgii je příznačné využívání časového sledu motivů. Jejich prostorové prolínání umožňuje stereofonie.

Děj rozhlasového dramatu má tendenci k sevřenosti a uzavřenosti. Koncentrovaná forma se tu obvykle — ne však vždy — řídí klasickým schématem dějových fází, jak je známe z klasické divadelní teorie a praxe.

V jednotlivých dramatických pořadech rozhlasu se nejčastěji setkáváme s jednodušší fabulací. V seriálech a cyklech se však fabulace rozvětňuje. Z množství syžetových postupů (kompozičních forem) je pro rozhlasové ztvárnění vhodný dějový syžet, popř. syžet akcentující postavy (v psychologických hrách, v rodinných seriálech). Jde tedy především o děj zobrazující konfliktní vztahy mezi postavami. Rozhlasově méně vhodný je syžet stavějíci na vnějším prostředí. Podle známého výroku A. P. Čechova je syžet filtrem, na kterém ulpí vše, co je důležité a typické; proto je otázka syžetu (tedy děje, postav a prostředí) i pro rozhlasového autora a dramaturga velmi důležitá — i v ní je totiž zakódována rozhlasovost díla. Tuto otázku spo-



Herecká akce Josefa Šonera — před mikrofonem pražského rozhlasového studia. Foto Helena Márová

jujeme s úspěšností, efektivností výrazu, s účel-
ností. V rozhlasu je to požadavek obzvláště zdůraz-
ňovaný.

Struktura rozhlasového dramatu nevyčerpávají
pouze dějové fáze, postupující od expozice po ro-
zuzlení. Její kompozice sestává rovněž z dalších
prvků: z dialogů a monologů, z replik, výstupů,
obrazů i scén, z časových a prostorových souvislostí,
z rozvržení dramatických postav.

Z kapitol o divadle zřetelně vyplývá, jak důle-
žitým znakem dramatiky je *dialog*: vyjadřuje kon-
flikt děje, rozvíjí dramatickou akci. Rozhlas se však
musí obejít bez viditelných prvků provázejících dia-
log postav na jevišti či ve filmu. Rozhlasová dra-
matická akce je založena na dialozích, dokonce i
monodrama vychází z dialogičnosti. Úskalím roz-
hlasového dramatického dialogu je pouze časové
rozvíjení rozmluvy, bez reálné prostorové dimenze.
Proto se využívá ve zvýšené míře tzv. jazykových
konektorů — prostředků přibližujících okolnosti dia-
logu. Postavy se tu častěji oslovují jmény, využívá
se různých variant slovních reakcí na repliky, a
zejména hlasové osobitosti herců.

Avizualnost rozhlasu ztěžuje vnímání dialogů o
více než dvou mluvčích. Základní formou tu tedy
je dialog dvou postav. Využívá se rovněž dialogu
s monologickými prvky a monologu s prvky roz-
mluvy. Setkáváme se i s volným tokem replik bez
přísné logické vazby na subjektivní vztahy postav
a objektivní dějovou situaci.

Jestliže v divadle a ve filmu je dialog jedním
z možných dramatických elementů, v rozhlasu je
elementem základním. Používáme ho tu jako pře-
važujícího nositele děje, charakterizuje postavy, vy-
jadřuje jejich motivaci, přibližuje prostředí.

Rozhlasová realizace vyžaduje zpravidla pomalej-
ší tempo vedení dialogu. Nelze se vyhnout jisté re-
dundantností (opakování). Rozhlasový dramatický
dialog je pro svou stylizovanost dialogem svého
druhu.

Ve vysílání literárně dramatických redakcí se po-

měrně často setkáváme s dramatickým *monologem*.
Postava při něm promlouvá sama k sobě, resp.
k nepřítomnému partnerovi, a vždy k posluchači.
Monolog je zde dramatickým prostředkem, který
se může objevit v expozici dramatu (vypravěčský
motiv) nebo i na jiných místech, kde je zapotřebí
koncentrovat děj: na dějových křižovatkách, v psy-
chologicky vyhocených pasážích. Pro rozhlas jsou
typické reflexivní monology. Postava v nich verbálně
hodnotí dramatické situace, nechává zaznít svým
vnitřním emotivním postojům. Někdy bývají tyto
monology zvýrazněny technicky — navozením do-
jmu prostorovosti (echo, hudební podkres, využití
chóru apod.).

Na rozdíl od divadla a filmu je rozhlasový mo-
nolog méně často vnějškově motivován. Posluchač
je obvykle schopen přijmout konvenci monologu.
Právě pro svou psychologičnost a niternost je mo-
nolog vhodným dramatickým nástrojem, přestože
je oproti dialogu vlastně stylizací, neobvyklou v
běžné mezilidské komunikaci.

Monologická forma je základem *monodramatu*.
V minulosti i dnes jde o frekventovaný rozhlasový
žánr; připomeňme znovu např. jednu z prvních roz-
hlasových her vůbec, *Agónii* Paula Camilla (Paříž,
1925), opatřenou výmluvným motem z Julese Ro-
mainse *Všichni se najednou cítili sami*. Jsou známy
i pokusy svěřit všechny postavy hry jedinému her-
ci.

Monologičnost je typická pro part vypravěče.
Dnešní rozhlas se vypravěčským rolím spíše vyhý-
bá, nicméně hlavně v dramatizacích epiky má opod-
statnění. Vypravěč je postava, která se staví mezi
autora a posluchače, zároveň však stojí „nad“ ostat-
ními postavami, popř. „vedle nich“ nebo „v poza-
dí“ jako vševědoucí subjekt. Vypravěčská role u-
snadňuje disponování dějovým časem a prostorem,
umožňuje překlenutí velkých úseků času i vzdále-
ností. Jindy vypravěč děj komentuje, a to buď z vy-
pravěčského (vlastně však autorského) nadhledu,
anebo z pozice některé postavy (např. dětský po-

hled na svět dospělých]. Výjimečně bývá vyprávěčský part dialogizován.

VYPRÁVĚČ: Já jsem vyprávěč. Mým úkolem je vysvětlit, kde, jak a co se v naší hře stane. Pomocí slov vystavím pódium pro hru a budu je podpirat svou řečí, dokud opona nespadne.

(Z rozhlasové hry amerického dramatika S. V. Beněta *Zrodil se člověk*)

Výměna promluv mezi dvěma nebo několika postavami probíhá prostřednictvím replik. Repliky jsou vlastně elementy jednotlivých výstupů. Dějovou stavební jednotkou, sestávající obvykle z výstupů, je scéna, obraz. Scéna zachycuje scénickou situaci, relativně samostatnou část děje.

Sled příbuzných scén (obrazů) vytváří akt (jednání, dějství). V rozhlasové tvorbě obvykle akty neoddělujeme přestávkou, meziaktí však mohou být naznačena zvukovým předělem včetně dramatické pauzy, mezihraní. Pokud je dílo členěno do aktů, mají vlastní gradaci — od expozice k důležitým událostem až po rozuzlení děje. Akt je tedy komponovaný úsek hry. Zvlášť v rozhlase není dodržování aktů podmínkou — jednotlivé scény lze řadit i polyfonně (vícehlasně, souběžně — ve stereofonii), jak je to běžné např. ve filmu.

Vymezení hranic mezi uvedenými kompozičními složkami dramatu (replikami, dialogy a monology, výstupy, scénami, akty) je důležité hlavně z hlediska autora, dramaturga, režiséra a zvukových realizátorů textu. Posluchač vnímá tyto složky plynule, pokud nejsou samy předěly mezi nimi záměrně použitou kompoziční složkou.

Mnohé autorské pokusy o rozhlasovou dramatickou tvorbu ztroskotávají na nepochopení podstaty *prostoru a času* rozhlasového díla.

Nejprve si oddělme tři vrstvy časoprostorové struktury hry: autorskou, syžetovou (tzv. časoprostor postav) a posluchačskou. Čas v rozhlasovém dramatu je jednak časem reálným, aktuálním, jednak

časem dramatickým (fabulárním). V tom se však ještě rozhlas od divadla neliší.

Kategorie času rozhlasového díla je mimořádně důležitá proto, že rozhlasová tvorba postrádá viditelnou scénu, scénický prostor. Představa prostoru, jak už jsme objasnili, vzniká až při individuální konkretizaci sdělení, ovšem jen ve vědomí posluchače.

Prostorovost rozhlasové komunikace tedy chápeme jako fantazijský prostorovost, prostor imaginace. Konkrétní studiová scéna (scénický prostor) není obvykle budována pro diváky; prostor studia, kde se hra natáčí nebo odkud se vysílá, se podřizuje pouze technickým požadavkům akustiky.

Můžeme tedy formulovat důležitý závěr, že nejen čas, ale i prostor rozhlasového dramatu má jednak dimenzi reálnou (objektivní, akusticko-fyzikální), jednak dimenzi uměleckou (subjektivní).

Rozhlas umožňuje autorům i vnímavým posluchačům nekonečné časoprostorové variace, zachází s těmito kategoriemi volně, nespoutáván materiálními objekty zobrazení. Právě imaginativní *prostorovost* rozhlasového artefaktu ve vědomí posluchače je zřejmě spolu s uvolněností časové dimenze jedním z dominantních rysů rozhlasového slovesného umění.

Zvukové prostředky, které mají v rozhlasovém dramatu pomocný význam, souhrnně označujeme termínem zvuková kulisa. Akustickou výpravu dotvářejí zvukové efekty, docilované technickými prostředky: dozvuk, změna tempa nahrávky, filtrace zvuku a další.

