

TEORIE VZNIKU DIVADLA

Antropologická teorie vzniku divadla:

Divadlo vzniká z **rituálu**, který sloužil lidem k ovládnutí neznámých sil. Jako náboženský úkon znamenal rituál určitý druh jednání, které si utvořilo stabilní formu, pevný tvar. Uvnitř rituálů se přes symboly kodifikovaným jednáním předávají poznatky a zkušenosti, ke kterým dospěly předkové lidí. Rituál komunikuje ne s člověkem, ale s tajemnou neznámou a neuchopitelnou silou, která ovlivňuje život kmene /počasi/.

Jak vzniká a jak se vyvíjí rituál?

1. Teorie vychází z výtvarných důkazů objevených v jeskyních a zhledává v nich představu lovce, který chce ulovit zvíř. Nejvýznamnější naleziště výtvarných pozůstatků pravěku: Jeskyně **Altamira** v severozápadním Španělsku. Objevena byla roku 1868 a nachází se v ní sto padesát maleb a řitín z doby mladšího paleolitu kolem 13. tis. př. K.. Jeskyně **Lascaux** v jižní Francii. Objevena byla roku 1940 a dosahuje hloubku sto čtyřicet metrů. Kromě jiných artefaktů se v ní nachází obraz postavy maskovaného tanečníka. Lovec se přestrojí za zvíře /figury v jeskyních s hlavou zvířete/, aby se snadněji přiblížil ke zvířeti. Je to **pragmatický úkon lovu**. Člověk, aby ulovil, napodobuje zvíře. Mluvíme o **mimézis** /lat. imitatio/ jako o touze člověka napodobovat lidi, zvířata, věci, jevy kolem sebe. Sklon napodobovat je člověku vrozený a způsobuje mu radost. I dítě se přece učí napodobováním. Člověk má vrozený pud k mimésis – k vytváření kopií skutečnosti, ale v pozdější době se v něm rozvíjejí předpoklady k zobrazování – k stylizaci, k výběru znaků skutečnosti.
2. Lovce si oblékne kožich a masku zvířete i mimo lovu a pokouší se tak získat si neznámou sílu, která ovlivňuje úspěšnost jeho lovu. Tady už jde o **rituál** – postupně se kodifikující se formu akcí vlastní určitému kmeni, která má zajistit úspěšný lov. Týkalo se to pak iniciace, plodnosti, počasí, organizace světla a kosmu. Člověk komunikuje s neznámou silou ne napodobováním, ale stylizovaně, prostřednictvím třeba magie jako nedílné součásti rituálu. **Magie** je určitý druh činnosti, kterou je člověk schopen ovlivňovat síli existující mimo něj /počasi/. Např. lovci tančí lovecké tance.
3. Ve společenství kmene se vynikají ti, kteří napodobují nejlépe. Ve chvíli, kdy se skupina účastníků se rituálu dělí na ty, kteří napodobují lépe a na ostatní, kteří už pak nenapodobují, utváří se **funkce diváka**. Můžeme už tedy hovořit o **zobrazování**. Stále víc a víc se to vzdaluje od samotného lovu a stále víc a víc se to směřuje k ovlivňování neznámých sil. V napodobování se vyčlení *zobrazovaný příběh* /např. příběh lovu/. Objevuje se děj, který je předváděn, zobrazován. Společenství je rozděleno na ty, kteří používají své tělo jako mimetický prostředek k zobrazení světa, a na diváky. Ovšem pořad je to rituál. Cíl není působit esteticky, ale působit k cíli. Rituál tak získává příběh a utváří se **mytologie**. Příběh v rituálu je odrazem archetypální zkušenosti.
4. V okamžiku, kdy se mytologie institucionalizuje, vzniká kolem rituálu instituce. Utváří se mytologický systém a rodí se **náboženstvo**. Stále to však nemůžeme charakterizovat jako divadlo, protože smysl rituálu je pragmatický, účelový a ještě ne estetický /v současnosti mše v katolickém kostele/

Základné časové členění vývojových fází /30 000 př. K. – 10. - 9 000 př. K./ :

1. **Magické tance**. Napodobovací aktivita – cílem je nepředstírat zvíře, ale pomocí rituálního tance ovládnout neznámé síly. Neumí to člověk ovlivnit přímo – fyzicky, či racionálně, ale jenom nepřímo. Např. lovci tančí před lovem, aby ovlivnili jeho výsledek.
2. **Mytologické tance**. Rituál se tematizuje, získává příběh / např. O vítězném boji... /. Už nejde jenom o touhu ovládat síly, ale touha se stává strukturovanější. Vytváří vymyšlený svět, který personifikuje nějaká síla. Síla, která ovládá počasí, se obrací k božstvu.
3. **Náboženské tance**. Rituál tance se objevuje v rámci nějaké instituce církvi. Mytologie je základem její ideologie. Vzniká skupina lidí, kteří jsou povoláni komunikovat s neznámými silami. Člověk se snaží do chaosu přírody vnést řád, nějaký systém, který je pochopitelný a tím se stává srozumitelnější a ovládatelný.

Tematické členění časové osy jednotlivých fází:

1. **Theogonie** /původ bohů/ a **kosmogonie** /původ vesmíru/. Patří sem :
 - a) astrální tance – souvisejí s hvězdnou oblohou a s pohyby a proměnami vesmírných těles / měsíc, slunce atd./.

- b) dychothomie – tance střídání světla a tmy, dne a noci.
 - c) tance k počtě velké matky – matriarchální fáze.
 - d) tance k počtě velkého otce – patriarchální fáze.
- Vznikají božské legendy o jednotlivých bozích, různé příběhy, které odrážejí člověka a obracejí se k božstvím / např. Zrození božího syna.../.
2. **Roční cyklus a příroda** / střídání ročních dob a jevy přírodní/. Tance týkající se katastrof, povodní, sucha, tání sněhu, tahů zvířat mezi ročními obdobími. Rituální obřady k plodnosti přírody /plodnost zvířat, plodnost země/.
 3. **Následnost měsíců a průběh dne** /střídání dne a noci/. Tance k počtě slunce, měsíce atd. Patří sem taky sklizeň.
 4. **Kmenový život** /život společenství/. Tance směřující k navazování přátelství, pout mezi lidmi. Tance lovecké a válečné /bojové/ měli získat sílu pro lovce nebo válečníky.
 5. **Lidský život každého jedince**. Patří sem :
 - a) iniciační obřady – uvádějí nedospělého jedince do společenství dospělých. Souvisí to s dospělostí, se sexuálními zvláštnostmi.
 - b) svatební obřady – obřady spojeny s rozmnožovací funkcí jedince.
 - c) rituál kolem narození nového člena kmene.
 - d) uzdravovací a lékařské rituály – tance šamanů, kterými přivolávali a odháněli zlé duchy a s nimi i samotnou nemoc.
 - e) pohřební rituály.
 - f) incestní tance – člověk zkušeností zjistil, že incestní rozmnožování je degenerativní a proto chtěl ovládnout tyto síly, poněvadž pouhý zákaz nestačil.

Tyto tematické fáze se zařazují do všech tří časových fází a v každé z nich se vyvíjí!

Pouze v mytologické fázi se objevují tematizované rituály hybris /pýcha člověka/, bratrské nenávisti /Kain a Ábel/, znesvěcení rituálů a základních pravidel kmene a to z důvodů, že se v rozvinuté společnosti objevují jedinci, kteří nerespektují pravidla kmene.

K rozvoji a k proměně rituálu dochází ve fázi, kdy člověk začne chovat zvířata /10. – 9. tis. př. K./ , pěstovat obilí /7. tis. př. K./ , objeví se hrnčířský kruh a rozvíjí se hrnčířství /6. tis. př. K./ a člověk se usazuje. Mrtvé pohřbívá a to blízko sídlišť. Objevuje se u něj tak přímá vazba na mrtvé předky. Vzniká **manizmus** – kult mrtvých. Projevuje se jako touha zachovat moudrost mrtvého. Do tohoto období se datuje stvoření *masky*: Mrtvému se uřezala hlava a jak se časem rozkládala, byla dotvářena hlínou a v rámci obřadů si ji obřadníci nasazovali na hlavu.

Další fází rituálních tendencí je **totemizmus**. Společnost uctívá totem – soubor představ a vztahů, s kterými je společnost příbuzná /např. rostlina, která ovlivnila život kmene, mimořádně silné a mohutné zvíře, které kmen ulovil atd./. Kmen se cítil s totemem spřízněn.

Divadlo vzniká po dlouhém a pozvolném procesu v okamžiku, kdy se rituál zbaví své účelnosti a své snahy ovlivnit nějakou sílu přes magii a předvádí příběh pro poučení a pro potěšení. Konstituuje se funkce herce a diváka. Bez nich divadlo neexistuje! Divadlo se projevuje pouze v komunikaci. Prvky divadla má i naše okolní žití. Jsou to různé obřady jako imatrikulace, svatba nebo pohřeb.

„ Základním vyjadřovacím prostředkem v divadle je člověk a jeho tělo.“

Když mluvíme o napodobování, mluvíme taky o **přestrojení** nebo-li performance /pojem, který užívá Brockett pro divadelní i nedivadelní aktivity/. Lovec se přestrojuje za zvíře tím, že použije kostým a masku. Podstata přestrojení spočívá v tom, že někdo se přestrojí za někoho jiného, promění se v jinou bytost /stejně v rituálu i v divadle, rozdíl je ovšem v cílech/. Člověk se přetělesňuje.

Kostým vzniká z potřeby a snahy přijat vizáž napodobovaného objektu.

Maska je v počátcích zvířecí a používá se na její výrobu původní matérie. Až mnohem později vzniká maska lidská. Její vznik souvisí s manizmem – kultem mrtvých. Pravěkého člověka vede pocit sounáležitosti s mrtvým a zkušenost předků k uctívání preparované hlavy významného předka jakožto posvátného předmětu. Hlavy se časem rozpadávaly a dotvářeli se pak hlínou. Vzniká maska, která se dává na tvář. První masky jsou z lebek. Slovo maska má původ v arabském ma – schara – tvář mrtvého.

Teorie vzniku divadla z vyprávění /z epiky/:

Další, méně akceptovaná teorie vzniku divadla. Vychází z hypotézy, že člověk v ranní fázi /dětství/ s velkým potěšením přijímá vyprávění. Vyprávění jako komunikace fungovala na bázi umění. Byli umělci, kteří vymýšleli a vyprávěli pohádky a ostatní to pocítovali jako něco estetického, co jim dělá dobře. Vyprávění má v sobě implicitně přítomné prvky dialogu. Člověk vypráví pohádku a přijímá různé role. Je to na prahu hraní. Ještě to ale není divadlo /Homér napsal své eposy, ale všichni lidé ještě neuměli číst, jenom někteří a ti to vyprávěli./.

Theosofická teorie vzniku divadla.

Vychází z předpokladu, že umění je dar bohů. Bylo to mytologické odůvodnění autorů. Umění jim darovaly bohové, aby jim bylo lépe a aby je povznášelo.

PERIODIZACE DĚJIN DIVADLA:

PRAVĚKÉ UMĚNÍ	250 tis. př. K. – 4. tis. př. K.
STAROVĚKÉ UMĚNÍ	4. tis. př. K. - 476
STŘEDOVĚKÉ UMĚNÍ	5. st. - 15. st.
RENESEANCE	14. st. - 16./17. st.
BAROKO	16. st. - 18. st.
KLASICIZMUS	17. st. - 18. st.
PREROMANTIZMUS	2. polovina 18. st.
ROMANTIZMUS	počátek 19. st.
REALIZMUS	2. polovina 19. st.
NATURALIZMUS	konec 19. st.
MODERNA /fin de siècle, secese/	19. st. – 20. st.
AVANTGARDA	20. st.
POSTMODERNA	40. léta 20. st.

PRAVĚKÉ UMĚNÍ

Archeologické členění vývoje Země.

Paleolit /starší doba kamenná/: 2 mil. př. K. – 9. – 6. tis. př. K.

Předchůdce člověka už užíval nástroje a živil se lovem a rybolovem.

1. Nejstarší doba kamenná: 2 mil. př. K. – 600 tis. př. K.

Homo habilis /člověk zručný/ užíval neopracované nástroje jako třeba různé valouny.

2. Stará doba kamenná: 600 tis. př. K. – 250 tis. př. K.

Homo erectus /člověk vzpřímený/ už užíval opracované nástroje, např. hrubé pěstné klíny.

3. Střední doba kamenná: 250 tis. př. K. – 40 tis. př. K.

Homo sapiens neandertalensis /pračlověk – neandrtalec/ měl na lov čepele z kamene a pěstné klíny.

Neolit /mladá doba kamenná/ a **Eneolit** /pozdní doba kamenná/:

40 tis. př. K. – 9. – 6. tis. př. K.

Homo sapiens sapiens /člověk vyspělý, člověk dnešního typu/ zakládá rodové osady a pohřebiště. Na předním východě /Mexiko/ vznikají kulturní centra, ve kterých se utvářejí předformy umění. Z nich se pak v Egyptě a Řecku krystalizuje skutečné umění.

Doba bronzová: 3. – 1. tis. př. K.

Člověk uměl vyrobit bronz a z něho pak vyrábět své nástroje. Bronz se stal základní surovinou. Dochází k rozvinutí státních institucí /Mezopotámie, Thajsko/.

Doba železná: 2. – 1. tis. př. K.

Železo se stává základní výrobní surovinou.

Mladší doba železná: 1. tis. př. K. – 0

Pravěké umění.

250 tis. př. K. – 4. tis. př. K. Rozdělujeme ho na:

a) **paleolitické**

b) **neolitické**

Dochovali se nám pouze různé nástroje, zbraně a zbytky sídlišť.

STAROVĚK

Vznik písma :

V okamžiku objevení písma už máme možnost dokumentace. Písmo je prostředek pro záznam a předávání správ, událostí, myšlenek člověka atd..

Předstupeň písma /15. – 10. tis. př. K./ se objevuje jako prostředek konkrétních obrazů – lineární znázornění zvířete, člověka. Písmo vzniká postupnou stylizací písma, až k jeho úplné abstraktnosti.

1. **Obrázkové písmo** /4 000 př. K./:

a) **pyktografie** – obrázkové písmo bez příslušného jazykového významu / dnes třeba obrázek kufru na letišti /.

b) **slovní obrázkové písmo** – každý obrázek zastupuje konkrétní pojem, celé slovo, avšak pouze v určitém jazyce / klínové písmo, čínské písmo – dodnes, první fáze egyptských hieroglyfů /

2. **Abstraktnější obrázkové písmo** /3 000 př. K./ - objevuje se znak, který představuje konkrétní zvukovou realizaci a tedy zastupuje už nějaké hlásky.

3. **Hláskové písmo**:

a) **alfabetické** – každý znak představuje jedno písmeno abecedy

b) sylabické – každý znak představuje jednu slabiku

Pevné spojení s řečí znamenalo odpoutání se od obrazů.

V Mezopotámii jsou jako první Sumerové, kteří používali klínové písmo. Rákosovým písmem jej vtlačovali do hliněné destičky, vypalovali a ukládali.

V Egyptě se psalo hieroglyfy, které byly dlouho obrázkové písmo, pak se proměnilo v hláskové. Psalo se na papyrus. Více podléhali zkáze jako sumerské destičky.

Semité /afriko – asijské národy: Arabové, Židé/ psali zpočátku jenom souhlásky zprava doleva.

Řekové to obrátili zleva doprava a přidali samohlásky. Položili tím základ cyriliky a azbuky.

Římané to prostřednictvím Etrusků přejali od Řeků a vytvořili latinku.

MEZOPOTÁMIE

Území mezi řekami Eufrat a Tigris. Člověk potřeboval vodu, proto se usazoval v blízkosti řek.

Objevuje se zde důležitý rituál s výraznými divadelními prvky, který se zčásti písemně dochoval – **Slavnost nového roku**. Objevuje se v něm dialog a předpokládá se, že byl realizován různými lidmi. Byl to mytologicko – náboženský obřad. Probíhal během dvanáctých dnů. Pátého dne se konal očistný průvod: Účastníci přecházeli městem a vodili se sebou kozla, který přejímalo na sebe nečistotu a hříchy lidí. Pak byl kozel obětován, rozsekán a vhozen do vody /kozel dal pojmenování pro řeckou tragedii – zpěv kozla/. Kozel byl symbolem sexuální plodnosti a výkonnosti. Člověk potřeboval takový symbol, aby plodnost zajistil i sobě. V další den byl hlavní bůh Marduk zajat, mučen, usmrcen a uveden do říše mrtvých. Mezi lidmi i bohy nastalo zděšení, chaos, v kterém přestala platit pravidla /král opustil trón/, přestali platit tradice, zákony. Negativní síly byly u moci a svou radost dávali najevo tancem a maskami. Přijíždí Mardukův syn, který má zachránit mrtvého otce. Hlavní vykonavatelkou Mardukovi spásy měla být Mardukova partnerka Ištar, která prošla sedmi branami a v každé bráně odložila nějaký šperk a šaty. Dostala se k poslední bráně, kde ji její sestra usmrtila. Nakonec však procitla, Marduka zachránila a v místech hlavního chrámu byl Marduk oživen. Obřad se konal na počátku jara jako symbol obnovení plodnosti. Smrt boha Marduka byla obrazem zimy, smrti, beznaděje. Jeho oživení a spojení s bohyní Ištar představovalo jaro, život, naději.

Epos o Gilgamešovi /2 000 př. K./ je dílo původně sumerské a je to nejvýznamnější literární mytologie zachovaná v Mezopotámii.

EGYPT

Významná kulturní oblast v povodí řeky Nilu, kde vzniká i kultura divadelní /3 000 – 2 500 př. K./. Dají se zde najít náboženské obřady, které v sobě skrývají prvky mimézy. **Mystérium nového roku** souviselo s božským kultem boha slunce Re a boha Usira. Mystérium o bohu Usirovi se týká jeho mučednictví, smrti a znovuzrození. Usiluje překonat jeho smrt a směřuje k jeho znovuzrození.

Existuje zjevná *podobnost s mystériem v Mezopotámii*:

1. Mystéria se písemní nebo ústní formou předávali mezi krajinami. To vysvětluje i zde přítomnou podobnost tem.
2. Vycházeli ze společných motivací – člověk chtěl ovlivnit a překonávat neznámé síly.

Kolem roku 1 800 př. K. se objevuje **Hra z Abydu**. Patří do řady „pašijových her“ – termín středověkého divadla označující hry o smrti a vzkříšení Ježíše Krista. Sepsal ji správce pokladu Ichernofret. Zapsal průběh celé slavnosti. Mystérium se odehrávalo pod širým nebem, u řeky Nil, v chrámu boha Usira a kolem něj. Trvalo pět dnů. Každý den se odehrál jeden děj mystéria. Jádrem všech byl konflikt. Jako v každém dramatickém ději i zde je nezbytnou součástí děje právě konflikt, zápas, většinou dobra a zla. Podstatou příběhu bylo usmrcení boha Usira příbuznými, jeho rozčtvrcení a hození do Nilu. Pak shromáždění částí sirovho těla a jeho znovuoživení. Hor, syn mrtvého boha Usira, se jde mstít a trestat otcovo zavraždění. Je to archetypální modelová situace, ve které člověk hledá odpověď na otázku, jak se chovat k někomu, kdo zabil mého otce a jaký vliv má na člověka zavraždění někoho tak blízkého. Tento obřad je starý několik tisíc let.

Z doby 2 000 př. K. existuje další pramen a to tzv. **Ramesseum – Kniha mrtvých**. Jsou to egyptské papyry nalezeny v Ramesseu, co je součástí egyptských Téb. Je to nejstarší režijní kniha – záznam hry, která měla 46

dějství nebo-li částí. Text byl graficky členěn, jevy od sebe odděleny a popsány. Popsány způsobem, kde začátek každé části byl nadepsán „stalo se“ a pak následoval text v minulém čase a příběh se ale uskutečňoval v přítomnosti. Objevuje se zde už i opis akcí, co je výjimečná věc té doby! Graficky jsou naznačena vrcholní místa každého výjevu, což je také unikátní.

Emhebova stéla /stéla znamená náhrobek nebo široce zdobené futro/ z let 1 900 – 1 700 př. K. obsahuje nápis pomocníka, který provázel svého pána – herce. Dělal mu partnera a odpovídal na jeho narážky : „Když on hrál boha, já jsem hrál krále...“. Důležitost tohoto dokumentu tkví v tom, že je to první zmínka o herectví jako profesi!

SHRNUTÍ

Za kolébku divadla bylo považováno Řecko / Athény /. Zde ovšem máme dočinění už s vysoce organizovanou formou divadla. Dnes se ví, že různá performance a jim příbuzná jednání s divadlem úzce souvisela a výrazné tvary divadelní v rámci náboženských obřadů a rituálů se objevují už v Mezopotámii a Egyptě.

ANTIKA

ŘECKO

Krétsko – mykénská kultura.

Představovala prolog k vyspělé athénské kultuře.

Od poloviny 3 000 př. K. /2 500 př. K./ se začíná rozvíjet krétská kultura na ostrově **Kréta** a rozvíjí se až do poloviny 2 000 př. K.. Zaniká katastrofou, o její charakteru a původu se však neví. Vytvořila hodnotnou architekturu a rozsáhlou mytologii, která se stala zdrojem řecké kultury.

Druhou významnou oblastí byly **Mykény** na Peloponésském poloostrově. Kultura se zde rozvíjela od poloviny 2 000 př. K. až do konce 2 000 př. K..

Dalším zdrojem kultury bylo město **Trója** na pobřeží Malé Asie. Homér inspirován Trójskou válkou ji zvěčnil ve svém eposu Iliada.

Řecká kultura.

Samotný rozvoj Řecka jako pevniny se začíná po roce 900 př. K.. Objevují se zde různé kulturní formy. Souvisely s rozvojem městských států. Městský stát byl tvořen městem a přilehlým venkovem. Největšího rozmachu dosáhli **Sparta**, **Korint** a **Atika** /**Athény**/. Vzájemné vztahy mezi nimi se různě měnily, důkazem čeho je Spartsko – athénská válka.

Zrod divadla.

Divadlo vzniká a rozvíjí se uprostřed rituálů a náboženských obřadů. Podle mnohých písemných i výtvarných dokumentů se řecké drama rodí z *kultu boha Dionýsa*, boha plodnosti a vína, který byl do řeckého prostředí přenesen z Asie. Podstatou obřadů dionýsovského kultu byly divoké pitky a z toho plynoucí orgie se smyslem plodnosti. Zpočátku byly přinášeny i lidské oběti, což byl v řeckém prostředí překvapivý projev barbarství. Posléze byl kult domestikován a lidské oběti odpadly. Smyslem obřadů se stala oslava plodnosti, úrody, eufonického pohledu na život. Vycházeli z živočišného, smyslového a smyslného vnímání světa. V rámci obřadů byly zpívány **dithyramby** - druh lyrických písní s přesnými pravidly k oslavě boha Dionýsa doprovázeny tancem. Byly to sborové zpěvy /mužské a ženské/. Řecká tragédie vzniká z dithyrambů uprostřed náboženských rituálů boha Dionýsa! V přestávkách mezi jednotlivými písněmi se objevil někdo, kdo vedl s vůdcem sboru dialog zaměřen na události ze života boha Dionýsa. Tentýž člověk, coby „první herec“, mohl vést dialog i se sborem a tím se stával předzpěvákem, což byla další forma dialogu.

Podle dokumentů byl takovým prvním sólistou **Thespis** kolem roku 560 př. K.. V roce 584 př. K. ho požádal Periklés, aby sehrál první tragedii. Thespis jako samotný autor komunikoval s nějakým sborem a vyprávěl o životě boha Dionýsa. Můžeme to pokládat za zárodek řecké tragédie. Řecké divadlo také vzniká uprostřed náboženského obřadu. Později se objevují i jiné mytologické zdroje kromě dionýsovského kultu a postupně se do řecké tragédie dostává celá řecká mytologie. Řecké divadlo se časem osamostatňuje, přestává být součástí náboženských obřadů. Thespis už dělá divadlo, tedy produkci, která nemá účel náboženský, ale estetický! Před ním se ale divadlo pořád uvádí v souvislostech s náboženskými obřady a svátky!

V městském státě *Atice* s hlavním městem Athény byly přirozenou součástí života společenství náboženské oslavy a svátky /za rok celkově čtyři/ a jejich součástí i divadlo:

a) **Venkovské /malé/ Dionýsie**. Probíhali na přelomu prosince a ledna.

b) **Lénaie**. Probíhali na konci ledna a trvaly čtyři dny.

c) **Městské /velké/ Dionýsie**. Jejich první forma se objevuje kolem roku 500 př. K. a byly stanoveny účelově na přelomu března a dubna /začátek jara/. Byly to státní svátky organizované státem. Městský úředník *archón epónymos* byl pověřen organizací celé podoby náboženského slavnosti. Na organizaci velkých Dionýsií se mísily zájmy státní /Městské Dionýsie/, náboženské /kult boha Dionýsa/ a umělecké. Účastnila se jich celá obec. Trvali pět dnů. Měli svůj prolog, kterým byl tzv. *proagón* – dva dny před zahájením slavností byly veřejně představeni autoři a herci tragedií, které se budou v čase samotných slavností hrát. Zároveň byla v téže době přenesena socha boha Dionýsa z chrámu do divadla.

Celé Městské Dionýsie byly organizovány jako soutěž autorů, což je v umění dost neobvyklé:

1. den: *Soutěž dithyrambů*. Soutěžilo deset mužských a deset chlapeckých sborů. Hodnotila se oslavnost boha Dionýsa /spjatost s rituálem/ a umělecká kritéria.

2. den: *Soutěž tří komedií* /později pět komedií/od různých autorů. Soutěž probíhala v divadle a měla celodenní charakter, někdy trvala i deset hodin.

3. – 5. den: *Soutěž tří tetralogií* od různých autorů. Bylo to vyvrcholení Městských Dionýsií. Každý den se představil jeden autor se třemi tragediemi a jednou satyrskou hrou. V počátcích měla mít trilogie tragédií jednotnou dějovou linii, ale později se od toho upustilo. Denní produkce trvala sedm až devět hodin. Způsob vybírání autorů do soutěže: Každý, kdo měl zájem, přihlásil se u městské správy a dodal hry. Ty byly posouzeny a na odpovědnost *archóna* byly vybráni tři autoři. O jejich poradi v průběhu soutěže rozhodoval los. Každý z autorů dostal svého producenta – *chorégos* a právě on byl klíčovou osobností celého uměleckého podniku. Mohl výrazně ovlivnit úspěch her. Musel najmout chór – skupinu lidí, kteří hráli sborové části a také je platit. V Řecku byl chór zhruba padesát členů. Protože se hráli čtyři části tetralogie ve třech dnech, celkově se na produkci účastnilo šest sta lidí. V době Aischyla a Sofokla se kvůli nákladům jejich počet z padesát snížil na dvanáct a na významu získávají sólisté. Jejich počet se nakonec ustálil ze Euripida na patnáct. *Chorégos* platil i veškerou scénickou výpravu. Vybíral a najímal také hlavního herce – protagonistu. Později byly herci přidělovány losem, nakolik šlo přece o kvalitu textů a ne o kvalitu herců. Být *chorégem* byla čest. Proto se jména *chorégů* uváděla před jmény autorů. Pro každého, kdo byl *chorégem*, znamenala tahle výsada možnost zviditelnit se a dostat se do politiky. O vítězi soutěže rozhodovala laická porota obyvatelů Athén. Výběr do poroty byl komplikovaný kvůli korupci. Kritéria hodnocení neznáme. Ceny pro vítěze a vše s tím související platil a dotoval stát.

Řecké drama.

Tragédie.

Slovo tragédie pochází z řeckého pojmu *tragoidia*, co znamená kozlí /tragoi/ zpěv /dia/. Pojmenovává situaci kolem účastníků dionýsovských průvodů, kterými byly muži maskovaní za kozla a zpívající dithyramby.

Tragedie pramení v dithyrambech, v syntetických uměleckých tvarech, ve kterých se zpívalo i tančilo. Rodí se ve chvíli, kdy se z dithyrambů někdo vydělí a komunikuje se sborem /Thespis/.

Principy tragédie podle Nietzscheho:

- a) dionýský svět – svět živočišnosti, pudovosti, iracionality
- b) appolinský svět – svět umírněnosti, harmoničnosti

Pro tragedii je pudovost moc důležitá! Schéma tragédie je vymyšleno dynamicky a rytmizováno střídáním promluv herce/herců a chóru.

K čemu směřuje řecká tragédie?