Celek realizovaného díla se komponuje za využití montážní techniky. Montáž využívá prvků akustické interpunkce: předělů, pauz, spojovací hudby, popř. jiných zvuků. Nejde tu ovšem o prosté přiřazování částí, ale o jejich dramaticko-uměleckou kompozici.

Děj dramatu, jeho fabuli, tlumočí hlavní a vedlejší postavy rozhlasové hry. Dramatická postava, subjekt děje, charakterizovaný přímo nebo nepřímo, vstupuje do vztahů s ostatními postavami na základě syžetu. Dramatické postavy rozvíjejí své vztahy zpra-

vidla konfliktně. V rozhlasových pořadech, s ohledem na jejich sevřenost, jde obvykle o protikladnost velmi vyhraněnou. V pořadech s lyrickou osnovou (básnické hry) je vztah postav méně antagonisticky — spíše zastupují různé přístupy k námětu a jeho poetickému zobrazení.

Dramatické postavy se souhrnně označují jako osoby. Osoby jsou herecky ztělesňovány v jednotlivých rolích. Termín role je už svázan s hereckou realizací literární předlohy.

Na postavy rozhlasové hry se však můžeme podívat i z hlediska posluchače; ten je totiž svědkem formování *dramatických charakterů*. Jen výjimečně se dramatik uchyluje k přímé charakteristice postav, jak je to běžné v epice. O to obtížnější úkol stojí před rozhlasovým kolektivem, když vykresluje charaktery jen za pomoci verbálních projevů.

Podle zkušeného rozhlasového interpreta K. Högera je rozhlas „mikroskopem hereckého výkonu“. „Herec se nemůže opřít ani o gesto, ani sugestivita jeho projevu není množována různými vzdálenostmi a úhly kamery, nemá k dispozici ani kostým, ani kulisu — jen hlasu se dostává mnohonásobně zmnožené funkce... Mikrofon odhalí plochou rutinu..., řemeslnost bez uměleckosti.“ Jindy a jinde K. Höger v úvahách o rozhlasovém herectví řekl: „Oscilace mezi uměleckým dílem, jeho reprodukcí a jeho posluchačem je svěbytná, konzument je ‚napadán‘ na nezvyklých plošinách vnímání, je strhován novými proudy a je nucen k nepoměrně intenzivnější spoluaktivitě, k vytváření vlastního citového i smyslového prostoru.“

Rozhlasová herecká práce je svého druhu návratem k tradici starořeckého dramatu, kdy interpret — herec nebo autor — staticky tlumočil umělecký text, bez teatrálních prostředků.

Herec v rozhlase není sice konfrontován s prostředím jeviště a hlediště, není však tímto prostředím ani stimulován. Interpret se v izolaci studia musí koncentrovat na smysl textu, jeho podstatu, pronikat k jeho skrytým významům a tlumočit je



Režii má zasloužilý umělec Jiří Horáček. Foto František Tóth

posluchačům. Rozhlasu a jeho umění proto spíše vyhovuje filozoficko-meditativní, intelektuální typ herečství.

K rozhlasové interpretaci jsou zvlášť dobře disponováni herci s výrazným, osobitým zabarvením hlasu. Jak poznamenal na okraj své rozhlasové tvorby G. B. Shaw, „jejich hlasy nesmějí splývat. Základní čtyři mají být soprán, alt, tenor, bas. Vokální kon-



Zasloužilý umělec Jiří Horčíčka a herečka Jana Preissová.
Foto Helena Márová

trast je krajně důležitý a v rozhlasovém provedení nezbytný.“

Na přípravě literárního scénáře, textu rozhlasového dramatického díla spolupracuje s autorem dramaturgie. Většinou jde o stálé pracovníky literárně dramatických redakcí, kteří odpovídají za výběr a sestavování repertoáru a velmi často se podílejí na literárním dotvoření autorských předloh.

Realizaci literárních předloh se kromě herců věnují profese, jejichž práce navazuje na přípravnou autorsko-dramaturgickou fázi: režisér, zvukový mistr, hudební redaktor nebo režisér.

Úkolem režiséra slovesné umělecké realizace je integrovat všechny složky díla v kompozičně a stylisticky stejnorodý, harmonický celek, který slouží žádoucímu provedení ideově tematického záměru. „Rozhlasový režisér je nejbližším spolupracovníkem rozhlasového autora... Musí mít sluch hudebníka, cit básníka a přesnost technickou“ (O. Srbová). „Smysl režie zůstává týž jako na divadle: být autorovým tlumočnickem... Jeho úkolem je zmobilitizovat všechny rozhlasové prostředky, aby byl splněn básníkův úmysl vhodným působením na posluchačovu představivost“ (F. Kožík).

Shawovská analogie herec—hudba—rozhlas platí i v režijní profesi. Jak napsal hudební skladatel a spisovatel Ilja Hurník o rozhlasovém režiséru Jiřím Horčíčkovi: „Jeho pojetí rozhlasové hry je výrazně hudební. Tkví v přesné rytmizaci textu, v melodice mluveného slova, v pauzách, akceleračních a ritardandech.“ Sám Jiří Horčíčka prohlásil: „Vím, že se hudební cítění v mé práci projevuje. Mám rád tempo, ostře vyjádřený rytmus... V rozhlase je režisér finální osobností realizačního procesu. Může své záměry uskutečňovat (v porovnání s divadlem a televizí) bezesbýtku... Rozhlas poskytuje fantastickou možnost, protože se tu dimenze prostoru koncentrují do jednoho bodu, do jediné hodnoty prostoru, ale přece vytvářejí dojem mnohoprostorovosti. Takováto absolutní stylizace je jedinečným vlastnictvím rozhlasu.“

Rozhlasový režisér plní úkoly jednak tvůrčí, jednak organizační. Neobejde se bez technických poznatků. Předpokladem pro výkon této profese je umělecké vzdělání znásobené citem pro rozhlasovost. Režisér v průběhu realizace předlohy řídí práci ostatních, zejména technických spolupracovníků. Příprava stereofonních her vyžaduje spoluúčast technického mistra už na dramaturgické přípravě.

Až dosud jsme věnovali pozornost struktuře rozhlasového dramatického díla: ději, dialogu, času a prostoru, dramatickým postavám. Zastavme se teď alespoň letmo u výrazových prostředků rozhlasové umělecké komunikace, tj. u *jazykových, extralingvistických* a *paralingvistických* prostředků.

Jazykové (lingvistické) prostředky jsme už v různých souvislostech připomněli, dočteme se o nich i v divadelní části této knihy. Jazykové zvláštnosti rozhlasové tvorby se promítají jak ve volbě a uspořádání slovních jednotek, tak ve fonetice, morfologii a syntaxi, ve stylu a kompozici, a částečně už v námětech předloh určených pro rozhlasové zpracování. Autor i dramaturg již v přípravné fázi „kódují“ do textu hovorovost (ústnost) budoucího zvukově realizovaného textu. Ve scénáři jsou tak fixovány rozhlasové lingvistické prostředky. Obecně řečeno, rozhlas uvolňuje výrazovost řeči, přitom musí ovšem počítat s intimitou poslechu a vycházet mu vstříc komorním výrazem.

Extralingvistické prostředky sice ovlivňují jazyk dramatu, avšak mají mimojazykovou povahu. V divadle se takto uplatňují mimojazykové zvukové efekty, hudba, osvětlení, rekvizity a dekorace — scéna. Extralingvistické prostředky tu nahrazují popis, charakteristiku dobových a místních okolností děje. V rozhlase je navíc nutné nahrazovat „dekorace a rekvizity“ slovním vyjádřením, hudbou, anebo se obejít bez nich. V krajním případě, jak jsme uvedli, si autoři vypomáhají vypravěčem, aby přímo vyjádřil nezbytné časoprostorové okolnosti. Rozhlas má z extralingvistických prostředků k dispozici — vedle hudby — už jen hluky a zvukové efekty.

Scénická hudba má v rozhlasové hře významné místo: usnadňuje členění či spojování obrazů, gradaci a rytmizaci děje, prohlubování psychologismu hereckých výkonů. V literárně dramatické praxi rozhlasu se setkáváme s různou podobou scénické hudby: s přehrami, dohrami a mezihrami, s hudebními vsuvkami a předěly, s hudebním podkresem. Většinou jde o hudbu instrumentální, méně často o vokální formy nebo melodram (scénický melodram sám je však už hudební, nikoli slovesný druh — např. Fibichova *Hippodamie*).

Nelíbě znějícím slovem hluky označujeme soubor mimoslovních a mimohudebních zvuků, které plní dramatickou funkci. Napomáhají dotvářet představu o prostoru a času, naznačují pohyb postav i imaginárních předmětů (personifikace). Hluky tedy plní orientační a informační funkci, méně i přímou funkci estetickou. Současná rozhlasová tvorba směřuje spíše k symboličnosti extralingvistických prostředků, omezuje je na nejnutnější míru. Jejich nefunkční používání vede k popisnosti a dávno překonanému naturalismu.

Paralingvistické prostředky jsou organickou složkou jazykové komunikace. Nestojí — na rozdíl od prostředků předchozích — mimo jazyk. Patří k nim mimika, gestikulace (pohyb) a zvukové charakteristiky mluvené řeči — intonace, tempo, rytmus.

Po dlouhá desetiletí byla v minulosti považována za obecnou společenskou normu spisovné výslovnosti jevištní řeč. V posledních dvaceti letech přechází normotvornost na mnohem širší okruh aktivních uživatelů spisovného jazyka — včetně rozhlasových a televizních profesionálních mluvčích. Dramatická tvorba realistického, civilního proudu uvolňuje jazykové hranice a dává zaznít i některým nekodifikovaným projevům. Expresivita dramatických dialogů leckdy vyžaduje narušení zásad přísně spisovné výslovnosti, samozřejmě ne na úkor srozumitelnosti. Máme co činit s tzv. funkční deformací, kdy se výslovnostní norma přizpůsobuje ideově obsahovému záměru uměleckého díla.

K paralingvistickým prostředkům rozhlasového dramatu řadíme nejenom artikulaci (člankování hlásek při vyslovování), ale také intonaci (tónovou modulaci řeči).

Mezi intonační prostředky zařazujeme melodii. Melodická modulace řeči je sice zakotvena v literárním textu, nicméně záleží především na realizátorech, zda a kterých melodických prostředků použijí k vyjádření dramatického záměru. K této kategorii prostředků dále patří intenzita, důraznost hlasu, tempo a rytmus, umístění pauz v proudě řeči. K základním paralingvistickým prostředkům patří melodie, důraz a tempo. V průběhu rozhlasové herecké interpretace se projevují zástupně: Přibližně stejného účinku dosáhneme např. zvýrazněním melodičnosti na úkor důrazu či tempa; jindy zrychlením tempa, ovšem za cenu ztlumení melodičnosti a důraznosti; rovněž důraznost hlasu, tj. jeho síla, má za následek změny melodičnosti a tempa.

K profesionální výbavě rozhlasového interpreta a režiséra patří schopnost uvedené paralingvistické prostředky ovládat a účelně je využívat v zájmu autorsko-dramaturgického záměru.

Můžeme tedy uzavřít tuto kapitolu přehledem základních znaků rozhlasového dramatického umění: Rozhlasová hra je jedním z časových uměleckých druhů. Má syntetickou povahu (slovo + hudba + zvuková výprava). Specifika rozhlasové hry se projevují na úrovni jak tematického, tak kompozičního a jazykového plánu. Rozhlasovost je zakotvena už v jednotlivých složkách struktury rozhlasového dramatického díla. Rozhlasové drama užívá svébytných jazykových a mimojazykových prostředků; jde o prostředky omezené avizualností rozhlasové komunikace.

DRUHY ROZHLASOVÉ HRY

V průběhu šesti desetiletí vývoje rozhlasové umělecké tvorby vznikla celá řada pokusů o její odbornou klasifikaci a typologické utřídění. S teorií rozhlasové dramatiky a rozhlasovou estetikou jsou spojena jména R. Arnheima, E. Barnouwa, P. Cusyho, M. Esslina, G. Germineta, V. Gielguda, R. Joffe, T. Marčenkové, J. Mayena, I. Reise, K. Schöninga. Z československých autorů připomeňme alespoň M. Havla, J. Horčíčku, F. Kožíka, R. Lesňáka, M. Mikolu, J. Mistríka, V. Ruska, V. Růta, L. Slovák, O. Srbovou, A. Štěrbovou, J. Tomáše a J. Vdovjaka.

Přesto však v domácí i zahraniční literatuře zatím přetrvává neustálenost základních klasifikačních pohledů na formy rozhlasové tvorby. Na jedné straně jde o jev vcelku přirozený, protože výchozí třídící kritéria se mohou lišit, na straně druhé však je to i nežádoucí důsledek teoretické nedůslednosti a terminologické vágnosti. Pokusme se nejprve rekapitulovat dosavadní přístupy, a pak naznačit metodologický klíč k žánrové klasifikaci rozhlasové slovesné tvorby.

Až dosud vycházejí skupinové kategorie rozhlasových dramatických pořadů nejčastěji ze dvou základních hledisek: literárně teoretického nebo rozhlasově realizačního. Druhotné, odvozené členění se řídí kritériem posluchače (hry pro děti, mládež, dospělé), jindy tematiky (historická hra, drama ze současnosti), techniky reprodukce (hra monofonní, stereofonní), způsobu interpretace (hra dialogická, monodrama). Podle jiných měřítek se rozlišují hry převzaté a původní.

Původní (neprevzatá) rozhlasová tvorba dramatického rodu bývá obvykle klasifikována v kontextu základních uměleckých druhů. Výsledkem je dělení na hru dramatickou, hru lyrickou a hru epickou. Takové členění je však nedůsledné, neboť směšuje různé umělecké druhy; přesnější by zřejmě bylo uvažovat o hře (v tomto termínu je dramatická jako druhová kvalita přímo obsažena), a dále



Režisér Josef Melč a herečka Hana Maciuchová. Foto Helena Márová

o hře s prvky epiky, lyriky (ale i publicistiky, dokumentaristiky apod.). Ve všech případech tu dominuje dramatický základ.

Rozhlas využívá široký rejstřík dílčích dramatických žánrů — od tragédie, komedie a činohry po skeč, frašku, parodii atd. Uvádí i kabarety, estrády, revue, vyprávění. Je uzpůsoben k přebírání nebo vytváření těch žánrů, kde se bohatě uplatňuje lidská řeč, umělecký slovesný výraz. — Zvláštní skupinu tvoří v rozhlasovém repertoáru hudebně dramatické žánry (opera, opereta, melodram a další).

Za nosné východisko žánrové klasifikace a typologie považujeme vymezení vztažného hlediska, přesněji: komplexu vztažných hledisek. Vzhledem k tomu, že rozhlas je masový komunikační prostředek, poslouží nám za půdorys klasifikace komunikační proces a jeho prvky; dodejme, že tento proces nelze oddělovat od konkrétně historických okolností, za kterých probíhá, je tudíž ideologicky podmíněn. Klasifikaci pak můžeme opřít o analýzu:

- *obsahu* estetického sdělení, jeho ideově tematického základu; klasifikované skupiny pořadí se tak člení: (a) podle *tematiky*, tj. obecného souhrnu témat, (b) podle *tématu* společného skupině pořadí s ústřední tematickou dominantou, (c) podle *námětu* jako obsahového znaku konkrétní, jedinečné hry (námětově se klasifikují např. hry jedné redakce, realizované během kalendářního roku, zatímco tematické tendence se projevují komplexně a v dlouhodobých etapách);
- *formy* (tvaru) sdělení; z tohoto hlediska tvorbu klasifikujeme: (a) podle *struktury dramatických žánrů* (tj. hra, hra s prvky epiky, lyriky, publicistiky), (b) podle *původnosti* díla (původní hra, dramatizace, adaptace), (c) podle *frekvence* uvádění díla (hra jednodílná a vícedílná; seriál, cyklus), (d) podle *četnosti (intervalu) zveřejnění* (premiéra, obnovená premiéra, repríza), (e) podle *rozsahu* (hra v plném znění, zkrácená verze, ukázka, průřez dějem aj.);
- *sdělovatele*; z aspektu sdělovatele (komunikátora ve smyslu jedince i instituce) se nabízí následující dělení slovesně uměleckých pořadí: (a) podle *původu* díla (hra domácí, zahraniční; česká, slovenská atd.), (b) podle *autorství* (hry určitého autora, dramaturga, režiséra, hereckého interpreta), (c) podle *programového okruhu, stanice*, (d) podle *redakce* (hry z produkce hlavní redakce literárně dramatického vysílání, z hlavní redakce vysílání pro děti a mládež, z literárně dramatické redakce krajského studia aj.), (e) podle *produkčního studia* (hra vyrobená v ústředním nebo regionálním studiu), (f) podle *hereckého obsazení* (herci pražských nebo oblastních divadel, členové rozhlasového hereckého souboru), (g) podle *velikosti hereckého souboru* (od skupiny postav po monodrama);
- *charakteru komunikačního prostředku*: (a) podle *techniky realizace* (hra monofonní, stereofonní), (b) podle *technického způsobu repro-*

dukce (živé vysílání, záznam přenosu, vysílání ze zvukového snímku), (c) podle *územního dosahu vysílačů* (mezistátní programová výměna dramatických pořadů, celostátní nebo krajské vysílání);

- *příjemce*, jeho poslechového způsobu a situace:
 - (a) podle *sociálně demografických znaků* (hry pro děti, mládež), (b) podle *psychologických* charakteristik posluchačů a jejich skupin (hry vyžadující soustředěný poslech, zábavné hry a menší dramatické formy — skeče, vyprávění aj.), (c) podle *posluchačsky motivované skladby programu*, programové nabídky (sváteční programová skladba, mimořádné programové akce — festivaly rozhlasových her, soutěžní přehlídky s hlasováním posluchačů), (d) podle *techniky příjmu* (poslech monofonní, stereofonní).

Na základě takto rozčleněného klasifikačního východiska je možné vytvářet dílčí typologické přehledy dramatické produkce, a to podle účelu klasifikace. Má-li členění sloužit statistické evidenci a pro potřeby automatizovaného systému řízení, postačí hrubé, kvantifikační členění. Literární věda a estetika vyžadují ovšem dělení rozhlasové produkce, které vychází především z kritérií obsahu (srov. první bod předchozího přehledu), formy a sdělovatele. Realizační tým, tj. režiséra, herce, zvukového mistra, bude přednostně zajímat klasifikace dramatické produkce podle komunikačního prostředku, protože jejich úkolem je technicky realizovat literární předlohu, se zřetelem ke komunikačním možnostem rozhlasového média. A konečně sociologický a psychologický výzkum klasifikuje dramatickou produkci hlavně z hlediska posluchače (viz závěrečný bod přehledu).