A. Je inscenována ve vrcholné fázi vývinu řecké společnosti (5. – 6. st. Př. K.), trvá to možná sto až sto padesát let /Aischylos – Sofoklés – Euripidés/, k prospěchu státu a jeho politiky. Divadlo pomáhá *formovat mravní normativ a politiku státu*. Později o to usilovali různé epochy, ale marně. Řecké divadlo bylo didaktické. Příčina je prostá, vyvíjí se z náboženských obřadů, z rituálů, nikdy se od nich neodpojí a navíc je rámcuje. Usiluje o mravní poučení publika.

B. Filozofickým principem řecké společnosti je kalokagathie /princip dobrého a krásného/, v rámci které se zcela vědomě propaguje ideál směřování k harmonii a vyrovnanost v oblasti duchovní i tělesné. Kalokagathie neuznává, když někdo v něčem vyniká. Ideální člověk je ten, který ve všem něco umí – jeho vědění je v harmonii. Každé vychýlení z průměru je anomálie. To znamená, že člověk, který je vynikající autor, je zřejmě špatný válečník. Kalokagathie obsahuje v sobě také strachy a vášně a prostřednictvím tragédie se člověk od nich osvobozuje. Dosahuje toho prostřednictvím katarze. *Katarze* je centrální pojem a jediný smysl uvádění tragédie, který zformoval Aristoteles. Znamená očistění, očistění psychické. „...očistění od strachu a od vášně a také a zároveň očistění strachu a vášně...“, pravil Aristoteles. Principem katarze je být přítom a nebýt tím, kdo to prožívá. Hrdina průměrný i s chybami je důležitý proto, abychom ho mohli přijmout, aby jej přijalo naše já. Vždyť on prožívá nějaký závažný konflikt místo mě. On prožívá to, co já našťáště nemusím prožívat a z čeho mám strach. Strachu mně tím ovšem nezbaví. Prožívá můj strach za mně a tím, že to s ním prožiji, mně očistí od mého strachu. Funguje zde model ztotožnění s hrdinou. Katarze je velký a nejdůležitější cíl každé tragédie.

Aristoteles ve svém estetickém spise o dramatu a divadle *Poetice* podává poměrně přesný obraz o řecké tragédii.

1. Počáteční fázi charakterizuje přítomnost pouze jednoho herce – protagonistu. Půdorys byl kanonizován: protagonista komunikuje se sborem. Základním zdrojem námětů byla řecká mytologie. Dionýsovo divadlo v Athénách pojalo 17 000 lidí. Nehrávali se reпрizy.

Za první autory pokládáme současníky Thespida z období 6. st. Př. K. **Choirilose** a **Pratinase**, zejména však

Frýnichose.

Frýnichos (511 – 476 př. K.) jako jeden z mála čerpal náměty nejen z mytologie, ale spíše ze současnosti : *Dobyti Miléta*, *Foiničanky*, *Androméda*, *Tantalos*.

2. Aischylos (523 – 456 př. K.) představuje další fázi vývoje řecké tragédie, protože zavádí druhého herce. V počátcích své tvorby tvoří v duchu kánonu a jeden herec, který komunikuje se sborem, hraje víc rolí. Jako geniální umělec pak zavádí inovaci. Objevuje se druhý herec. Každý z obou herců hrál víc rolí a komunikoval se sborem i vzájemně mezi sebou. Aischylos tvoří v době pevného státního zřízení, které charakterizuje stabilní vláda a silné náboženství. Moc bohů je absolutní. Proto si jako autor tragédií vysoce ctí mýtus a právě a jenom bohové jsou ti, kdo rozhodují o životě člověka. Byl velice úspěšný a soutěže velkých Dionýsií dlouho a spolehlivě vyhrával. Zachovalo se nám od něj pouze sedm her:

Peršané /drama války Řeků s Peršany/, *Sedm proti Thébám* /boj Oidipových synů o vládu nad Thébami – součást Oidipovské trilogie/, *Oresteia* /jediná kompletně dochována trilogie s částmi: *Agamemnón*, *Oběť na hrobě* a *Usmířené Lítice* – představuje počátek vrcholu řecké tragédie!/, *Prosebnice* a *Upoutaný Prométheus*.

3. Sofoklés (496 – 406 př. K.) žil v době ideálně uspořádané společnosti. V Athénské městské státě vrcholí demokracie. Završil základní model řecké tragédie a to tím, že připojil třetího herce. Více než tři herci se pak v řecké tragédii objevují zcela výjimečně. Ustálilo se názvosloví pro prvního herce – protagonistu, který kromě hlavních hrál i role vedlejší, druhý herec nesl pojmenování deuteragonista a třetí tritagonista.

Pro tragédii byla kodifikována pravidla:

- a) každý herec hrál víc rolí,
- b) jednu roli hrálo více herců, co umožňovala maska a zcela zahalená figura herců
- c) na jevišti nemohly být víc než tři jednající herci – maximálně triolog

Představuje jako autor vrchol období řecké tragédie:

Aiás, *Antigona*, *Oidipus král* /Aristotelem považováno za špičkové dílo a vzor tragédie/, *Élektra*, *Trachiňanky*, *Filoktétés*, *Oidipus na Kolóně* a část satyrského dramatu *Slídiči*.

Euripidés (480 – 406 př. K.) představuje přechod do nové etapy dramatu. Zatím co v Aischylově Oresteei rozhoduje o životě hrdinů bohyně Athéna a autor prostřednictvím díla vybízí k úctě k bohům a řeší etické dilema, stejně jako Sofokles v Antigoně, u Euripida se mytologie rozpadá:

Hippolytos /Tragédie rámcována sporem a ďábelskou lstí bohyně Afrodity a Artemidy, které všechno dění řídí. Autor poukazuje na cynismus, sarkasmus a skepsi bohů. Zesměšňuje bohy, kteří ovládají lidi z nějaké podivné svévůle./, *Alkéstis*, *Médeia*, *Élektra*, *Šílený Héraklés*, *Prosebnice*, *Trójanky*, *Ifigenie v Tauridě*, *Ifigenie v Aulidě*, *Bakchantky*, *Orestés*, ale i satyrské drama *Kyklóps*.

Komedie.

Slovo komedie pochází z řeckého pojmu *komoidia*, co znamená zpěv /dia/ veselého průvodu /komos/.

O řecké komedii toho víme mnohem méně, než o tragédii. Zřejmě o ní Aristoteles také napsal pojednání, ale ono se nedochovalo. Vznik komedie pramení také v rituálu, ale ne přímo v rituálu Dionýsovském, leč jen v některých jeho částech a taktéž i v mimosu.

Dórská fraška.

Předchází atickým komediím. Představuje dramatický útvar, který reflektuje, napodobuje, zobrazuje skutečnost v jejich komických, veselých aspektech. Všímá si pochybných lidských vlastností, které předvádí v karikatuře. Nejznámějším z tvůrců dórské frašky byl pravděpodobně **Epicharmos** (550 – 460 př. K.).

Stará atická komedie.

Patřili sem komedie společensky aktuální s politickým jádrem.

Aristofanes (448 – 380 př. K.) tvořil v době vrcholné demokracie Athénské městského státu. Jeho tvorba nepostrádá satirické rysy. Kritizuje společenské nešváry, vadí mu špatnosti státu, vysmívá se kolegům tragédům. Cílem jeho děl je upozorňovat na nešváry politické: *Ptáci* /vyřizování si účtů s Euripidem /, *Acharňané*, *Jezdci*, *Oblaka*, *Vosy*, *Mír*, *Lysistrata*, *Ženy o Thesmoforiích*, *Žáby*, *Ženský sněm* a *Bohatství*.

Střední atická komedie.

Zachovalo se nám z ní jen několik zlomků.

Nová atická komedie.

Proměňuje se v ní prudce tematika. Už ji nezajímají státní a politické problémy, protože jsou neřešitelné. Obrací

se k osobním problémům jednotlivce. Jde o ryze osobní náměty, v kterých se kritizují lidské slabosti. Inspiruje se mimosem.

Menandros (342 – 291 př. K.):

Škarohlíd, Spor o dítě /Čí je to dítě?/

Mimos.

Žánr, jehož původ neodvozujeme z rituálních slavností. Neznáme jej. Víme jen, že se mimos vyvíjí mimo rituál a vedle komedie. Ovšem nevíme jaký měl textový základ a jaká značná v něm byla improvizace. Představoval další z možností o mimézi skutečnosti. Cílem tohoto drobného útvaru bylo zobrazit lidské chování v komických situacích. V krátké formě scénky probíral nejzákladnější negativní vlastnosti lidí.

Satyrské drama.

Existovala jako dohra po trilogii tragédií. Byl to druh komedie, který nějakým způsobem parodoval po vážné témě v tragédii hrubým humorem vážná témata. Cílem těchto satyrských dramat bylo, aby se lidé po zhlédnutí tragédie zesměšněním oné předešlé tragédie uvolnili.

Prostor řeckého divadla.

Prochází vývojem od oltáře jako nezbytné součásti rituálu až k účelové stavbě se svými zákonitostmi. Řecké divadla jsou typická s plenérem – nahoře je nebe a otevřená příroda. Pokládáme je za zázračné pro jejich vynikající akustiku. Už tehdy byly budovány s důrazem na akustiku!

orchestra – základní část amfiteátru, centrum divadelního prostoru. V počáteční fázi se v jejím středu nacházelo **thymelē** – oltář. Byl to kamenný stůl, kam se na začátku rituálu přinášela oběť. Když se to vzalo pryč, měnil se rituál v divadlo.

theatron - půlkruhové hlediště budované podle terénu s využitím svahů. Počáteční dřevěné stoličky po smrtelných neštěstích byla nahrazena stoličkami kamennými. Pojmenování theatron charakterizuje činnost sedících diváků – dívají se.

skéné – se skládá z přízemí a patra, které bylo nejdříve dřevěné, posléze kamenné. Skéné vzniká průběžně. V některých hrách bylo třeba stanů pro vojevůdce. Vývojem se zjistilo, že je to výhodné i pro nevojenské události. Označení skéné v překladu znamená barák, stan.

proskénion – je součástí skéné. Přízemí vysunutě před patrem, kde hráli herci.

Herec v řeckém divadle.

Herec v tragedii.

Hrát směly pouze muži. Ženy nehráli. Projevovala se zde výrazná tendence k iluzivnosti, ale na straně druhé i k stylizovanosti. Řekové nezobrazovali na jevišti zabíjení, vraždění, ale jenom výsledek – mrtvé tělo. Herectví bylo v způsobu hraní, v kostymování i v užívání masek unifikované. Na naše poměry byl tvar řeckých inscenací poměrně statický. U herce na koturnech, s maskou bez mimiky a s vysoce stylizovanou řečí nemůžeme mluvit o psychologii jím hraných postav, ani o žádné charakterizaci.

způsob hraní – odpovídá objektivní skutečnosti, že jediný výrazový prostředek, který herci zbyl, byl hlas a řeč.

Proto měla řecká tragédie výrazný projev hlasový a celé herectví je o hlase a řeči. Sólisti mluvili ve verších, které byly rytmizované a blížili se tedy k hudbě. Některé pasáže byly polovičně zpívané, jakýsi mluvo – zpěv, něco mezi zpíváním a mluvením, ale, samozřejmě, i zpívané a mluvené. Velká část textů sboru byla zpívána, přičemž členové sboru zároveň i tancovali.

maska – se nasazovala na celou hlavu a proto řecký herec nemohl vůbec užívat mimiky jako výrazového prostředku. Masku tvořil ji onkost – zvýšené čelo a na něm byla paruka z vlny. Její výrazná stylizovanost v oblasti úst se časem proměnila v jakýsi megafón. Masky byli typizovány a opakovali se /maska starce, ženy, mladíka/. Podle materiálu existovala:

- helmovitá maska – plátno vytužené sádkou
- terakotová maska – pálená hlína
- dřevěná maska

kostýmování – odpovídalo tragédii. Muži nosili chitón – dlouhou košili po kolena a přes ní měli himation – plášť po kotníky nebo chlamys – krátký přehoz. Jelikož se postavy, které hráli herci, proměňovali, měnili si herci masky i kostým. Ženy ve sboru měli ženské šaty.

obuv – měli herci kolem 5. st. př. K. lehké sandále s ramínky pod kolena. Pak se objevují koturny, které mají zvýšenou podešvi /až do 20 cm ve vrcholném období/, co v konečném důsledku určovalo pohyb herců. Chór neměl koturny. Byl bos, nebo měl lehké sandále.

Herec v komedii.

Hrát směly pouze muži. Používali se stejně jako v tragédii masky. Oblečení byly v trikotu tělové barvy, aby působily jako nahý. Protože zesměšňovali lidi, měli vycpatí břicho i zadek. Muži v chóru měli opaskem připevněný kožený falos. Měli ho především postavy starců a otroků. Neměli je mladí muži, kteří nebyly zesměšňováni. Herci si kvůli pohybové obratnosti neobouvali koturny. Používali vulgární gesta a různé šprýmy.

Herec v mimos.

Kostýmován byl podobně jako herec v komedii. Měl tělový trikot zdůrazňující pocit nahoty a připevněný kožený falos. Nehraje se v amfiteátrech, ale jako skeč /krátký žánr/ se předvádí na pódiiích na tržišti nebo na náměstí. Nejdůležitější rozdíl je však v tom, že mimos je jediný žánr, v kterém můžou hrát i ženy!

Scénografie.

Vycházela z daností divadelního prostoru amfiteátru. Zeď patra skéné měla tři vchody /vchody do paláce/. Mohla být pomalována nebo potažená pomalovaným plátnem. Účelem byla simulace určité architektury.

Řecká scénografie měla rozvinutou techniku scénických efektů. Používala různé stroje:

- a) **méchané** – byl jeřáb. Jeho rameno se objevilo zpoza zdi a na něm upevněný herec jako bůh přichází nečekaně a řeší problém – theos apo méchané / deus ex machine.
- b) **ekkykléma** – byla pojezdí plošina vycházející ze středních dveří patra skéné. Kromě jiného sloužila i k náhlému zjevení nějaké situace.
- c) **periaktoi** – byli tříboké hranoly. Každý bok hranolu byl potažen jiným pomalovaným plátnem, nebo byla uvnitř něho schovaná postava, která se pak objevila. Můžeme je pokládat za předstupeň portálů.

ŘÍM

Řecký vliv na Římskou kulturu.

Helénská období je dobou úpadku Řeckého státu. Za vlády Makedonců dochází k úpadku politickému, ale rozvíjí se kultura. Divadlo už nemá didaktickou funkci, ale slouží k rozptýlení, k vyplnění času.