Dodejme ještě, že dílčí klasifikační schémata je nutno vidět jako části systémově uspořádaného, a přitom otevřeného celku. Jeho základem jsou totiž realizované pořady, vznikající v nesčetném počtu tvůrčích variant — v tom spočívá otevřenost uvedeného klasifikačního systému.

Teoretická klasifikace pak umožňuje nejen registrovat, ale také inspirovat optimální modely tvorby, a tak přispívat k rozvoji umělecké rozhlasové praxe.

EDIČNÍ POZNÁMKA

První svazek dvoudílné *Řeči dramatu* jsme věnovali divadlu a rozhlasu. Druhý svazek bude zaměřen na film a televizi.

Teoretické publikace věnované filmu, ale zejména rozhlasu a televizi, zůstávají většinou ve stínu teatrologie. Nakladatelství Horizont se rozhodlo tento fakt, který neodpovídá skutečnému vlivu masových komunikačních prostředků v moderní společnosti, alespoň částečně napravit a umožňuje pojednat nejenom o divadelní, ale i o filmové, rozhlasové a televizní tvorbě v přiměřeném rozsahu. To je také důvod, proč se dostává do rukou čtenářů *Malé moderní encyklopedie* vydání *Řeči dramatu* ve dvou svazcích.

LITERATURA (VÝBĚR)

DIVADLO

- Alžbětinské divadlo. Sv. I., II., III. Praha 1978, 1980, 1986.
 Aristoteles: Poetika. Praha 1962.
 Bachtin, M. M.: François Rabelais a lidová kultura středověku. Praha 1975.
 Barrault, J. L.: Som divadelník. Bratislava 1961.
 Bejblík, A.: Shakespearův svět. Praha 1979.
 Berkovskij, N.: Eseje o tragedii. Praha 1962.
 Bernard, J.: Co je divadlo. Praha 1983.
 Blahník, V. K.: Smysl a podstata divadelního umění. Praha 1923.
 Blahník, V. K.: Světové dějiny divadla. Praha 1929.
 Bogatyrev, P.: Lidové divadlo české a slovenské. Praha 1940.
 Boleslavský, R.: Herectví. Praha 1948.
 Bor, J.: Dialektika dějin divadla. Bratislava 1967.
 Bor, J.: Cestou k jevišti. Praha 1927.
 Bor, J.: Účast diváka na jevištním umění. Praha 1940.
 Braulich, H.: M. Reinhardt. Praha 1969.
 Brecht o realismu. Praha 1969.
 Brecht, B.: Myšlenky. Praha 1958.
 Brett, V.: Molière. Praha 1967.
 Bukáček, J.: C. Goldoni. Praha 1957.
 Burian, E. F.: O nové divadlo 1930—40. Praha 1946.
 Burian, V. K.: Hvězdy baletu. Praha 1971.
 Burian, V. K.: Světová operní divadla. Praha 1973.
 Cesnaková-Michalcová, M.: Premény divadla. Bratislava 1981.
 Cesnaková-Michalcová, M.: Slávne osobnosti divadla. Bratislava 1983.
 Císar, J.: Divadla, která našla svou dobu. Praha 1966.

- Císař, J.: Život jevišti. Praha 1962.
- Černý, F.: Měnivá tvář divadla. Praha 1978.
- Dějiny českého divadla. Sv. I—IV, Praha 1968—1983.
- Diderot o divadle. Praha 1950.
- Diderot, D.: O umění. Praha 1983.
- Dürrenmatt, F.: Stati a projevy o divadle. Praha 1968.
- Dvořák, A.: Divadelní a dramatický prostor. Brno 1947.
- Dvořák, A.: Trojice nejdůležitějších. Praha 1961.
- Dživilegov, A. K.: Talianska ľudová komédia. Bratislava 1959.
- Efros, A.: Divadlo — má láska. Praha 1980.
- Engelmüller, K.: O slávě herecké. Praha 1947.
- Engelmüller, K.: Z letopisů českého divadelnictví. Praha 1946.
- Fiebich, J.: Od Craiga po Brechta. Bratislava 1983.
- Fischer, O.: K dramatu. Praha 1919.
- Frank, B.: Cervantes. Praha 1963.
- Frazer, J. G.: Zlatá ratolest. Praha 1977.
- Frejka, J.: Člověk, který se stal hercem. Praha 1929.
- Frejka, J.: Železná doba divadla. Praha 1945.
- Freytag, G.: Technika dramatu. Praha 1944.
- Gorčakov, N.: Režijní lekce K. S. Stanislavského. Praha 1955.
- Götz, F.: Boj o český divadelní sloh. Praha 1934.
- Groh, F.: Řecké divadlo. Praha 1909.
- Grun, B.: Dějiny operety. Bratislava 1980.
- Hájek, J.: Čas dramatu. Praha 1957.
- Hilar, K. H.: Boje proti včerejšku. Praha 1925.
- Hilar, K. H.: Pražská dramaturgie. Praha 1930.
- Hilská, V.: Japonské divadlo. Praha 1947.
- Homolka, K.: Slavné primadony. Praha 1969.
- Honzl, J.: Divadelní a literární podobizny. Praha 1959.
- Honzl, J.: K novému významu umění. Praha 1956.
- Honzl, J.: Základy a praxe moderního divadla. Praha 1963.
- Hořínek, Z.: Divadlo jako hra. Brno 1970.
- Hořínek, Z.: Drama, divadlo, divák. Bratislava 1985.
- Hostinský, O.: Epos a drama. Praha 1930.
- Chalizev, V.: Drama jako umělecký projev. Praha 1983.
- Chaloupka, A.: Česká divadelní dekorace. Praha 1939.
- Jermilov, V.: Dramatik A. P. Čechov. Praha 1951.
- Jindra, V.: Současná scénografie. Praha 1982.
- Jouvet, L.: Nepřevtělený herec. Praha 1967.
- Just, V.: Proměny malých scén. Praha 1984.
- Justl, V.: V. K. Klicpera. Praha 1960.
- Juzovskij, J.: Dramatika Gorkého. Praha 1962.
- Kačer, M.: V. Thám. Praha 1985.
- Kalvodová, D.: Vítr v piních. Praha 1975.
- Karvaš, P.: Úvod do základních problémů divadla. Bratislava 1948.
- Karvaš, P.: Priestory v divadle a divadlo v priestore. Bratislava 1984.
- Kejzlar, R.: H. Ibsen. Praha 1956.
- Kerr, W.: Jak napsat hru. Praha 1962.
- Klosová, L.: Kolárové. Praha 1969.
- Kolář, A.: Řecké divadlo. Praha 1910.
- Konečná, H.: Čtení o Národním divadle. Praha 1984.
- Kouřil, M.: Rozhovor o scénografii. Praha 1966.
- Kratochvíl, K.: Komédie dell'arte. Praha 1973.
- Lessing, G. E.: Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati. Praha 1980.
- Lukavský, R.: Být nebo nebýt. Monology o herectví. Praha 1981.
- Lunačarskij, A. V.: Stati o umění. Praha 1979.
- Malík, J. — Šechtl, J.: Svět loutek. Hradec Králové 1976.
- Marínek, K.: Dějiny sovětského divadla 1917—1945. Praha 1967.
- Martínek, K.: Poetika K. S. Stanislavského. Bratislava 1981.
- Martínek, K.: Mejerchold. Praha 1963.
- Mejerchold, V. — Tairov, A. — Ochlopkov, N.: Moderní tvář divadla. Praha 1962.
- Mistrík, J.: Dramatický text. Bratislava 1979.
- Mnohohrávnost dramatického umenia. Bratislava 1976.
- Moussinac, L.: Divadlo od počátku po naše dny. Bratislava 1965.
- Němirovič-Dančenko, V.: Z minula. Praha 1950.
- Noverre, J. J.: Listy o tanci a baletu. Praha 1945.
- Obst, M. — Scherl, A.: K dějinám české divadelní avantgardy. Praha 1962.
- Osolsobě, I.: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Praha 1974.
- Otruba, M. — Kačer, M.: Tvůrčí cesta J. K. Tyla. Praha 1961.
- Ottův divadelní slovník. Sv. I. Praha 1914—1920.
- Pacovský, J.: Než se zvedne opona. Praha 1977.
- Pallas, G.: H. Ibsen. Praha 1927.
- Pearson, H.: B. Shaw, jeho dílo a osobnost. Praha 1948.

Pelc, J.: Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo. Praha 1981.

Piscator, E.: Politické divadlo. Praha 1971.

Pörtner, P.: Experimentální divadlo. Praha 1965.

Pokorný, J.: Složky divadelního výrazu. Praha 1946.

Ptáček, V.: Česká scénografie XX. století. Praha 1982.

Reich, B.: B. Brecht. Praha 1964.

Rémy, T.: J. K. Debureau. Praha 1960.

Rey, J.: Balety a taneční dramata. Praha 1946.

Rolland, R.: Divadlo lidu. Praha 1946.

Rutte, M.: K. H. Hilar, člověk a dílo. Praha 1936.

Rutte, M.: O umění hereckém. Praha 1946.

Shakespeare a moderní divadlo. Praha 1964.

Schmidová, L.: Československý balet. Praha 1962.