Řím, naopak, získává značnou politickou moc a má na Řecko výrazný politický vliv. Řecko zas na Řím působí svou rozvinutou kulturou. Jak k tomu dochází? Řím vedl válku s Kartágem. Právě válečné cesty do Kartága umožnili Římanům vidět řecká území s jejími výdobytky a v regionech ovlivněnými Řeky měli možnost zhlédnout divadlo. Divadlo se jim líbilo a zapůsobilo na ně.

Zrod římského divadla.

Také v Itálii existovali náboženské rituály s divadelními prvky. Nejvýznamnější byly rituály Etrusků. Z nich se vyvinuli jisté divadelní formy, ale zdaleka ne úrovně řecké. Objevují se i masky, dělá se pantomima. Vznikají originální římské divadelní formy, které byli značně oblíbené, přesto však druhotné.

Oficiálně se římské divadlo datuje přesně od roku 240 př. K.. Řecký otrok, později propuštěnec, **Livius Andronicus** (287 – 207 př. K.) přeložil na objednávku z řečtiny jednu řeckou tragedii a jednu řeckou komedii. Obě byli zinscenováni na velkých římských slavnostech lidí Romani. Divadlo tedy v Římě vzniká pouhým převzetím formy, povrchu, nikoli obsahu, smyslu. Význam divadla v Římě byl orientován především k zábavnosti a proto se ocitá v takovém prostředí zcela bez kořenů. Není zakotveno v římském uspořádání společnosti. Neklade si za cíl katarzi a nemá ani mravnou závažnost. Netýká se to pouze tragédie, ale také i komedie.

Podobnost Řeků a Římanů se nejvíc projevila ve slavnostech. V Římě probíhali:

a) **ludi Privati**

b) **ludi Plebei**

c) **ludi Romani** byli největší slavnosti organizované státem. Zatím co v Řecku stát platil jen část rozpočtů slavností a ostatní část dopláceli bohatí mecenáši, v Římě platil stát všechno. Státní úředníci *edilové* dostávali finance ze státního rozpočtu na organizování představení probíhající v rámci slavností. V konkurenci s gladiátorskými zápasy se nároky na divadlo stále zvyšovali. Divadlo pod vlivem právě gladiátorských zápasů přejímá zvyky gladiátorů a v některých hrách pak jsou otroci, později křesťané, skutečně ukřižováni! Možný důvod, proč počátečný středověk tak ostře odmítal divadlo. Divadlo stojí stále víc a víc peněz a musí být proto „sponzorováno“ bohatými mecenáši, kteří si tímhle způsobem budují svou politickou kariéru. *Dominus grex* byl pán herecké skupiny, která inscenovala tu – kterou hru. Najal autora, nechal složit hudbu, angažoval herce a lidi do chóru a sám hrál hlavní roli. Chór je v Římě pouze dekorativní. V Řecku chór reprezentoval mínění občanů, veřejný a mravní názor. V Římě to není zapotřebí – kdo by koho napomínal nebo kdo by za kým plakal.

Římské drama.

Tragedie.

Zrod římského dramatu se datuje od překladů řecké tragédie a komedie **Liviem Andronicem**. Další fází je upravování překladů řeckých dramat. Třetím stupněm vývoje je snaha adaptovat řecké dramata do římského prostředí. Vývoj vrcholí ve chvíli, kdy se objevují první římská dramata. Tragédie se v Římě moc neprovozovali. Přesto, že nebyli moc uváděni, byli váženi. Uváděli se zejména v rámci slavností, ale časem stále víc mizela. Zánikem západní části Římské říše zaniká i tragédie.

1. Gnaeus Naevius (270 – 201 př. K.) byl autorem tragédií i komedií. Inspiroval se řeckými vzory. Jím končí dvojtitost autorů písicích tragédie i komedie.

2. Autoři písicí pouze tragédie. Patřili mezi ně **Lucius Accius** (170 – 86 př. K.), **Varius Rufus**, od obou se nám nic nedochovalo, ale také Seneca.

Lucius Annaeus Seneca (5 – 4 př. K. – 65 př. K.) tvořil vlastní díla podle řeckých vzorů s tím rozdílem, že odráželi dobu a potřeby Říma. Cílem jeho tragédií nebyla katarze, ale spíš sloužila k trávení volného času. Uspokojoval prostřednictvím nich touhu lidí vidět věci extrémní. Vytvářel prudké kontrasty mezi postavami /člověk naprosto ctnostný a člověk naprosto zvrhlý/. Vyskytují se u něj, na rozdíl od dramatu řeckého, brutální krvavé scény. Bývá obviňován, že podlehl poptávce publika. Jeho hry se však hrály velice zřídka a proto to nemohl dělat kvůli publiku. Spíš byla předcítávána v soukromých kruzích, které ctili tragédii. V tragédiích Seneci se odráží filozofie oné doby. Seneca posouvá řeckou tragédii do římského kontextu. Zachovalo se nám jeho devět tragédií:

Médea, Phaedra, Trójanky, Šílící Herkules, Herkules na Oitě, Oidipus, Agamemnón, Foiničanky a Thyestes.

Komedie.

Patřili v Římě mezi oblíbený žánr. Komedie se vyvíjí stejně jako tragédie. Přebírá se z Řecka. Základní žánry římské komedie:

a) *fabula palliata* /řecký oděv/ - exotické komedie ještě s řeckým námětem

b) *fabula togata* – originální /vlastní/ římská komedie

Titus Maccius Plautus (254 – 184 př. K.) byl ve své době moc oblíbený. Inspiroval se především Menandrem. V době, ve které tvořil, dochází k strukturování římské společnosti. Řím díky válkám bohatne a na společenském žebříčku se prosazuje stav jezdců. Jezdci tvoří vyhrazenou sílu, která ve svých rukách koncentruje celý obchod. Chudnou rolníci a lidé na venkově. Nezbyvá jim nic jiného, jako přijít do Říma. Řím se tak proletarizuje. Objevuje se v něm výrazná skupina chudých lidí, kteří Římu dodávají plebejský charakter. Plautus čerpá náměty právě z tohoto plebejského prostředí a tím si tyto plebejce získává. Využívá také témata z mytologie. Všude používá stejný stavební vzorec pro své komedie: člověk z nízké vrstvy /otrok/ je chytrý a dokáže přelstít svého pána. Dokáže mistrovsky pracovat s jazykem. Řeč jeho komedií je velice lidová, prostá, blízká hovorové, živé latině té doby. Nevyhýbá se ani vulgarizmům. Jeho hry vynikají velkou bujností a živostí. Má v nich výrazné typy. Připisuje se mu sto třicet her, ale skutečně jich nepsal kolem dvaceti:

Amfitryon, Aulularia /Komedie o hrnci/, Blíženci, Miles Gloriosus /Chlubný voják/, Pseudolus, Mostellaria /Komedie o strašidle/...

Publius Terentius Afer (195 – 185 – 159 př. K.) nebyl tak úspěšný jako Plautus. Přesto právě jeho hry uchovali kontakt středověku s římským divadlem. Terentius pocházel z Kartága. Jako africký otrok byl později přepuštěn a bylo mu umožněno vzdělání, jelikož měl talent. Používá náměty z řeckého prostředí. Do zápletky jedné své komedie komponuje dvě komedie řecké. Tento jeho kompoziční způsob je mnohem rafinovanější jako to bylo u Plauta. Na rozdíl od Plauta nepoužívá jazyk lidový, ale spisovnou latinu. Ve středověku se stane učebnicí latiny. Napsal šest, které se všechny dochovaly:

Dívka z Andru, Tchyně, Sebetřepič, Kleštěnec, Formio a Bratři.

Flyacká fraška.

Improvizovaný žánr z helénské doby kolem 300 př. K., který byl literárně zafixován. Texty se ovšem nedochovaly. Byla to jihoitalská lidová komedie řeckého typu. Víme o ní z různých vyobrazení na vázách. Námětem jí byla transpozice /předělávání/ mýtů a parodování tragédií.

Atellana.

Atellanská fraška nebo také fabula atellana byla krátká improvizovaná hra na území jižní Itálie. Pochází z italského města Atella a vyvíjela se pod vlivem Etrusků a Řeků inspirována flyackou fraškou. Užívá hrubého humoru. Hraje se v maskách a vytváří typy: vitální a výbušný chvastoun *Bucco*, komický stařec *Pappus*, hloupý žrout *Maccus* a hrbáč přízračného vzezření *Dossennus*. I když to bylo původní divadlo Italů, fungovalo jen na amatérské úrovni. Hrál v ní mladí italští muži – svobodní občané! Do Říma se dostává atellana z venkova a brzo získává na oblibě.

Mimus.

Lidový improvizovaný žánr bez textu z období 3. – 1. st. př. K.. Vychází z pohybového nadání herců, kteří využívají k napodobování akrobacii, zpěv a tanec. Měl necudné, obscenní a erotické náměty, které čerpal ze života spodiny. Herci hráli bosí a bez masky. V mime mohli hrát i ženy! Patřil k výrazně zábavným a komickým žánrům. V době svého největšího rozkvětu se hrával v amfiteátrech. Jeho úpadek se pak projevoval i tak, že se představení končila svlékáním se žen, čím se poděkovali publiku. Zachoval se nám v textově zapsané formě.

Pantomimus.

Předchůdce pantomimy. Patřil mezi oblíbené žánry Římanů a přetrval až do vrcholného císařství. Jak už prozrazuje název pan – vše/všechno a mimus – napodobující šlo o vše napodobující tanec. Všechno se napodobovalo tělem bez hlasu. Vzniká z rituálního tance. Pod názvem pantomimos se objevuje už v Řecku, kde ovšem nenabyl takového významu jako v římském divadle. Cílem Řeků bylo napodobovat děj jenom tělem. Tenhle jejich tanec tělem můžeme pokládat za jakousi první podobu baletu. V Římě se pantomimus hrál odděleně od hlavního představení. Všechny role hrál jeden herec /případný pomocník byla podružná role/. Především to byly muži, ale v byzantské podobě také ženy. Tančilo se v maskách, i bez nich, za doprovodu hudby nebo recitace.

Prostor římského divadla.

Římské divadlo se nestavělo na svahu jako řecké, ale na rovině. Proto muselo být složitou konstrukcí podepřeno. Objevuje se v něm *opona*, aby zakryla to, co je na jevišti a vytvořila moment překvapení. Představení začínala padáním opony a končila její vytahováním. Řekové oponu nepoužívali nikdy. Amfiteátr Římanů byl mnohem důmyslnější, ale i umělejší než Řecký. V roce 55 př. K. bylo postaveno *Pompeiovo divadlo* v Římě. Divadla se stavěli nejen v Římě, ale v celé Římské říši /Španělsko, Rakousko, Slovensko/. Přístup mají do divadla všichni! *orchestra* – amfiteátru Římanů se liší od řecké tím, že není kruhová, ale půlkruhovitá. Ztratila původní funkci a stala se hledištěm. Nejsou tam volné průchody pro chór. Chór už nehrál na orchestr, ale pět herců hrálo na proscaeniu.

scaena – byla jevištní budova, která tvořila pozadí jeviště. Hrálo se také na *prosceniu*, které však bylo podstatně nižší jako v Řecku. Bylo široké a zároveň mělké. Scaena i proscaenium jsou mnohem více a bohatěji zdobené jako v Řecku /sloupy a římsy/. Fasáda scaene římských amfiteátrů se pak objevuje i v renesanci.

Herec v římském divadle.

Herec v tragédii.

Divadelní skupiny byli malé. Ženské role hrají muži. V Římě nehrají divadlo svobodní římské občany. Nesměly ho hrát! Tato „výsada“ náležela pouze cizincům nebo propuštěncům. Některým z nich se dostalo dokonce i slávy a bohatství. Postavení herce řeckého a římského je nesrovnatelné, vyjímaje původní italský žánr. O způsobu hraní herců a inscenování v římském divadle víme toho méně jako tomu bylo v Řecku. Tvrdí se, že římské herci nepřevzaly masku a kolem 3. st. př. K. hrály bez ní. Chór v tragédii přetrvává, ale postupně zaniká.

Herec v komedii.

Na rozdíl od tragédie herci v komedii ještě hrály v maskách, ale vůbec v ní už neexistoval sbor.

Hudba.

V římském divadle je mnohem větší poměr hudby k poměru slova, zpívaného slova, než tomu bylo v řecké tragédii. Text her byl doprovázen na *tibii* – dechový hudební nástroj. Pokrytí dialogů hudebnou složkou mělo zvětšit ozdobnost, květnatost převedení.

Úpadek a zánik divadla v Římě.

Řím se z republiky stává císařstvím. Získává obrovská území. Roste jeho moc a bohatství. Tato doba zajišťuje rozmach divadla. Pak ale kolem 3. – 5. st. přichází doba úpadku:

A. Západořímská a Východořímská říše se stále víc a víc osamostatňují. Velikého významu nabývají křesťané. V Římě byla tolerována všechna náboženství a božstva, které si podrobené národy přinášely. Jenomže křesťané odmítaly uznávat jiné bohy /zejména římské/, kromě vlastního. Proto, jak se rozrůstaly, začaly být politicky nebezpečné. Přesto, že pak bylo křesťanství zakázáno, stále víc svobodných římských občanů se nechávalo křtít. Nakonec císař Konstantin milánským ediktem uznává křesťanství jako oficiální náboženství.

Křesťané nepřijímaly římské divadlo:

1. Mimus parodoval křesťanské obřady.
2. Náměty římského divadla /pornografie a brutalita/ byly pro ně nepřijatelné.

B. Druhou okolností zániku divadla je samotný rozpad Římské říše. Barbaři divadlo neměly a jako římské úředníci ho nepotřebovaly.

Se silícím vlivem křesťanství bylo v **Západořímské říši** postupně divadlo utlumováno a vytlačováno ze společnosti. V 5. a 6. st. mizí vůbec.

Ve **Východořímské říši** se udržela síla a moc. Císař se tam stal hlavou církve, co způsobilo rozdělení církve v 11. st. na západní a východní církve. Zde bylo divadlo kultivovanější /helénské/ pod vlivem Řecka a v Byzancii se hraje po 5. a 6. st. dál. Provozovalo se divadlo helénské, liturgické, tragédie, komedie, mimus i pantomimus. Tahle divadelní kultura šla ovšem jiným vývojovým koridorem jako západní kultura evropská. Herci byly v Byzancii považováni za okraj společnosti. Přesto si herečku mimu Theodoru vzal císař Justinianus za manželku. Stala se tak císařovnou, ale pro své intrikánské prý špatnou.