Schmidt, J. — Joos, S.: Muzikál. Praha 1968.

Siblík, E.: Tanec mimo nás i v nás. Praha 1937.

Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu. Praha 1966.

Srba, B.: Poetické divadlo E. F. Buriana. Praha 1971.

Stanislavskij, K. S.: Moje výchova k herectví. Sv. I, II. Praha 1946, 1954.

Stanislavskij, K. S.: Můj život v umění. Praha 1959.

Stanislavského metoda herecké práce. Zpracoval R. Lukavský. Praha 1978.

Styan, J. L.: Černá komedie. Praha 1967.

Styan, J. L.: Prvky dramatu. Praha 1964.

Světové loutkářství. Praha 1966.

Szondi, P.: Teorie moderní drámy. Bratislava 1969.

Tairov, A.: Odpoutané divadlo. Praha 1927.

Teorie dramatických umění. Bratislava 1979.

Tetauer, E.: Drama a jeho svět. Praha 1943.

Vančura, Z.: Umění G. B. Shawa. Praha 1958.

Vilar, J.: Tajemství divadla. Praha 1966.

Vitruvius-Pollux: Antické divadlo. Praha 1944.

Vodák, J.: Kapitoly o dramatu. Praha 1947.

Vostrý, J.: Člověk ve hře. Praha 1964.

Wekwerth, M.: Proměna divadla. Praha 1964.

Wollman, F.: Dramatika slovanského jihu. Praha 1930.

Zich, O.: Estetika dramatického umění. Praha 1931.

ROZHLAS

Dramaturg v rozhlasu. Praha 1981.

Draxler, V.: Slovenské rozhlasové dramatické vysielanie 1926 až 1960. Bratislava 1985.

Kožík, F.: Rozhlasové umění. Praha 1940.

Marčenko, T.: Těatr v každom dome. Moskva 1986.

Míkola, M.: Rozhlasová hra. In: Teória dramatických umění. Bratislava 1981.

Mistrík, J.: Dramatický text. Bratislava 1979.

Múzy XX. storočia. Umelecké problémy prostriedkov masovej komunikácie. Bratislava 1982.

Perkner, S.: Úvod do skladby rozhlasového programu. Praha 1983.

Režisér v rozhlasu. Praha 1981.

Slovák, L.: Vztahy mezi žurnalistickým a uměleckým vysíláním rozhlasu. In: Perkner, S. — Slovák, L.: Teorie a praxe rozhlasové žurnalistiky. Praha 1986.

Štěrbová, A.: Rozhlas a slovesné umění. Olomouc 1976.

Štěrbová, A.: Tradice a současnost rozhlasové dramatické tvorby. Rozhlasová práce 1985, č. 1.

Tomáš, J.: Česká rozhlasová dramatika 1973—1982. Tvorba 1982, č. 49 (příloha); Česká rozhlasová dramatika 1984—1985. Rozhlasová práce 1986, č. 2.

Vdovják, J.: Niekoľko úvah o súčasnej rozhlasovej hre. In: Rozhlasové hry. Bratislava 1986.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Adamcová, Alena 248
 Adler, Petr 248
 Adrian, Rhys 234
 Afinogenov, Alexandr Nikola-
 jevič 216, 223, 225
 Agatharchos 145
Agónie 217, 269
Acharňané 45
 Achmatovová, Anna Andre-
 jevna 227
 Aischylos 41, 42, 43, 111,
 140, 145
 Alabaster, William 67
 Alarcón, Juan Ruiz de 72
 Albee, Edward 125
 Aleotti, Giovanni 79
 Alleyn, Edward 66, 197
Americká kavalkáda 238, 240
Američan v Anglii 240
Amintus 61
Amos a Andy 236
 Andreini, Isabella 64
 Andrejev, Leonid Nikolajevič
 107, 108
 Andronicus, Livius 47, 48
 Andronikov, Iraklii Luarsabo-
 vič 255
Angelica, vincitrice di Alcina
 27
 Anouilh, Jean 121
Antigona 42, 137
 Antoine, André 98, 104, 107,
 119, 163
 Antokolskij, Pavel Grigorjevič
 225
 Appia, Adolphe 109, 110, 111,
 112, 147, 163, 208
Archeroni 233
Architektura 61
 Arion z Methymny na Lesbu
 41
 Aristofanes 43, 44, 45, 149
 Aristoteles 23, 29, 30, 42, 43,
 46, 60, 66, 137, 184, 206, 215
 Arnheim, Rudolf 279
 Artaud, Antonin 40, 88, 107,
 121, 122, 125, 128, 208
 Auden, Wystan Hugh 240
 Augier, Emil 95
 Bahr, Hermann 116
Bakchantky 43
 Bakst, Leon Nikolajevič 109
 Balbín, Bohuslav 209
 Barba, Eugenio 125, 200
 Bardem, Juan Antonio 250
 Barnouw, Erik 279
 Barrault, Jean Louis 120, 121
 Barton, Harry 234
 Bartoš, Jan 209

- Básnické umění* (N. Boileau) 207
Básnické umění (Horatius) 208
 Bass, Eduard 248
 Baty, Gaston 120, 121
 Beauchamps, Charles Louis 79
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 84
 Beckett, Samuel 125, 135, 136, 138, 218, 217
 Becque, Henri 104
 Beethoven, Ludwig van 243
 Benda, Jiří Antonín 98
 Beneš, Karel Josef 218, 245
 Benét, Stephen Vincent 240, 270
 Benjamin, Walter 96
 Benua, Alexandr Nikolajevič 109
 Berger, Jan 248
 Berggolcová, Olga 227
 Berkeley, Reginald 230
 Bernhardtová, Sarah 96
 Bezdiček, Josef 245
Bílý zámek 230
 Blahník, Vojtěch Kristian 209
 Blok, Alexandr Alexandrovič 108, 222
 Bodel, Jean 53
 Bogatyrev, Petr Grigorjevič 209
 Boileau-Despréaux, Nicolas 207
Bojovali za vlast 227
 Böll, Heinrich 218
Boris Godunov 93
 Brahm, Otto 104, 116, 163
Bratři 60
Bratři Karamazovi 119
 Brecht, Bertolt 117, 118, 119, 124, 125, 127, 128, 133, 135, 137, 156, 158, 160, 161, 180, 194, 195, 208, 216, 219, 220
 Bridson, Geoffrey D. 231, 233
 Britten, Benjamin 240
 Brook, Peter 40, 110, 125, 126, 172, 200, 208
 Brtěk, Vlastimil 248
 Bryant, Arthur 231
 Büchner, Georg 92
 Bulgakov, Michail Afanasjevič 112
 Buontalenti, Bernardo 78
 Burbage, Richard 66
 Burian, Emil František 28, 115, 123, 148, 216, 244, 245
 Burnaccini, Giovanni 78
 Burrows, Arthur 229
 Byron, George Gordon 91
 Cach, Vojtěch 216, 247
 Calderón de la Barca, Pedro 60, 71, 72, 73, 86, 92
 Camille, Paul 217, 269
 Camus, Albert 121, 125
 Carr, John Dickson 232
 Cassius Longinus viz Longinos
 Castro y Bellvis, Guillén 72
 Cavalli, Francesco 77
Celestina 61, 71
 Cervantes y Saavedra, Miquel de 70
Cestou slávy 230
 Cibula, Václav 247, 248
 Cicero, Marcus Tullius 196
Cid 72, 74, 75
 Claironová 22, 85, 159, 197
 Claudel, Paul 108, 121
 Cmíral, Pavel 248
 Cocteau, Jean 250
 Colas Breugnon 226
 Collins, Norman 233
Columbia uvádí Corwina 240
 Conrad, Joseph 230
 Cooper, Gary 234
 Copeau, Jacques 120, 121, 146, 163
 Corneille, Pierre 60, 72, 74, 75, 83, 137
 Correll, Charles J. 236
 Corwin, Norman 216, 217, 218, 237, 240, 241, 246
Costanza e Fortezza 79
 Craig, Edward Gordon 109, 111, 112, 127, 128, 149, 159, 160, 163, 208
Cristobal Colón 245
 Crommelynck, Fernand 114, 144
Crommwell 208
 Cusy, Pierre 216, 217, 279
 Czech, Jan 214, 248
 Čajkovskij, Petr Iljič 99
 Čapek, Karel 124, 244, 247, 248
 Čechov, Anton Pavlovič 96, 105, 106, 108, 112, 121, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 158, 180, 266
Český betlém 243
Člověk odnikud 245
 Čtrnáctý, Miloš 243
Dajné 77
 Dalcroze, Jaques 110
 Dančenko, Vladimír Ivanovič viz Němirovič-Dančenko, Vladimír Ivanovič
 Daněk, Oldřich 216, 247
 David, Jacques Louis 90
 Decroux, Étienne 120
Dějiny českého divadla 210
Dějiny Národního divadla 209
Deník paní Daleové 233
 Devrient, Ludwig 93
 Dickinson, P. 233
 Diderot, Denis 81, 82, 84, 85, 89, 159, 160, 198, 207
 Dingelstedt, Franz Freiherr von 97
 Disman, Miloslav 249
Divadlo 207
Divadlo a jeho dvojník 122
Dněprostroj 223
Dny v mrtvém údolí 238
 Dobrovolný, Adolf 243
Dobrý voják Švejk 117
Dobytí zimního paláce 114
 Doležal, Miroslav 263
 Donizetti, Gaetano 99
Don Juan 73, 75, 76
Don Quichote 70, 73
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 119
 Doyle, Arthur Conan 237
 Draxler, Vladimír 249
 Dullin, Charles 120
 Dumas, Alexandre, ml. 95, 104
 Dumas, Alexandre, st. 91, 230
 Duncanová, Isadora 110
 Durdík, Josef 28, 209
 Dürrenmatt, Friedrich 125, 216, 217
26krát Corwin 240
 Dvořáčková, Vlasta 248
 Dvořák, Antonín 100, 243
 Dyk, Viktor 124
Dziady 93

- Ďagilev, Sergej Pavlovič 33, 109
 Efros, Anatolij Vasiljevič 125
 Eich, Günther 216, 217
 Ejzenštejn, Sergej Michailovič 223
 Ekhnof, Konrad 86
 El Greco 73
 Elpl, Mirek 245
 Elsslerová, Fanny 100
 Erenburg, Ilja Grigorjevič 227
 Esslin, Martin 219, 234, 279
Eстетika dramatického umění 209
 Ethelwold 51
Euridika 77
 Eurípides 42, 43, 44, 45
 Eupolis 44
Everyman 58
Fužen Oněgin 148
 Fabianová, Vlasta 245
 Fadějev, Alexandr Alexandrovič 223, 227
Faídra 80, 75, 113, 234
Faust [J. W. Goethe] 87, 234
Faust [Doktor Faustus Ch. Marlowa] 68
 Feuerstein, Bedřich 124
 Fibich, Zdeněk 151, 277
Figaro 84, 102
 Fiker, Eduard 247
 Filipovský, František 263
 Finn, Konstantin Jakovlevič 223
 Fokin, Michail Michajlovič 109
 Fonvizin, Denis Ivanovič 93
 Fort, Paul 107
 Frank, Leonhard 216
 Frejka, Jiří 112, 115, 123, 142, 155, 165, 183
Fresky pro město Mr. Rockejellera 239
 Frisch, Max Rudolf 125, 216
 Fučík, Julius 210
 Fuchs, Georg 115
 Furtenbach, Joseph 79
Futuristé 237
 Fux, Johann Joseph 27
 Gajdar, Arkadij Petrovič 216, 223
Galileo Galilei 118
 Galli-Bibiena, Ferdinando 100
 Galli-Bibiena, Giuseppe 79
 Garnier, Robert 74
 Garrick, David 85, 86, 197
 Gay, John 32, 99
 Genêt, Jean 125
 Germinet, Gabriel 216, 217, 279
 Gielgud, Val 217, 230, 231, 233, 279
 Gilliam, Lawrence 231, 233
 Giraudoux, Jean 121
 Glier, R. R. 228
 Glinka, Michail Ivanovič 99
 Gluck, Christoph Willibald 98, 99
 Gnaeus Magnus Pompeius viz Pompeius, Gnaeus Magnus
 Gnaeus Naevius viz Naevius, Gnaeus
 Goethe, Johann Wolfgang von 81, 86, 87, 128, 163, 234, 265
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 93, 94, 114, 222, 248
 Goldoni, Carlo 85, 140
Golem 181
 Goncourtové, Edmond de a Jules de 104
 Gončarovová, Natalja Sergejevna 109
 Gorkij, Maxim 96, 112, 223, 225
 Gosden, Freeman F. 236
 Gottsched, Johann Christoph 86
 Götz, František 245
 Gounod, Charles 99
 Gozzi, Carlo 85, 114
 Grabbe, Christian Dietrich 92
 Gráfová, Zdeňka 244
 Grahnová, Lucile 100
 Gréban, Arnoul 54
 Grein, Jack Thomas 105
 Gribojedov, Alexandr Sergejevič 93
 Grisiová, Carlotta 100
 Grmela, Jan 244
 Gromov, Vladimír 248
 Grotowski, Jerzy 110, 122, 126, 127, 200, 208
Graveovi 233
 Guillén de Castro viz Castro y Bellvis, Guillén
 Gusev, Viktor Michajlovič 225
 Halévy, Ludovic 99
 Halle, Adam de la 57
Hamlet 19, 26, 58, 68, 69, 111, 136, 137, 157, 193, 219
 Händel, Georg Friedrich 99
 Hanuš, Pavel 247
 Harding, E. A. F. 231
 Hardy, Alexandr 74
 Hart, Gabriel 243
 Hasenclever, Walter 117
 Hašek, Jaroslav 117, 233
 Hašková, Lenka 247
 Hauptmann, Gerhart 104, 105, 208
 Havel, Miloslav (pseudonym Jiřího Hrbase) 248, 279
 Hebbel, Friedrich 95
Helena Trentová 236
 Herder, Johann Gottfried von 89
Herecký paradox 85, 159, 198, 207
Hernani 92
 Herrmann, Max 208
 Hilar, Karel Hugo 117, 123, 142, 148, 160, 166
Hippodamie 277
 Hippolytos 43
 Hirsch, Antonín 246
 Hoblík, Oldřich 247
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 152
 Hofmannsthal, Hugo von 58
 Hofman, Vlastislav 124, 142
 Höger, Karel 245, 252, 263, 272
Honba za štěstím 240
 Hons, Václav 264
 Honzl, Jindřich 25, 115, 123, 140, 209, 216, 244
 Horatius, Flaccus Quintus 206
 Horčíčka, Jiří 247, 248, 273, 275, 279
 Horníček, Miroslav 263
 Hostinský, Otakar 209
 Houseman, John 239
 Hrabal, Bohumil 6
 Hradil, Bohuš 247
 Hradiská, Nina 249

- Urbas, JIM (pseudonym Milo-
 slav Havel) 248
Hra o sv. Mikuláši 53
Hra o Teofilovi 53
Hra v louži 57
 Hübnerová, Marie 123, 158
 Hughes, Richard 216, 217,
 230
 Hugo, Victor 91, 92, 208
 Huizinga, Johan 19, 20
 Hurník, Iija 275
 Hurt, Jaroslav 243, 245, 248
 Hus, Jan 190, 209
 Hýbl, Jan 269

 Chalupa, Dalibor 216, 241,
 242
 Chapman, Donald 235
Chlubný vojin 47
 Chopin, Fryderyk 97
 Chronegk, Ludwig 98

 Ibsen, Henrik 96, 104, 105,
 107, 108, 112, 158, 232
 Iffland, August Wilhelm 85,
 87
Ifigenie 43
 Ili, Iija 216, 223
Ingredient X 230
 Ionesco, Eugène 125
 Ivanov, Vsevolod Vjačeslavo-
 vič 112, 216, 225

Jak se vám líbí 68, 226
Jak zní triumf vítězství 218,
 240
 Jandyt, Václav 209
 Jareš, Miloslav 245, 247
 Jarry, Alfred 107, 108, 121
 Jeffrey, R. E. 230

 Jesenin, Sergej Alexandrovič
 222
 Jessner, Leopold 117
 Jevrejnov, Nikolaj Nikolajevič
 113, 114
 Jirásek, Alois 123
 Jirotka, Zdeněk 245
 Joffe, Roza Markovna 279
 Jones, Inigo 79
 Jonson, Ben 68
 Jouvet, Louis 120, 121, 146
Julius Caesar 97, 98
 Just, Jiří 248

 Kabalevskij, Dmitrij Borisovič
 226
 Kačalov, Vasilij Ivanovič 252
 Kaiser, Georg 117
Kaleidoskop I 230
Kamenný host 226
 Kaplan, Milton Allen 235
 Kareš, Miloš 243
 Karsavina, Tamara Platonov-
 na 109
 Kassil, Lev Abramovič 225,
 227
 Kästner, Erich 216
 Katajev, Valentin Petrovič
 227
 Kavanová, Eva Marie 248
Kavkazský křídový kruh 118
K bombardování připravení
 233
 Kean, Edmund 93
 Kean, Charles John 97
 Kleist, Heinrich von 92
Kleštěnec 47
 Klicpera, Václav Kliment 89
 Klinger, Friedrich Maximilian
 87
 Knitlovi, Jana a Oldřich 248

 Kocmánek, Václav František
 62
 Koch, Howard 239
 Kolář, Jan 248
 Kolcov, Michail Jefimovič
 223
 Komenský, Jan Amos 36, 62,
 209
Komunikace v britské říši
 231
 Kornejčuk, Alexandr 246
 Kosiner, Berdnard 244, 248
 Kouřil, Miroslav 124, 148
Kouzelný dům 245
 Kovářik, Vladimír 249
 Kožík, František 216, 245,
 248, 275, 279
Král Lear 68, 70
Král Oidipús 42, 116, 146
Král Ubu 107, 108
 Krasinški, Zygmunt 93
Krásná Helena 100
 Kreuzmann, František 244
 Kreymborg, Alfred 240
Kryštof Kolumbus 233
Křižník Potěmkin 223
Křižovatka X 233
K. Timirjazeu 228
 Kubátová, Marie 216, 247
 Kubka, František 245
 Kundera, Ludvík 247
 Kurandová, Jarmila 245
 Kvapil, Jaroslav 123, 166,
 243, 245
 Kvapilová, Hana 123
 Kyd, Thomas 68
Kyklop 43
 Kypr, Pavel 246
 Kyrmezer, Pavel 62