STŘEDOVĚKÉ DIVADLO.

Zdroje pro středověké divadlo.

- a) Rozpadem Západořímské říše mizí i formy oficiálního divadla. Důvodem je chaos a neexistující struktura rozpadající se římské říše. Děje se to zhruba kolem 6. st. a do 9. st. nejsou vůbec správy o provozování divadla ve formě římské. Divadlo ale zůstává díky nezaměstnaným mimům, jokolátorům, hystriónům nebo bavičům, kočujícím v jižních zemích. Provozují komorní primitivní představení založená na akrobaci a žonglování. Uváděli také drobný skeče na pobavení. Mizí divadelní prostor jako prostor specifický a autonomní a divadelním prostorem se stávají prostranství příležitostná /trh, slavnosti/. Je to jediná **tradice z římského divadla**, která se v té době udržuje.
- b) V neřímské Evropě fungují **pohanské rituály barbarů** s výraznými divadelními prvky.
- c) **Křesťanství** je třetím významným zdrojem příštího středověkého divadla. Během raného středověku se stává vůdčí duchovní silou, později i politickou. Silně ovlivňuje také kulturu a divadlo.

CIRKEVNÍ DIVADLO.

Souvisí s křesťanstvím. Vzniká podobně jako řecké, sumerské, babylonské v souvislosti s náboženským rituálem. Rodí se uprostřed mše. Bohoslužby neprobíhají v klášterech, ale v chrámech a slouží pro obecnou společnost. Dvě základní části mše:

1. Oběť jako jádro křesťanské bohoslužby s vínem chlebem jako symboly novoroznění Krista.
2. V bohoslužbě slov/liturgické texty/ se objevují první divadelní prvky. V 9. st. už bývá mše doprovázena hudbou. Je to hudba gregoriánského chorálu – velebný zpěv vícehlasný. To, že někomu napadlo, že se melodie chorálu můžou podložit slovy, vyústilo později v složitost melodií zpívaných na jednu slabiku. Ozdobné merizmaty se podložili textami Nového zákona.

1. První perioda této fáze divadla byla **latinská**. Byl to důsledek šíření křesťanství z Říma. Objevuje se tzv. **TROPUS**, což byla textová dialogická vsuvka do určité melodie chorálu, která měla tendenci rozvíjet se dále do formy divadla. Za první tropus se považuje dialog tří Marií, které přišli k hrobu Krista, s andělem, kterého tam potkávají. Tenhle tropus už obsahuje napětí a projevuje se v něm tendence k hraní. Proto se začal nejen zpívat, ale i předvádět. Tři kněží bez kostýmu hráli Marie a čtvrtý kněz představoval anděla. Výše uvedený děj ze života Krista zpřítomňují kněží uprostřed bohoslužby v čase Velikonoc. Není to ovšem divadlo! Je to ještě pořád jenom obřad! Tropus se zachovali v knize Regularis Concordia z benediktinského kláštera z období okolo 10. st.. Jeden z mnoha autorů byl mnich Tutillos. Gregoriánský chorál se na počátku zpívá u oltáře chrámu, který byl a je symbolem Kristova hrobu nebo jesliček v Bethlémě.

2. Vývoj však jde dál. Textových vsuvek je stále víc a víc. Vzniká řetěz scének, které se předvádějí v rámci bohoslužby. Najednou je jich tolik, že už se nevejdou do mše a proto vzniká tzv. **MATUTINE**. Matutine znamenala v překladu ranní hodinku. Byla to tedy ranní bohoslužba, kdy se chválil boh, hráli se scénky a zpívalo se.

3. Postupně se upouští od přísné lokalizace místa u oltáře, odkud se smělo zpívat a začíná se užívat celý prostor chrámu. Např. Marie, hledající Krista, prochází mezi publikem. Kostelní drama, které se ještě celé předvádělo jenom v chrámě se nazývalo **OFFICIUM**. Bylo to kostelní divadlo.

4. V určitém stupni vývoje, jedná se o rozmezí sta let, se některé scény už hrají před chrámem. Stává se tak proto, že čas trvání těchto her přesahoval možnosti bohoslužeb. Vzniká **LUDUS**, což je ucelené středověké drama, které se hraje před chrámem.

Mezi scény z Nového zákona vděčné pro inscenování patřili:

- scény s třemi Mariemi
- scény s apoštoly
- scény s Kristem: vánoční a velikonoční

Utváří se chronologické uspořádání scén ze života Ježíše Krista.

Tyto představení hrály výlučně duchovní, kněží, mužští členové klášterů, poněvadž jsou předváděné děje posvátné. V ženských klášterech hráli jeptišky.

Do ludusu vstupuje **komický prvek**, který předvádění liturgického příběhu odlehčuje. Kontrastně působí a zesiluje posvátnost a vážnost jádra děje příběhu. Do scén se třemi Mariemi se vsouvají **scény s mastičkářem**. Marie jdou k němu nakoupit masti pro obřad s mrtvým tělem Krista. Pomocník mastičkáře s nimi vede dost vulgární dialog a zlehčuje situaci kolem ukřižovaného Krista, čímž se rouhá Bohu.

V době, kdy už jsou liturgické texty značně složité a objevuje se v nich komický moment, začínají se psát v *národním jazyce*. První taková dochovaná hra se jmenuje *Hra o Adamovi* a pochází od anonymního autora z konce 12. st.. Psaná je francouzsky v normanském dialektu. Vyznačuje se propracovaností v ohledu motivací postav. Tvoří ji 942 veršů. Je poměrně rozsáhlá a tvoří ji tři díly:

- Prvotní hřích /Adam a Eva a jejich vyhnání z ráje/.
- Kain a Ábel /nenávisť bratrů/.
- Procesí proroků ze Starého zákona.

5. MIRÁKL je víc tematizován jako ludus a víc soustředěn na nějakou postavu světce, který dělá miraculum – zázraky. Temata jsou nebiblická, ale z historie křesťanství. Používá se národní jazyk.

Hra o sv. Mikuláši od autora **Jeana Bodela** (1150 – 1210).

Rutebeuf (1230 – 1285) byl hercem a potulným žonglérem. Psal básně v sebeironickém duchu a propagoval v nich křížové výpravy. Byl také autorem scének a miráklů *Zázračná hra o Theofilovi*. Objevuje se v ní po prvé Faustovské tema. Theofil je mnich, který upadl do nemilosti u biskupa. Přišel o kariéru. Proto spíše smlouvu s ďáblem. Za sedm let, když má dát duši ďáblu, prosí o odpuštění Marii. Ta mu odpouští a roztrhává smlouvu, kterou sepsal Theofil s ďáblem. Jedná se o archetypální téma: Jsem ochoten udělat cokoli, abych něčeho dosáhl? Je to vůbec dovoleno? Rutebeuf napsal také *Mastičkáře*. Existují dvě autentické české verze her o mastičkáři.

6. Vrchol středověkého náboženského divadla představuje MYSTÉRIUM. Plně se v něm rozvíjí všechny předcházející formy středověkého divadla. Toto divadlo si zakládá na monumentalitě. Mystéria se postupně stěhují z míst před kostela na otevřená prostranství. V době největší popularity byli to rozměrné divadelní produkce s velikými finančními náklady. Původ slova mystérium můžeme hledat v řeckém *mysterion*, což znamená tajemství, nebo v latinském *mysterium* jako označení pro funkci a postavení, v našich souvislostech jako označení pro realizaci nebo-li uskutečnění něčeho. Jádrem mystéria je původní příběh o Kristově smrti a vzkříšení, co by obraz o vykoupení člověka z jeho hříšnosti. Jedná se zde tedy o příběh spásy člověka. Jeho součástí jsou výjevy od stvoření světa:

- Adam a Eva.
- Kain a Ábel.
- Proroci.
- Kristův život.
- Velikonoční témata.
- Vánoční témata.
- Ukázky z počáteční historie křesťanství /jenom někde/.

V počáteční fázi se hrálo mystérium jenom po latinsky. Později se prosazují národní jazyky. V době 14. – 15. století píšou Francouzi jenom ve francouzštině. Aby řetězení vážných biblických a církevních témat neunavovalo publikum, proniká stále víc i drsný *lidový humor* se zaměřením k iniciaci publika.

Pařížské pašijové hry napsal **Arnoul Greban** (1420 – 1470).

Vítězné mystérium o skutcích apoštolských je zas dílem **Simona Grebana**, bratra Arnoula. Obsahuje 60 tisíc veršů. Pro dramatiky tehdejších mystérií bylo docela běžné, že do svých textů přejímaly texty jiných autorů. Jde o autorství a úpravu cizích textů.

Způsob uvádění mystérií.

Mansionová scéna je označením pro pódium na náměstí s rozměry několik desítek metrů. Na pódium se umístilo několik *mansionů* – domečků, které byli dějištěm jednotlivých výjevů. Všechny děje se odehrávali na jednom prostranství. Proto mluvíme o simultánní nebo-li paralelní scéně. Neděje se přestavba. Vlevo z pohledu diváka se nacházel ráj, vpravo to bylo peklo. Princip mansionů vzniká z analogie se změnou uvádění liturgických scén z jednoho centrálního místa v kostele u oltáře do různých lodí kostela.

Dalším způsobem uvádění bylo uspořádání mansionů do oblouku kolem náměstí. Publikum bylo na jevišti.

V Anglii hrály mystéria zřídkačným způsobem na vozech zvaných *pageant*. Každé jeviště představoval jeden mansion na voze, který po skončení scénky odtáhli koně pryč.

V Holandsku byli mansioni umístěni na lodích. Odehrál se děj a mansion odplul na loďce kanálem pryč.

Ve vrcholné době mystérií v 16. st. Se uvádí rozsáhlé představení. Ve Valenciennes se roku 1547 hrálo extrémní mystérium dvacet pět dnů po sobě. Mělo přes 50 tisíc veršů. Mystérium v Bourge se hrálo čtyřicet dnů. Vystupovalo v něm pět set postav a tři sta účinkujících. Každý den ho zhlédlo pět tisíc diváků. Samozřejmě, kromě těchto obrovských produkcí existovali i dvoudenní nebo třídenní mystéria.

Herec ve středověkém divadle.

Světští zkrachovaní herci se na scéně objevují v čase zrodu mastičkáře. Jsou to domácí jokulátoři.

Posléze se v mystériích objevují měšťané a řemeslníci. Takovou produkci můžeme pokládat za typ amatérské produkce. Mystérium se stává chloubou města a způsobem jeho prezentace. Proto hrát v mystériu znamená pro každého čest. Každý řemeslnický cech má na starosti postavit a připravit nějaký konkrétní mansion. Pořádali se konkurzi na jednotlivé role. Vybíralo se typově, např. ten, kdo hrál postavu Krista, musel mít pro ni fyzické předpoklady, a podle zvučnosti hlasu. Hrají hlavně laici z řad řemeslníků a jsou to zejména muži. Postavy čertů hrají žongléři a jokulátoři. Nakolik byl čert dynamizující postavou bylo vytáné, když jeho představitel uměl různé kousky. Jsou známé mystéria, kde hráli i ženy, např. Mystérium o sv. Kateřině ve Frankfurtu. Duchovní se objevují už jenom okrajově a to třeba v postavě pann Marie.

Způsob inscenování.

Příprava těchto velkolepých představení byla velice náročná a začínalo se s ní hodně brzy. Existoval určitý „režisér“, který měl rozhodující slovo a všechno kolem inscenace řídil. Ten, kdo byl herec, musel vynaložit nemalé fyzické a finanční investice. Jelikož se jednalo o reprezentativní funkci, musel jsi zaobstarat kostým a sehnat za sebe v dílně náhradu v čase, kdy bude zkoušet. *Kostými* byli soudobé, středověké a ne třeba autentické římské. Někde byli kostými i velice honosné a nákladné. Ženské postavy hrály muži v kapuci, aby byl větší iluzivní účinek. Na začátku každého dne několikadenního mystéria přišli všechny postavy v slavnostním průvodu. Rozešly se ke svým mansionům, usedly a čekaly na svůj výstup /někdy i šest hodin/. Pak zahrály svůj výstup a opět usedly.

SVĚTSKÉ DIVADLO

Odnož divadla, která souvisí s antickým divadlem. Prostřednictvím histrionů a mimů z římského divadla, kteří se dostávají do Německa. Postupně se pro jokulátory, mimy a histrióny ustálil společný název baviči. Objevují se na místech, kde je spousta lidí /náměstí, slavnosti, trhy/. Hrají většinou venku, ale stejně jim nedělá potíže hrát uvnitř. Je to velice variabilní typ divadla. Divadla živého a založeného značně na spontánní improvizaci. Tvoří jakýsi most mezi antikou a commedii dell arte.

Hrotsvita von Gandersheim (935 - 975)

Jeptiška z benediktýnského kláštera. Jako učebnice latiny se ve středověkých kláštorech, které byly centry vzdělanosti, používaly Terentiovy hry. Hrotsvita pokládala za bizarní, aby se k výuce latiny používaly pohanské texty Terentiovy. Na půdorysu jeho her napsala šest her, které se pak také používaly k výuce latiny a navíc obsahovaly soudobou křesťanskou tematiku. Byly to dialogy bez nějakých aktů, ovšem na tu dobu to byl ojedinělý zjev. Prostřednictvím divadla chtěla odsoudit nemravnost a podat návod, jak se mají lidi chovat. Nebála se líčit napětí a nerestná prostředí. Její hrdinové mají vizi hříšnosti a napraví se. Základní teze její her: „Lidské je hřešit, ale ďábelské je v hříchu setrávat.“ Hrotsvita své hry psala v rytmizované próze nebo ve verších a to kvůli přednesu a také kvůli výuce latiny. Tato středověká autorka udělala totéž, co udělali Římané s řeckou dramatikou a tak vytváří bizarní spojnici mezi římským a středověkým divadlem. Její dramatické dílo nemůžeme však kategorizovat jako světské divadlo. Je to přechodné stádium, ve kterém se slučuje světská forma a náboženský obsah. Hrotsvita von Gandersheim neměla pokračovatele, nikdo již tak nepsal, a něco podobného se objeví až v renesanci u italských autorů inspirovaných Terentiem i Plautem. V Dili vyšla antologie „Pád a obrácení Marie“, která obsahuje tři z jejích her:

Gallicanus, Sapientia /Moudrost/, Abraham a Marie, Paphnutius, Dulcitius, Callimachus

Ve 12. a 13. st. se začínají objevovat literární utvary, které jsou psané jako dialog. Jsou to už tedy hry. Žánry církevního i světského divadla směřují k duchovnu. Pohled člověka nahoru se ve středověku projevuje vždy i v

nejrozpuštěnější zábavě. V estetickém smyslu se to projevilo v gotickém slohu té doby. V světském divadle se objevují první žánry:

a) **dramatický monolog** - vystoupení jedné postavy, která vypráví nějaký příběh. Jokulátor, který to hraje, komunikuje prostřednictvím dialogu s publikem. Obsahem je to vyprávění - epika, ale formálně je to dialog. Témata těchto dramatických monologů byla veselá, komická. Nejvíce se provádějí ve Francouzsku, kde se oblíbenou postavou, která se zesměšňovala, stala postava bretonce. Např. Bretonce je chycen při krádeži dřeva. Komickost vychází z jeho hlouposti a z toho, jak a co říká. Prosí krále, aby mu bylo odpuštěno. Dostane se mu žádaného odpuštění. Další oblíbenou figurou byli lazebníci a také mastičkáři /vrcholem je Mastičkář Rutebeufův/, který se ačkoliv rodí v područí církevního dramatu, ale pak se osamostatňuje a začíná existovat samostatně.

b) **dvojmonolog** - monolog baviče, který předvádí monolog dvou postav. Je pokračováním dramatického monologu.

c) **veselé kázání** /le sermon joyeux/ - aktéři parodovali různá témata nebo karikovali kazatele a církevní kázání na určité téma z bible. Např. Kázání o sv. slanečku. Taký to byla odrůda dramatického monologu a žánr pro lidi důvěrně známý.

Ve 13. st. se objevují komponované hry:

Adam de la Halle (1240 - 1288) byl tvůrcem výrazně komediálním a satirickým. Jeho díla vynikala rozvinutou dramatickou formou, co bylo způsobeno návazností na dramatický monolog a dvojmonolog:

Hra pod loubím /vysmívá se kromě jiného i sám sobě a svým blízkým/, Hra o Robinovi a Marion / pro dramatický pastorel je charakteristické vesnické prostředí příběhu a syntetická skladba s komickými výstupy, zpěvy a tanci.

Moralita patří k osobitým žánrům světského divadla. Není to čistě komediální žánr, protože má duchovní i morální poslání. Tvoří přechod mezi světským a církevním divadlem. Moralita měla ukázat, co lidé utrpí, když se špatně chovají. Znamenala návod jak správně žít. Zobrazovala boj dobrých a špatných náklonností v člověku. Byly oblíbené, protože jim lidé rozuměli. Ke druhům moralit patřily:

a) **ars moriendi** /tanec smrti/ - boj dobrých a špatných vlastností v člověku.

b) **spor ctností** - v člověku se hádají jeho ctnosti. Tento druh morality byl méně dramatický než předešlý.

Moralita se objevují už v 14. st. v Anglii. V 15. a 16. st. pokračují i v renesanci.

Odsouzení hostiny je jednou z nejznámějších moralit. Je to příběh odehrávající se hostiny, společnost které tvoří Lakota, Na zdraví atd. Na hodující zaútočí skřítky ve složení Žloutenka, Podagra, Ledvinové komory...a mlátí je. Objevují se i služebníci spravedlnosti jako Střízlivost, Pilulka, Dieta, Klystýr. Nepodaří se bitce zabránit a čtyři napadení hodovníci umírají. Proto se koná soud a soudí hlavné viníky: Večeři a Hostinu. Večeře se nakonec zprošťuje viny, ale má se na čtyři míle vyhýbat obědu a na ruce má nasazené okovy, aby nemohla nalévat vína. Hostina je odsouzena k trestu smrti. Také zde se ukazuje špatné jednání, pak střet špatného a dobrého a nakonec je ukázáno, jak by to mělo být správně. Z dalších moralit můžeme připomenout: Cisař, který zabil svého synovce, Marnotratný syn /vychází z biblického příběhu o marnotratném synovi/ a Zlý boháč.

Alegorie i když je dalším žánrem světského divadla, vychází z morality. Můžeme ji definovat jako moralitu s vážnějším dějem, ve které vystupují postavy Mravnost, Spravedlnost, Krása.

Everyman /Kdokoli/ je název alegorie, která se objevuje v celé Evropě. Jde o příběh bohatého člověka, který hoduje se svými přáteli. Ten boháč je kdokoli z nás. V nejlepším přichází pro něho smrt. On s ní jít ovšem nechce. Nakonec pochopí, že nemá východisko. Jelikož se velmi bojí, chce, aby ho někdo z hostů doprovodil. Nikdo ale nechce, ani Bohatství, ani Krása. Prohlubuje se jeho strach a zoufalství. Nakonec se objeví rachitická postavička - človíček, který s ním půjde. Je to jeho Dobrý skutek. Everyman se nikdy nezajímal o dobré skutky, ale si užíval. Jedinou cestou, konstatuje tahle alegorie, je ta, když člověk alespoň občas obrátí pozornost od sebe k jiným. Tehdy bude mít v sobě harmonii a umírat se mu bude snadněji. Alegorie Everyman má v různých provedeních společný půdorys, ale samotné verze se liší. Nám je nejbližší německá verze. V Salzburku se každý rok hraje Hofmannsthalova verze Jedermann na festivalu před katedrálou.

Sottie bylo označení satirického útvaru jako dalšího z žánrů světského divadla. Slovo sottie má původ ve francouzském le sottie - blázen. Byl to dramatický text, který útočil na nějakou politickou okolnost nebo politickou osobnost. Naposledy tomu tak bylo u Aristofana /Žáby/. Byl žánrem, který útočil na společenské poměry /kritizovalo úplatkářství, korupci.../ Prostřednictvím sottie se cílí na konkrétní osoby a je spojena s jevem středověkého divadla - hrají jej profesionálové, kteří se živí divadlem.

Noví lidé bylo jedno ze sotties, které vypráví o lidech zavrhujeících špatný současný pořádek a majících plány, jak bude vypadat svět, až budou vládnout oni. Přichází k nim stařec Svět. Nový lidé mu vyrvou z rukou měsíc s penězi a zavrou ho do chatrče. Pak vládnou tyto noví lidé.

Pierre Gringoire (1475 - 1539) patřil mezi autory sotties. Psal ve službách krále Ludvíka XII. Byl ním najat, aby zesměšňoval králova protivníka papeže Juliusa II./papež, který uzavřel smlouvu s Michelangelom/. Výsledkem byly jeho hry o Bláznivé matce a o Knížeti bláznů.

Aktéři sottie zastupují vyšší stupeň jokulátorů a kejklřů. Organizují se v bratrstvích: Bratrstvo bezstarostných dětí /Confrérie les Enfants sans Souci/. Kromě jiného produkovali 28. prosince Svátek bláznů. Tenhle svátek měl hlubší smysl, než dnešní silvestr. V ten den dostali vládu ve městě do rukou blázni. Bylo dokonce dovoleno v

kostelých dělat posměšná kázání. Úmyslně se narušoval normální řád a všechno se stavělo na hlavu. Objevují se zde už i karnevalové průvody. Pro člověka znamenal převlek do karnevalového kostýmu možnost být někým jiným, někým, kým být chtěl. Maskou si leckdo mohl zkusit jinou identitu. Kdo ztrhnul někomu masku, byl přísně potrestán. Bratrstva měly různá hesla: „Počet hlupáků je nekonečný, jejich práce nikdy končeti nebude.“ Jejich cílem bylo tyto hlupáky zesměšňovat. Nosili čapku s oslými ušima a měli dvoubarevné kalhoty. K nejpopsalnějšímu a nejnámějšímu hercům té doby patřil člen Bratrství Jean del Espin. Měl tak odvážné výstupy, že byl někdy i uvězněn.

Fraška - komediální žánr světského divadla z 13. st., který zobrazuje svět v humorných souvislostech. Užívá nadsázky a zveličení, aby víc zdůraznil cíl svého zobrazování. Fraška je nevázaná a pojmenovává věci pravým jménem a drsným humorem. Bývala krátká a hrála se po moraliť. Stejný model uvádění po vážném útvaru, jako tomu bylo v případě satyrského dramatu uváděném po trilogii tragédií v Řecku. Ve frašce vystupovaly ustálené typy postav:

- Istivý a hloupý advokáti
- smyslný mnisi
- zbabělí vojáci
- lékaři, kteří mají pochybný diplom
- žebráci...

Fraška o kádi vypráví příběh o muži pod pantoflem. Žena padne hlavou do kádi. Muž ji vytáhne pod podmínkou, že bude jejím pánem.

Fraška o advokátovi Pierru Pathelinovi nebo Mistr Pleticha z 15. st. patří k nejnámějším fraškám té doby. Skládá se ze třech částí:

- a) Pastýř přelstí soukenického mistra. Koupí látku a nechce zaplatit. Předstírá nemoc.
- b) Soukenický mistr pastýře žaluje za odcizení soukna. Pastýř si najme advokáta Pathelina, který mu poradí odpovídat na všechno „be“. Pastýř je osvobozen prodemenci.
- c) Když si Pathelin přichází k pastýřovi pro honorář a ten mu odpovídá „bé“!

Německé divadlo.

Rozvíjí se svébytně. Je zpožděné oproti vývoji divadla třeba ve Francouzsku. Mystéria měly internacionální charakter. Národní divadlo jako specifické divadlo vzniká až v renesanci. Objevením Ameriky v roce 1492 oficiálně končí středověk. Středověké divadlo jako žánr ale přetrvává až do 16. st..

Masopustní hra nebo-li **švank** je žánr, který se rozvíjí speciálně v Německu. Základem pro něj je:

- inspirace pohanskými zvyky a obyčejí /poutání démonů, plodnost/. Slavnosti jara nebo Oslava plodivé přírody jsou transformovány v křesťanském duchu na Velikonoční hry. Uskutečňuje se tak asimilace původních zvyků do nové podoby.
- druhým zdrojem jsou římské histrióni. Neměly však velký vliv, protože přinášely kulturu mimu, což byla městská kultura Říma a pro venkovany nebyla tak atraktivní.
- konstituce řemeslné výroby a vznik měst podmiňují rozvoj umění. To, co se děje v masopustní hře, je záležitostí především měst.

Existují karnevalové průvody v čase před půstem - příprava k Velikonocem. Probíhalo to v období ledna a února. Nepovažujeme to za divadlo, ale přesto jsou tam výrazné divadelní prvky. Lidé se převlékají za maškarády a přijímají tak novou identitu. Chovají se jinak, protože přijímají novou roli a opouštějí svou. Odhalení identity bylo zakázáno a ztrnutí masky se trestalo. Karnevaly sloužily k vybití živelné energie, aby se člověk lépe skoncentroval k půstu. Uprostřed těchto karnevalů se hrají různá představení, nejspíš v hostincích, které v konečném fázi nabývají podobu masopustní hry, co by odrůdy frašky. Předzvěstí masopustní hry je tzv. streitgedicht, což je v překladu báseň - spor a předváděl se jako dialog dvou lidí. Uprostřed karnevalů byly provázeny nějakou akcí. Ze streitgedichtu vzniká pak krátký žánr masopustní hra jako druh frašky. Rozvíjí se hlavně v Norimbergu, který zůstává centrem tohoto žánru.

Masopustní hra byla především zábava měšťanská. Terčem posměchu měšťáků byli sedláci, kteří pro ně byli nezkoušenější a hloupější. Kromě sedláků se vysmívali také učeným doktorům, kteří svou učenost jenom předstírali, a také rytířům, kteří byli dobře zabezpečeni a proto nemuseli nic dělat..

Konstitují se určité témata masopustních her : opilství, lakota, pýcha a další lidské neresti. Jelikož byli autoři těchto her muži, objevují se i témata erotická, sexuální a také témata o zlých ženách. Náměty čerpají ze současnosti. Ve 14. st. se napsalo kolem 170 těchto masopustních her.

Neithart Spiel /Hra o Neithartovi/ od neznámého autora. Projevuje se konfrontací rytířského a sedláckého stavu. Minnesanger Neithart skládá básni pro svou paní. Kráčí po louce a objeví fialku. Chce, aby ji viděla jeho paní. Přikryje ji kloboukem. Objeví se sedlák a najde klobouk.. Jemu fialka nic neříká. Vykadí se na fialku. Rytíř pak ukázal své paní...

Hans Rosenplut (1400 - 1470) patřil k prvním a k nejstarším menovitě známým autorům masopustních her. Patřil do skupiny Mistrů pěvců z Norimbergu. Masopustní hry pozvedá na úroveň literárního žánru. Zpracovává starší náměty. Vyniká drsným humorem. Zesměšňuje strach člověka ze hříchu. Máme dochováno asi třicet jeho her:

Masopustní hra o Turkovi má v centru svého zájmu výrazně satirický námět.. Vládce Turků Sultána povolává městská rada do Norimbergu, aby udělal pořádek, protože tam vládne korupce a úplatkářství. Musí přijít pohan - ten nejhorší z nejhorších, aby udělal pořádek s těmi, kteří jsou ještě horší.

Způsob uvádění masopustních her:

Inscenování bylo jednoduché, až primitivní. Děj je nesložitý s cílem pobavit. Z hlediska techniky dramatu fraška slučuje mrtvý dialog a akci. Žádná komplikovaná stavba.

Aktéři představení byli měšťané, kteří cítili touhu hrát divadlo. Hráli jenom muži v dekoracích každodenní reality /stůl, židle, kád/. Občas využívali rafinovanějších efektů jako třeba chrlicí oheň, ale byla to spíš výjimka.

Mistrovská píseň nebo-li **meistersang** je žánrem německé literatury, který vzniká v 13. st. jako paralela lyrickému žánru milostné písně nebo-li minesangu. Minesangri své písně nejen skládali, ale i přednášeli, což mělo divadelní znaky. Remeslníci chtěli také umělecky tvořit a tak vzniká Spěv mistrů /řemeslníků/. Jejich básnická produkce sloužila ke zpívání a měla charakter didaktický. Mistři kočovali a zpívali, kde byl o ně zájem. Na jejich podnět v jednotlivých městech vznikají pevná bratrstva řemeslníků, kteří už nekočují a produkují představení k různým obřadům a svátkům. Zpočátku byli pod vlivem církve, pak se vymanili a tvořili pěvecké školy pro zájemce. Na začátku napodobovaly minesangri. Měli danou stabilní formu, kterou postupně uvolňovali a přetvářeli. Ve školách vycházeli z předpokladu, že umění selze naučit. V těchto školách byla jedním ze žánrů i masopustní hra, která se tam vyučovala. Existovaly stupně vzdělání:

1. žák - učil se pravidla. Netvořil, pouze se učil pravidlům.
2. přítel školy - už zvládl pravidla a proto se mohl pokoušet o vlastní tvorbu.
3. zpěvák - zpíval díla jiných.
4. básník - uměl napsat báseň.
5. mistr

Mezi školami existovala jistá konkurence. Německo se tím dostává z kulturní izolace do kulturní Evropy. V 15. st. dochází v Norimbergu k vrcholnému rozkvětu těchto žánrů.