 Labiche, Eugène-Marin 95

Láhev 44
Lakomec 75, 139
 Lehár, Franz 100
 Lokain 85, 159, 197
 Lemaître, Frédéric 93
 Lenz, Jakob Michael Reinhold
 87
 Leonov, Leonid Maximovič
 225, 228
 Leraus, Vladimír 245
 Lermontov, Michail Jurjevič
 93
Les 114
 Lesnák, Rudolf 279
 Lessing, Gotthold Ephraim
 80, 81, 82, 84, 86, 201, 207,
 265
Let přes oceán 219
Lidická vražda 240
 Lillo, George 83, 87
Linka důvěry 247
 Linklater, Eric 216
 Livius Andronicus viz Andro-
 nicus, Livius
 Longinos 48
 Lope de Rueda viz Rueda,
 Lope de
 Lope de Vega viz Vega Car-
 pio, Lope Felix de
Lorenzaccio 92
 Lorman, Jiří 248
 Lotman, Jurij Michajlovič 19
 Lotti, Cosimo 71
Lucerna 157
Lucullův výslech 219
 Lugné-Poe, Aurélien François-
 se Marie 107, 109
 Lukeš, Oldřich 245
 Lully, Jean-Baptiste 78, 79^m
 Lunačarskij, Anatolij Vasilje-
 vič 222, 250

- Lysistrata* 44
- Macbeth* 68, 219
- McGivern, Cecil 233
- MacLuchová, Hana 280
- MacLeish, Archibald 216, 231, 237, 239, 240, 241
- MacNeice, Louis 216, 233, 234
- Maeterlinck, Maurice 107, 108, 109, 112, 133
- Mahen, Jiří 124, 244
- Macháček, Miroslav 146
- Máchal, Jan 209
- Machiavelli, Niccolò 61
- Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 114, 216, 221, 222
- Malé organon pro divadlo* 161
- Malý sirotek Annie* 237
- Mandragora* 61
- Manzoni, Alessandro 92
- Marčenkova, Tatjana Anatoljevna 255, 279
- Marek, Jiří 8, 216, 246, 247, 248, 256
- Marémoto — rozhlasové drama o moři* 216, 217
- Mareš, František 248
- Marie Céleste* 230
- Mariken z Nieuweghenu* 53
- Marivaux, Pierre 83
- Marlowe, Christopher 68
- Maršák, Samuël Jakovlevič 227
- Martin, Karl Heinz 117
- Maryša* 158
- Masůčkář* 39, 57
- Matisse, Henri 109
- Matka Kuráž a její děti* 118, 119, 135, 136, 137, 138, 195
- Mayen, Józef 279
- Médeia* 43
- Mejerchold, Vsevolod Emiljevič 109, 113, 114, 117, 127, 144, 146, 148, 160, 163, 180, 208, 224, 225, 226
- Melč, Josef 248, 279
- Menandros 45, 47
- Mercier, Jean 147
- Mercier, Louis-Sébastien 89, 207
- Meyerbeer, Giacomo 99
- Mickiewicz, Adam 93
- Mikola, Marián 240, 279
- Millayová, Edna St. Vincent 240
- Miller, Arthur 125, 238
- Misanthrop* 75
- Mistrík, Jozef 279
- Mladá garda* 227
- Mnouchkinová, Ariane 125
- Modrý pták* 112
- Molière, Jean-Baptiste 64, 75, 76, 77, 79, 83, 131, 134, 139, 140, 158, 163, 193, 197, 201, 208
- Molina, Tirso de 72
- Moniuszko, Stanisław 100
- Monteverdi, Claudio 77
- Mošna, Jindřich 123
- Mozart, Wolfgang Amadeus 99
- Mrštíkové, Alois a Vilém 123, 158
- Mukařovský, Jan 178, 209
- Müller, Vladimír 245
- Musorgskij, Modest Petrovič 99
- Mussot, Alfred de 91, 92
- Naevius, Gnaeus 47
- Námluvy Pelopovy* 151
- Nasková, Růžena 263
- Naturalismus v divadle* 104, 208
- Naughton, Bill 234
- Na plnách TSF* 217
- Návrhy pro intendanta rozhlasu* 219
- Nebezpečí* 216, 230
- Němá z Portici* 176, 192
- Němrovič-Dančenko, Vladimír Ivanovič 105
- Nepil, František 263
- Nepřítel lidu* 96
- Neruda, Jan 209
- Nesvadba, Josef 248
- Neuberová, Friderike Carolinne 86
- Nezval, Vítězslav 124, 244
- Nižinskij, Vjačeslav Fomič 109
- Norwid, Cyprian Kamil 93
- Noverre, Jean Georges 82, 100
- Nové umění jak psát komedie* 207
- Nový, Oldřich 244
- O architektuře* 80, 206
- Oboler, Arch 237, 241
- Obrázky ze starých časů* 230
- Odběhlec z lásky synovské* 88
- Offenbach, Jacques 95, 100
- Ochlopkov, Nikolaj Pavlovič 115
- Olbracht, Ivan 248
- Optimistická tragédie* 113
- Oresteia* 42
- Orfeus* 77
- Orfeus v podsvětí* 100
- Orlov, Dmitrij Nikolajevič 227
- Ostrovskij, Alexandr Nikolajevič 96, 114
- Otčenášek, Jan 216, 248
- Othello* 143
- Pád města* 231, 239, 240
- Palladio, Andrea 61
- Pamela* 83
- Panika* 239
- Pani Perkinsová* 236
- Panna orleánská* 98
- Pašijové mystérium* 54
- Patzaková, Anna J. 249
- Paustovskij, Konstantin Georgijevič 225
- Peach, L. du Garde 230, 231
- Pech, Ladislav 244
- Pelléas a Melisanda* 109
- Pepper, Harry S. 232
- Pepusch, John Christopher 99
- Peri, Jacopo 77
- Peršané* 42
- Pětivoký, Jiří 245
- Petrov, Jevgenij Petrovič 210, 223
- Picasso, Pablo 109
- Pinter, Harold 234
- Pirandello, Luigi 98, 121
- Piscator, Erwin 117, 148
- Pitoëff, Georges 120, 121
- Plachetka, Jiří 247
- Planchon, Roger 125
- Plautus, Titus Maccius 47, 60, 68, 149
- Plyn* 116
- Po cestách sjednoceného světa* 241
- Podhorná, Věra 247

- Podhorský, Aleš 245
Poetika 29, 66, 137, 184, 208, 215
Pochod času 237
Pochod pětačtyřicátníků 231
Pogodin, Nikolaj Fjodorovič 223, 246
Poláček, Bohumír 245
Polívka, Boleslav 65, 157
Pompe, Ludvík 247
Pompeius, Gnaeus Magnus 48, 49
Požár opery 244
Prázdný prostor 172
Pražský, Přemysl 247
Princezna Brambilla 152
Princezna Turandot 114
Pristley, John Boynton 216, 232
Proces nad Janou z Arku 219
Proclitnutí jara 148
Prokofjev, Sergej Sergejevič 109
Proust, Marcel 108
Průcha, Jaroslav 245
Přidal, Antonín 247
Prásky 243
Pseudolus 47
Ptáček, Jaromír 247, 248
Pujmanová, Marie 247
Puškin, Alexandr Sergejevič 93, 148, 222, 226
Pygmalion 98
Racek 106
Racine, Jean 75, 83, 113, 234
Radiotheorie 220
Radlov, Vasilij Vasiljevič 18
Rameau, Jean-Philippe 98
Ráž, Roman 248
Regularis Concordia 51
Reinhardt, Max 116, 183
Reis, Irving 279
Rejnuš, Miloš 247
Revizor 94, 114
Rieger, František Ladislav 14
Richardson, Samuel 83
Richard III. 117
Richelieu, Armand Jean du Plessis 74
Robeson, Paul 240
Robin a Marion 57
Rojas, Fernando de 61, 71
Rolland, Romain 226
Romains, Jules 269
Rossi, Ernesto 96
Rossini, Gioacchino 99
Rouché, Jacques 119, 142
Rousseau, Jean Jacques 87, 89, 90, 100, 110, 207
Rozrušená země 223
Rueda, Lope de 71
Rusko, Vladimír 214, 279
Ruský les 228
Rutebeuf 53, 56
Rutte, Miroslav 244
Růt, Václav 244, 248, 279
Řeč písemnictví 5
Řeč tónů 5
Řeč tvarů 5
Řeka čaruje 245
Řijnová cesta 222, 223
Sabbatini, Nicola 79
Sabina, Karel 209
Sackville-West, Edward 233
Sachs, Hans 57
Salvini, Tommaso 96
Sardou, Victorien 95
Sartre, Jean Paul 125
Scotland Yard 231
Scribe, Augustin Eugène 95
Seghersová, Anna 216, 219
Seifert, Jaroslav 217
Seneca, Lucius Annaeus 47, 60
Sen noci svatojánské 68, 126, 162
Serafimovič, Alexandr Serafimovič 223, 225
Serlio, Sebastiano 61, 83, 207
Seyersová, Dorothy 216
Shakespeare, William 59, 60, 68, 68, 69, 70, 76, 80, 86, 87, 88, 92, 97, 98, 126, 131, 136, 140, 153, 158, 162, 201, 208, 219, 226, 230, 231, 265
Shaw, George Bernard 96, 105, 273
Shelley, Percy Bysshe 91
Sheridan, Richard Brinsley 83
Sherlock Holmes 236
Scheibe, Johann Adolph 78
Scheinpflugová, Olga 243
Schiller, Friedrich 81, 86, 87, 98, 265
Schlegelové, August Wilhelm a Friedrich 92
Schöning, Klaus 279
Schröder, Friedrich Ludwig 85, 197
Schůzky se strachem 232
Sidney, Philip, sir 86
Sievking, Lance 230, 231
Simonov, Konstantin Michajlovič 227
Sirény nad městem 244
Skarlant, Petr 248
Skřivan, Josef 245
Slavné soudní případy 231
Sládková, Věra 247
Slidiči 43
Slovák, Leopold 249, 263, 279
Slovo pro člověka 241
Siowacki, Juliusz 93
Smetana, Bedřich 100, 243
Směr Tantalův 151
Smolík, František 243
Smrt Hippodamie 151
Sofokles 42, 43, 46, 137, 140, 146
Sokrates 44
Sommer, Václav 214, 217, 244, 245, 248
Sommi, Leone di 162
Somr, Josef 267
Spoutaný Prométheus 42, 111
Srbová, Olga 245, 248, 275, 279
Srnc, Jiří 143
Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 98, 105, 107, 112, 113, 114, 116, 120, 124, 125, 155, 159, 160, 161, 180, 198, 208
Staropražský večer 243
Steele, Richard 83
Stehlík, Miloslav 216, 247
Stephani, Gottlieb 88
Sternheim, Carl 117
Stieber, Mirko 248
Stín 237
Sto let železnice 230
Stoppard, Tom 234, 235
Stranitzky, Joseph Anton 64
Strasberg, Lee 113
Strauss, Johann 100