Hans Sachs (1494 - 1576) patřil k nejznámějším autorům masopustních her. Profesí byl švec a nikdy ji nepřestal vykonávat. Jeho tvorba má dvě základní vymezení:

- svou profesí a praktický vztah k životu
- vztah k Martinovi Lutherovi a protestantskému hnutí

Propaguje protestantskou měšťanskou morálku se zřetelným humorem. Ve svých hrách kritizuje ty, který porušují pravidla. Svou tvorbou se snažil ovlivnit myšlení lidí. Napsal skoro devadesát masopustních her:

Chtěl vysedět telata, Kocourkovské právo, Posel z ráje...

Konec středověkého divadla.

Divadlo se ve středověku velice obohatí. Ve světských žánrech nalézá komunikativní přístup k publiku.

V 13. st. vrcholí moc papeže a církve. V 16. st. dochází k tomu, že církevní moc přestává být univerzální. Probouzí se národní sebeuvědomování a panovníci jednotlivých národů se vymaňují spod vlivu papeže. Proto se církev stává agresivní a pronásleduje všechno, co ji ohrozuje a mohlo by ji ohrozit. Taktéž i divadlo. A tak se stane, že i mystéria nakonec církev zakáže. Mystérium jako bohatý žánr středověkého divadla mizí v Evropě po roce 1600.

V Anglii vítězí protestantská církev. Proto Jindřich II. nerad vidí církevní hry na pageants.

Autoři se obrací ke světským látkám. Skupiny kočujících herců potřebují nové hry a tak se rozvíjí potřeba autorů. V Anglii je jejich počet výjimečný a ojedinělý.

RENESEANCE

Renesance(z lat. re – opakování a franc. nesance – zrození) – znovuzrození, obrození = znovuzrození antiky, na antiku se napojuje programově a vědomě.

Humanismus – podpojem (užší pojem), určitý názor na svět. Nejvíce se spojuje s antikou, je filozofickým podhoubím renesance. Je charakterizován zájmem o člověka, antiku a řecké umění (ideál kalokagathie).

K nejsilnějším velmocím dominujícím v Evropě patřily kromě Itálie také Anglie inklinující k protestantizmu, katolické Španělsko a Itálie, která je rozdrobena na více ekonomicky silných států. Tato geopolitická situace měla významný vliv na rozvoj divadla oné doby.

Rozdíl mezi středověkým a renesančním myšlením:

Středověk – spirituální uchopování světa, člověk potlačován jako tělesná bytost ve prospěch duchovní spirituality. Nad konkrétním lidským osudem vítězí v umění abstraktní teologická témata. Způsob lidského myšlení je vertikální (směřuje k Bohu). Lidský život sám o sobě je marginální, funguje toliko jako prostředek k proniknutí do nebeského života ve věčné blaženosti. Toto myšlení zrcadlí i dobová architektura – gotická vertikála je obrazem rukou pozdvižených k Bohu.

Renesance – začíná seznávat důležitost pozemského života, který začíná být i umělecky zobrazován - z vertikálního myšlení se stává horizontální. Člověk se snaží komunikovat v pozemském prostoru. Neznamena to však ateismus renesance. Pozornost je stále směřována k náb. tématům, ale mnohem více i k pozemským. Začínají ovšem i konflikty s církví a svár dogmatu s lidským poznáním. Velký rozvoj lidského poznání: astronomie, přír. vědy, matematika. Byly –li ve středověku všechny vědy součástí teologie (měřítkem všeho poznání byla sloučitelnost s biblí), v renesanci se osamostatňují. Člověk stále více pozoruje své okolí a zajímá se o něj. Vývoj je sice postupný, ale začíná se spolu s počtem nových vynálezů zrychlovat, rozvíjí se cestování. Koncepce světa se v lidském pohledu proměňuje. Tento vývoj je vnímán pozitivně - jenže! Totální antropocentrismus (jež ovšem přetrvává dodnes a je příčinou řady problémů, morálních i ekologických), se brzy dostává do slepé uličky. Žití bez vertikály končí v manýrismu, onom „smutku renesance“.

Renesanci provázal charakteristický rozvoj šlechtických dvorů. Divadelní renesance začíná v Itálii. Důvodem byla největší spřízněnost s antikou a těž skutečnost, že právě Itálie byla místem řady objevů. Divadlo je inspirováno latinskou antikou. Čtení římských tragédií – Seneca. Objevení Plautových a Terentiových komedií, jejichž prostřednictvím se učí latina(neuvádějí se). Podle antického vzoru se začínají psát současné hry v latině, poté i v italštině. Tato proměna trvá v Itálii asi 200 let. Našlo se devět rukopisů ztracených her Terentia. Renesance v Itálii má k divadlu jiný vztah jako středověk. Ve vztahu k divadlu navazuje na antiku. Začaly se už stavět různé budovy speciálně pro divadlo. Proměňuje se divadelní prostor. Nejdůležitějším činitelem italského renesančního divadla se stává výtvarník. Nejdůležitější byla výprava. Tato linie renesančního divadla se nám vyvíjí do baroka. Technologie tohoto divadla byla velmi bohatá a různorodá. Je docela dobře zdokumentována. Rozdíl mezi antikou a renesancí tkví v tom, že v antice se skutečně hrálo v přírodě, kdežto renesance iluzivně předstírá, že se nachází v přírodě.

Literatura:

Dante Alighieri (1265-1321) – Božská komedie.

Jasná duchovnost a přítomnost vertikály. Básník prochází peklem, očistcem i rájem. Líčení rozličných lidských osudů v jednotlivých epizodách je však pozemské. Psána v národním (italském) jazyce.

Francesco Petrarca(1304 – 1374) – Sto sonetů pro Lauru

Subjektivní milostná poezie (sonet-14 veršů), vytváření cyklů. Do centra pozornosti se dostává pozemský, milostný vztah k ženě Lauře – věc pomíjíva se stává tématem uměleckého díla.

Giovanni Boccaccio(1313 – 1375) – Dekameron

Sto novel (povídek), vyprávěných společností odsouzenou trávit dny v izolaci venkova před morovou nákazou, všímá si zcela konkrétních příhod, zkoumá lidské (milostné) vztahy a jejich neduhy. V mnohém se dotýká tabuizovaných témat (sex!), ve středověku věc nemyslitelná.

Výtvarné umění:

Filippo Brunelleschi (1371 – 1446)

Působil ve Florencii - kupole Santa Maria del Fiore – při vší monumentalitě zdůrazňuje lidský rozměr.

Donatello (1386 – 1466) - sochař

Andrea Montegna (1431 – 1506) – malíř, rytec – Madona s dítětem a anděly. Narozdíl od středověku mají renesanční Madony konkrétní lidskou podobu.

Sandro Boticelli (1445 – 1510) – malíř – průnik nové tematiky – Zrození Venuše z mořské pěny – mimo křesťanskou tematiku, směr k antice. Důraz na tělesnou krásu člověka.

Leonardo da Vinci (1452 – 1519) – malíř, sochař, vynálezce, architekt... Renesance je prvním obdobím, ve kterém se zdůrazňuje individualita autora

Dáma s hranostajem – tematika portrétů z všedního života. Madona, Poslední večeře – slavná freska v Miláně,

Mona Lisa.

Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) – malíř, sochař, architekt, básník, David, Sixtinská kaple - nástropní freska (Mojžíš), Pieta v chrámu sv. Petra, Poslední soud – oltářní obraz Sixtinské kaple

Věda v renesanci:

Astronomie:

Mikuláš Koperník (1473 – 1543)

Giordano Bruno (1548 – 1600)

Johannes Kepler (1571 – 1630)

Galileo Galilei (1451 – 1506)

Objevitelé:

Kryštof Kolumbus (1451 – 1506)

1492 – objevení Ameriky – datum zrodu novověku.

Johann Gutenberg (cca 1400 – 1468), knihtisk 1445 (zlomek knih Sibiylých – první tištěná kniha – možnost masového tištění literatury)

ITALSKÉ RENESANČNÍ DIVADLO

V Itálii 14. století vznikají nové texty podle latinských vzorů se současnými náměty. Důležitým zdrojem pro renesanci bylo římské divadlo inspirované řeckým. *Divadlo vzniká:*

a/ Čtením původních latinských textů.

b/ Psaním dle římských vzorů a uváděním latinských originálů /Senecovi texty/. Autoři nepsali italsky, ale též latinsky. V přestávkách představení se uvádějí balety a mezihry, ze kterých se ve Španělsku vyvinul samostatný žánr.

c/ Později se začínají psát původní dramata v italském jazyce.

Rozkvět divadla v Itálii působí jako dynamizující prvek pro okolní státy. Je významným inspiračním pramenem pro alžbětinské divadlo. Sám Shakespeare čerpal z Matea Bandella.

1. Dvorské divadlo.

Pastorála (pastýřská hra)

Inspirována byla antickými postupy: Měla své římské kořeny. Později vliv na operu. Někdy se jí říká *EKLOGA* – typ básnické (veršové nebo prozaické) skladby, inspirované Vergiliem a Ovidiem. Vzdání holdu antickému světu.

Giovanni Boccaccio – *Věnc nymf Anetových*

Věnc nymf Fiezojských

Obě hry obsahují základní charakteristiky eklog:

1. Evokace prostého života nedotčeného civilizací, zlatého věku, v němž člověk nijak necivilizoval přírodu. Stav biblického ráje, souznění člověka s přírodou.

2. Přijímají inspiraci od latinských autorů (Vergilius a Ovidius) – literatura inspirovaná literaturou.

3. Pastorály mívají alegorický obsah, jsou vhodné k nejrůznějším příležitostem.

4. Jsou psány v dialogích, do nichž silně proniká lyrický prvek.

Vzájemná podobnost pastorál je způsobena absencí konfliktu – tj. jediný přítomný konflikt může být milostný – neopětovaná láska, která je však na konci vždy opětována. Jejich tematika je chudá – obdobně se *comedia erudita* odehrává na dějovém půdorysu Plautových a Terentiových komedií.

O pastýřské hře mluvíme, neboť jejími hrdiny jsou pastýři, žijící ve volné přírodě – výraz dobové touhy po opuštění civilizace.

Jacopo Sannazara (1456 – 1530) – proslul románem s pastýřskou tematikou „*Arkádie*“ (bájná země s idylickým životem).

Giraldi Cinzio – *Egle*

Hra bez pastýřské tematiky, ale s ryze pastorální bezkonfliktní strukturou.

Agostino Beccari (?- 1590)

Oběť

Gianbattista Guarini (1538 – 1612) Působil ve Ferrare

Věrný pastýř

Vynikající pastorála, rozšířená v celé Evropě.

Torquato Tasso

Aminta

Pastorála vrcholí právě v dílech Guariniho a Tassa. Je velmi oblíbeným a často hraným žánrem.

Commedia erudita.

Tvoří první linii vývoje italského divadla. Psali ji učenci, ale byla určena pro lid. Vychází z děl římských klasiků. Společně s tragédií náleží k dvorskému divadlu. Dvorské divadlo vzniká v sídlech feudálů a na knížecích hradech. Skutečnost finanční prosperity a dostatku výraznou měrou působí na změnu divadelního prostoru. Ambice prezentovat se vytýčí linii, ze které se pak rodí baroko. Jako jeden z prvních autorů se proslavil **Lorenzo Demici**.

Albertino Mussato vycházel ze Senecy a patřil mezi první autory.

Ecceneris /ečeneris/

Ludovico Ariosto /1474 - 1533/ patřil mezi autory píšící už italsky. Působil ve Ferraře. Od roku 1528 působil jako ředitel dvorských představení. Napsal epos *Zuřivý Roland*, co představuje vrchol epiky italské renesance.

La Cassaria /Komedia o truhle/

Byla to první italská komedie.

Podstrčení

Hra napsaná ne ve verších, ale v próze dle vzoru Terentiova *Kleštěnce* a *Plautových Zajatců*. Hrou se inspiroval i Shakespeare ve *Zkrocení zlé ženy*. Objevuje se tam jako vedlejší motiv příběhu *Bianci* a jejich nápadníků.

Černokněžník

Hra napsaná ve verších, co odráží zlepšující schopnost pracovat s jazykem.

Lena

Studenti

Tohle dílo zůstalo nedokončené.

Bernardo Dovizi zvaný **Bibbiena** /1470 - 1520/ působil jako kardinál.

Komedie o Kalandrovi

Částečně se inspiroval *Plautovy Blíženci* a vycházel také z *Dekameronu*, jak ostatně hodně dramatiků. Příběh vypráví o *Kalandrovi*, který je obětí intriky a skrývá se v ženském obleku. Žena ho dopadne při pokusu o nevěru, přičemž ona sama je mu nevěrná. Je převlečen a dělá ze sebe její sestru. Hra postrádá psychologii. Divák se baví na cizím neštěstí, což byl princip komedie. Důležité bylo, aby to neštěstí nebylo velké!

Niccolo Machiavelli /1469 - 1527/ byl politolog, který se zabíval teorií moci. Působil ve Florencii. Proslul dílem *Vladař /Kníže/*, v kterém tvrdí, že vládnout mají ti, kteří jsou k tomu určeni, co bylo později nejednou zneužito.

Mandragora

Hra o podvedeném hlupáku. Starý manžel měl mladou manželku a toužil po potomkovi. Zašel proto k lékaři, který mu poradí, že když použije kořen mandragory, účinek se dostaví. Nakonec se to povede, ale proto, že má žena mladého milence. Machiavelli nedělá falešný happyend. Nemění narušenou harmonii a postavy nechává ve vzniklé situaci.

Masky

Nedochovala se. Nebyla ani zveřejněna, protože obsahovala urážky konkrétních osob, co nebyl nijak nečekaný jev, ale přesto to byla v té době určitá novinka.

Angelo Beloco zvaný **Ruzzante** dle postavy, která ho proslavila, /1496 nebo 1502 - 1542/ byl herec a až později stal se dramatikem. Postava *Ruzzanteho* byl obhroublý vesnický typ člověka, který neměl jemné chování, ale zato měl intuitivní smysl pro spravedlnost. Vlasta Galerová vydala výbor *Co řekl Ruzzante*.