- Stravinskij, Igor Fjodorovič 109
 Strehler, Giorgio 125
 Strejčkovi, Jaroslava a Jan 248
 Strindberg, August 107, 117
 Stroupežnický, Ladislav 123
Strýček Váňa 106, 139
 Styan, John Louis 133
Suflér 207
 Suger ze Saint Denis 50
 Surkov, Alexej Alexandrovič 227
Světlo a stín 230
 Svetlov, Michail Arkaďjevič 225
Světové dějiny divadla 209
 Svoboda, Josef 146
 Swinarski, Konrad 125
 Szaĵna, Józef 142
- Šagiňanová, Marietta Sergejevna 226
 Šalda, František Xaver 210, 244
 Ščipaňov, Stěpan Petrovič 225
 Šedivý, Prokop 81, 88, 194, 209
 Šimáček, Vladimír 244
 Šindler, Valentin 244
 Šolochov, Michail Alexandrovič 227, 228, 247, 248
 Šotola, Jiří 218, 247
 Šrámek, Fráňa 124
 Štěpánek, Zdeněk 124, 263
 Štěrbová, Alena 249, 279
Šťastné dny 136
- Tacitus, Publius Cornelius 50
 Taglioniová, Maria 100
- Tatrov, Alexandr Jakovlevič 113, 152, 163
Tajfun 230
Taková je válka! 240
Takový je rozhlás 240
 Talma, François Joseph 90
Tamerlán 68
Tartuffe 75, 76
 Tasso, Torquato 61
Ta země s dlouhým názvem 240
 Terentius, Publius 47
 Thám, Václav 81, 209
 Thespis 41
 Thomas, Dylan 216
Tenká červená čára 231
 Tieck, Johann Ludwig 92, 101
 Tichonov, Nikolaj Semjonovič 227
 Tille, Václav 210, 244
 Tirso de Molina viz Molina, Tirso de
 Toller, Ernst 116, 117
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 104, 117, 227, 232, 248
 Toman, Josef 216, 245
 Tomáš, Jiří 249, 279
 Torelli, Giacomo 79
 Tovstonogov, Georgij Alexandrovič 125
 Träger, Josef 210, 248
 Trevor, William 235
Tristan a Izolda 147
Trivializovaná Amerika 241
 Tröster, František 124, 142
Tři mušketýři 230
Tři sestry 135, 138
 Tůma, Jan 248
 Tvardovskij, Alexandr Trifonovič 227, 228
- Tyl, Josef Kajetán 69, 243
Ulopengý život 245
 Václavěk, Bedřich 210, 244
 Vachtangov, Jevgenij Bagrationovič 114
Vaidštejn 87
 Valja, Jiří 244, 245, 248
Válka světů 239
 Vančura, Vladislav 124
Vasilij Torkin 227
 V + W 65, 123, 157, 181, 182, 183, 244
 Vdovják, Ján 279
Večer tříkrálový 68, 153, 231
Večer u Volkonské 222
 Vedral, Jan 248
 Vega Carpio, Lope Felix de 11, 71, 72, 207
 Velínský, Jaroslav 246
Velké divadlo světa 73
Velkolepý paroháč 114, 144
 Veltruský, Jiří 209
 Verdi, Giuseppe 99
Versailleská improvizace 76, 163
 Vertov, Dziga 224
Věž ze slonoviny 237
 Vigny, Alfred de 91
 Villar, Jean 120, 121, 145, 166
Vilém Tell 117
V. I. Lenin 228
 Višněvskij, Vsevolod Vitaljevič 113, 225, 227
 Vitruvius, Pollio 60, 61, 206, 207
 Vodák, Jindřich 158, 210, 244
 Vodňanský, Jan Campanus 62
 Vogelweide, Walter von der 56
- Vojan, Eduard 123, 179
Vojna a mír 117, 227
 Volkonskij, N. G. 223
 Voltaire, François-Marie Arouet 81, 83, 88, 201
V podzemí 231
 Vrchlická, Eva 243
 Vrchlický, Jaroslav 151, 203
Všichni se najednou cítili sami 269
 Vydra, Václav 124
 Vyskočil, Ivan 35
 Vyskočil, Stanislav 248
Vzpouza ve studiu 244
- Wagner, Richard 82, 93, 99, 101, 107, 110, 147
 Walló, K. M. 245
 Walterová, Marie 245
 Walter, Rudolf 244, 245
 Wedekind, Frank 117, 148
 Weigelová, Helena 117, 119
 Weill, Kurt 117, 240
 Weinlich, Karel 245
 Weiss, Jiří 247
 Welles, Orson 237, 239, 239, 252
 Wells, Herbert George 239
 Wilde, Oscar 95
 Williams, Tennessee 125
- Yeats, William Butler 108
- Zábranský, Zdeněk 248
Za dálkou dálka 228
Zdravý nemocný 77
Zelený Gil 72
Ze života hmyzu 178
 Zich, Otakar 11, 185, 208
 Zola, Émile 104, 208
 Zorrilla, José 92

Zrodil se člověk 270
 Zweig, Stefan 216
 Žáby 43
 Žárliví milenat 64

Žarov, Alexandr Alexejevič
 225
 Žebrácká opera 32, 80
 Život je sen 73

OBSAH

ŘEČ DRAMATU 5

Jan Hyvňar

DIVADLO

CO JE TO DIVADLO?	11
Divadlo je podívání	14
Divadlo je hra	19
Divadlo je drama	22
Divadlo je syntéza umění	25
DRUHY DIVADLA	29
DIVADLO A HISTORIE	35
Rituály a slavnosti	36
Antický logos a mimos	40
Dvojit divadlo středověku	50
Dramatické zrcadlo života	58
Od osvícenství k realismu	80
Divadlo 20. století	102
TVORBA A STRUKTURA INSCENACE	129
Drama a dramatik	132
Scéna a scénograf	141
Hudba a hudebník	150
Postava a herec	153
Režisér a inscenace	161
Jak vzniká inscenace	167
DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ	171
Divadelní prostor	171
Divák, obecnstvo a publikum	175
Konvence a kódy	180
Prožitek a katarze	184

DIVADLO, KULTURA A SPOLEČNOST	187
Společenská funkce divadla	188
Divadelní společnost	196
Provoz divadelní instituce	201
DIVADLO, TEORIE A KRITIKA	205

Stanislav Perkner

ROZHLAS

ŘEČ ROZHLASOVÉHO DRAMATU	213
OD KRYSTALKY K STEREU	215
ROZHLASOVÉ DRAMA VE SVĚTĚ	221
SVĚT ROZHLASOVÉHO DRAMATU	250
Rozhlas a umění — možnosti a meze	252
Rozhlas a tradiční literární druhy	254
Rozhlas — divadlo, rozhlas — film, rozhlas — televize	258
Od literárních forem k dramatu	262
Druhy rozhlasové hry	279
EDIČNÍ POZNÁMKA	284
LITERATURA (VÝBĚR)	285
JMENNÝ REJSTŘÍK	291

MALÁ MODERNÍ
ENCYKLOPEDIE

SVAZEK 106

STANISLAV PERKNER — JAN HYVNAR

ŘEČ DRAMATU
(Umění vnímat umění)

I. DIVADLO A ROZHLAS

Přebal a grafickou úpravu navrhl Milan Hegar
Foto Helena Márová (4), František Tóth (1) a archiv autorů
1. vydání
Vydal Horizont, nakladatelství Socialistické akademie ČSSR.
v Praze roku 1987 jako svou 1058. publikaci
308 stran
Odpovědné redaktorky PhDr. Miloslava Ričlová a PhDr. Rená-
ta Knotová
Technická redaktorka Hana Hráská
Vytiskly Moravské tiskařské závody, n. p., provoz 21, Ostra-
va 1, Novinářská 7, č. z. 704335.
16,65 AA, 17,12 VA
40-058-87
Náklad 6500 výtisků
Tematická skupina 09/1
Cena brož. výt. Kčs 21,—
Cena váz. výt. Kčs 25,—
401/855