Vdovička z Ancony

Koketka

Pietro Aretino /1492 - 1556/. Benátčan, který psal konkrétní urážky na konkrétní osoby, čím navázal na úsilí Machiavelliho. Proto byl obávaný a lidi mu nosili úplatky, jen aby z nich neudělal hrdiny svých příběhů. Inspiruje se italskými novelisty. Používá aktuální náměty, současná témata a odpozorované typy. Galerii jeho postav tvořili především vychytralý a prolhaný sluhové, kurtizány, kuplířka, příživníci, vojáci. Měl smysl pro detail, ovšem kompozice už nedosahovala takové úrovně. Opouští ověřená schémata antických autorů. Psal také tragédie.

Podkoní

Dvorská komedie

Giordano Bruno /1548 - 1600/

Svíčkař

Pamflet, ve kterém nastavuje zrcadlo společnosti a to tím, že vytváří její karikaturu. Kritizuje též způsob psaní literárních děl. Objevuje se už barokní pocit.

Tragédie

Nedosahuje v italské renesanci vrcholných výsledků. Vychází zcela z antiky a apodobuje jí, jsa reminiscencí na tragédie antické. Vychází z Aristotelovy Poetiky, největším vzorem je Seneca.

Giangiorgio Trissino (1478 – 1550)

Sofonisba

Je také autorem šestidílné Poetiky dle Aristotelova vzoru. Shrnuje zásady soudobé, již klasicizující Poetiky.

Intermezzo

V 16. století se objevuje uvnitř commedie erudity nebo tragédie zvláštní útvar zvaný intermezzo /mezihra/. Vkládá se mezi akty pravidelného dramatu s pěti akty. Intermezzo získalo specifický charakter. Vynikalo skvělou výpravou, scénografií, kostýmy, unikátními efekty. Obsahovalo tance a hudbu. Dialog byl pouze tehdy, když bylo zapotřebí vysvětlit alegorický děj a nedalo se to vyjádřit pohybem. Uvádění commedie erudity uvnitř slavnosti nabízelo příležitost k alegorické nápodobě konkrétní slavnosti /svadba - svadební mezihra/. Souviselo to s teatralizací dvorského života. Většinou to byly čtyři intermezza, které představovaly samostatné vsuvky, které vzájemně nesouvisely a nesouvisely ani s dramatem. Kromě komplementárního cíle měly zabavit a ohromit lidi. Časem se intermezza měnila v paralelní hru ke hře základní, kdy už mezi sebou vzájemně souvisely. Koncem 16. století se intermezza stávají dominantními. Intermezzo /interludium/ se stalo typickým dvorským divadlem budovaným na efekt a můžeme jej považovat za předchůdce opery a baletu.

Opera

Typ dvorského divadla pocházející z učenecké líhně. Rodí se z dramatického textu pod vlivem antiky. Opera je tedy výsledkem antických a vědeckých inspirací. Antikou se zabývaly různá akademická bratrstva. Ve Florencii to bylo bratrstvo *Camerata*. Toužili nejen psát podle Terentia, Plauta, ale chtěli, aby se představení podobaly řecké tragédii, ve které se hodně zpívalo. Ctižádost podobat se co nejvíc řecké tragédii vedla k tomu, že část textu byla deklamována a část zpívána na komponovanou hudbu. Členové Cameraty tedy nechtěli vytvořit nový druh divadla, jenom chtěli napodobit starý. Usilovali také, aby zpívanému slovu bylo velice přesně rozumět. Postavili se do konfrontace s polyfonií, která byla pro ně nekonzumovatelná, protože rozbíjela text a nivočila slova. V konečném důsledku se pak vývoj opery ubírá dost daleko od záměrů Cameraty. Jen výjimečně se k nim někteří autoři vrací. V Itálii 17. století se stává nejoblíbenějším druhem divadla. Konkurovat do jisté míry mohla pouze commedia dell'arte. Z Florencie se šíří opera do celé Itálie, Ferrara, Benátky a Řím. Není to záležitost běžná, měšťanská, ale dvorská a palácová.

Dílo Cameraty, uvedené v roce 1597, které představuje předstupeň a jakýsi mezižánr opery:

Ottavio Rinuccini /libreto/, **Jacopo Peri** /1561-1633/ /hudba/

Dafné /1594 – 1595/

První dochovaná opera, uvedená v roce 1600:

Jacopo Peri /hudba/

Euridyka /Euridice/ /1600/

Prvním známým a dodnes hraným skladatelem opery byl:

Antonio Vivaldi

Claudio Monteverdi /1567-1643/ působil v Benátkách.

Orfeo /uvedeno v roce 1607 u příležitosti karnevalu v Mantově/

Korunovace Poppeína

Odyseův návrat

Monteverdi posouvá vývoj žánru dál. Instrumentální složka začíná dominovat nad textem. Zvyšuje se počet písní - árií na úkor recitativů. Pěvec se stává nejdůležitější složkou opery. Vzniká tak kult pěvců, který vrcholí v baroku. Hudba zprostředkuje dramatický děj, přičemž už tvoří samostatný dramatický prvek. Do opery se postupně včleňují intermezza. Mají stejnou funkci jako v činohře. Žánrově jsou si velice blízké a v 17. století splynou. Když je v Benátkách postaven Veřejný operní dům, stává se opera populární pro široké vrstvy lidí a nejen pro úzkou společnost na dvoře. Pojmenování opera se používá od 17. století.

2. Lidové divadlo.

Commedia dell'arte /komedie umělecká/

Zvaná také commedia all'improvviso nebo commedia a soggetto /komedie podle zápletky/. Typ lidového divadla směřujícího k tvorbě herců. Vzniká v polovině 16. století. Její uvádění je doloženo z roku 1560. Pro divadlo představuje významnější linii divadelního vývoje než commedia erudita. Nehrál se ve feudálních sídlech, ale všude ostatně. Pastorála byl nový divadelní žánr objevený v Itálii. Strukturálně se vyvíjel a v 16. století se absorboval do commedie dell'arte.

Zdroje a inspirace:

a/ Atellánská fraška jako jediný původní improvizovaný žánr římského divadla, ve kterém mohli hrát svobodní občané. Zaniká se zánikem římského divadla a přetrvává v umění kejklířů.

b/ Uvádění římských autorů, zejména Plauta a Terentia, ovšem ne v písemné podobě, jako tomu bylo u commedie erudity, ale v živém tvaru hercova provedení. Lidový baviči improvizovali a vytvářeli variace na témata těchto autorů.

c/ Byzantský mimus. V roce 1453 padl Konstantinopol do rukou pohanů, což způsobilo také zborcení kultury. Divadlo pak absorbovalo křesťanské prvky a vytvořilo zvláštní hybridní útvar, ve kterém se mísily různé prvky.

Některé skupiny, které uváděly mimus, uprchly na západ a přinesly se sebou prvky tohoto žánru.

d/ Italské frašky, které se hodně uváděly v 16. století. Pripomínaly commedii dell arte, ovšem měly pevné texty.

e/ Karneval /čs. masopust/. Byla to pouliční slavnost, která předcházela postní době. Projev spontánního veselí. Každý účastník karnevalu mění svou identitu, což byl prvek středověkého divadla. Ulice hromadně ožívaly karnevalementem. Obrovský potenciál lidí na karnevale se musel také projevit tvůrčím způsobem. Stalo se tak a filtroval se v commedii dell arte. Pro commedii dell arte to byl nejvýraznější zdroj divadelnosti!

f/ La piazza /náměstí/ - psychologicko - sociologický fenomén. Náměstí bylo centrem nejen města, ale všeho života. Skýtalo hodně divadelních prvků. Především, když byl na náměstí trh. Prodejci vyvolávali - upozorňovali kupujícího hlasem, čímž prováděli nejjednodušší způsob reklamy. Na vyšší úrovni se k prodejním účelům užívaly i divadelní prvky. Ne jako divadlo, ale pouze v podobě reklamní scénky. Psychologický fenomén typického temperamentu italského národa způsobil, že commedia dell arte vzniká v Itálii a ne jinde.

Základní charakteristika:

1. Improvizace.

Volná herecká tvorba bez přesného textového základu, která musí existovat ve vzájemné souhře herců a v mezích mantinelů, ve kterých se improvizace pohybuje. Nejedná se o totální anarchii nebo hraní ve stylu „dělám si, co chci“! Vždycky se improvizuje na nějaký pevný základ - dané fixované schéma. Jen zkušený improvizátoři mohou posléze tyto schémata opouštět.

Soggetta byly libreta, které stručně popisovaly jednotlivé scény děje. Zachovalo se jich kolem tisíc. Dialogi tvořili herci podle schématu každé části nebo scény děje, přičemž všechno muselo mít začátek, střed a konec. Existovaly různé vzorce takových dialogů. Úspěšné skupiny je vytvářely, ty slabší pouze kopírovaly.

Lazzi bylo označení pro špílce nebo gagy různé povahy: pohybové, slovní, situační atd. Záleželo na schopnostech herce, jaké lazzi použije. Třeba, pohybově zdatný herec se zaměřil na akrobatické kousky. Slovní lazzi existovaly ve formě slovních hříček, přeríkávání, napodobování nářečí, fóry vkládané do dialogů. Práce s mimikou se projevila při tvorbě lazzi strachu, lazzi s kloboukem a pod. Publikum nadmíru oblibovalo tyto lazzi a čekalo, jak se herec projeví a jaký kousek předvede.

2. Typy.

Neměnné typy postav se nevyvíjí a předvádějí se bez jakékoliv psychologie - nemění se jejich charakter.

Innamorato /Amoroso/ - milovník a Innamorata /Amorosa/ - milovnice.

Mladé typy bez masek. Nejméně stylizované. Byly pěkné, působily příjemně. Měly současný módní oděv, aby vzbuzovaly sympatii, obdiv i závist.

Páni /starší/:

Pantalone.

Starý kupec z Benátek, který mluví benátským dialektem. Konzervativní, bez pochopení pro své děti. Na druhé straně chlípny a proto někdy předstírá mládí. Užívá moudrosti a porekadla. Používá škrabošku s dlouhým nosem. Polomaska škraboška byla typickou maskou commedie dell arte, která vzešla z karnevalu. Kromě škrabošky, měl ještě dlouhý vous. Nosil přiléhavé červené kalhoty - pantalonky, turecké pantofle, červenou čepičku bez okrajů a dlouhý černý plášť. Jako rekvizitu nosil dýku.

Dottore.

Učený hlupák, který rád pije. Pseudoakademik. Naoko vzdělaný muž, přihlouplý a zmatený. Užívá slovní lazzi: komolí latinské citáty, přeríkává se. Bývá podváděný a žárlivý manžel. Má polomasku a černý klobouk. Nosí černé nohavice, černý plášť, bílý límec a bílé manžety.

Capitano.

Jména Capitanů: Matamoros /zabíječ Maurů/, Rinoceronte /nosorožec/, Coccodrillo. Původně nestylizovaný milenec, který se později stylizoval na typ chlubitivého vojáka. Zbabělec, který vždycky uteče. Byl to většinou Španěl, jelikož Itálie byla zčásti obsazena Španěly a tímto způsobem je karikovala. Nosil pláštík, klobouk s perem a mečík.

Zanni – sluha a Fantesca – služka:

Museli být v každé komedii!

Arlecchino /Harlekýn/.

Jména Arlecchinů: Truffaldino, Trivelino. Naivní, ale prolhaný sluha, který působil sympaticky, byl výborný akrobat a tanečník. Nosil polomasku. Oblečení měl složené z červených, zelených a modrých kosočtverců, které původně tvořili záplaty, klobouček na vyholené hlavě, dřevěný mečík nebo plácačku.

Brighella.

Jména Brighellů: Buffetino, Scapino, Flautino. Hrubý a drsný sluha s cynickým humorem. Na tváři měl olivovou polomasku. Byl v bílém plášti a v bílých kalhotách. Na nohou měl žluté střevíce. Jako rekvizity používal nůž a kytaru.

Pulcinella.

Neapolitán. Sluha, hostinský i kupec. Pošetilý i vychytralý, chytrý i tupý.

Charakterizoval ho hrb a polomaska s obrovským zahnutým nosem.

Vytvářely se herecké skupiny v počtech deset až dvanáct členů. Soubor většinou obsahoval dva milenecké páry /čtyři lidi/, dva Zanni /Arlecchina a Brighellu/, Capitana, dvě starce /Pantaloneho a Dottoreho/. Právě skrz commedii dell arte se stává žena jako herečka přirozenou a pravidelnou součástí divadla!

Mariazo

Typ vesnického fraškovitého divadla.

Divadelní představení na dvoře

Nejvíce práv má třída feudální, svá práva si vydobývají i měšťané, ale existují i nevolníci. Produktem humanismu je renesance, ale i náb. reformace. Protestanti pak mají k divadlu negativní vztah (Anglie). Humanismus se v Itálii projevuje snahou Spolků humanistů o rozvoj divadla.

Pomponius Laetus (člen Římské akademie) vyvíjí v Římě snahy o pěstování divadla věrného antickým vzorům. Hraje se v latině, nejvíce Terentius. Toto divadlo je však příliš chudé a skromné na to, aby uspokojilo feudální vrstvu, která se chce okázale prezentovat – paradoxně také inspirace antikou, totiž chováním římské aristokracie. Touha po okázalé reprezentaci se stává char. rysem renesance, což má velký vliv na divadlo i na celkovou teatralizaci reality, která vrcholí v baroku (císař reálný v hledišti, císař předváděný hercem na jevišti – zároveň!). Ke svému smyslu – vznešenosti a kráse - je tedy divadlo vedeno především přes vizuální prvek. Dominantní kritérium je tedy estetické, nikoli etické (jak tomu bylo ve středověku). Divadlo se stává nádhernou, šokující podívanou, plnou okázalých a rafinovaných technických prostředků.

Významným divadelním centre se stává Ferrara (působilo tam i Ariosto a Torquato Tasso). Klíčovou postavou je Ercolle I. (1431 – 1505) z rodu D'Este, vévoda ferrarský a mantovský, jež pořádáním okázalých představení na svém dvoře provokoval ostatní šlechtice k témuž. Hrály se hry s antickými tématy, leč estetizovaně. Hrály se také staré latinské hry, do nichž se vkládaly mezihry, které byly pompézní a časem se staly důležitějšími a nosnějšími než samotné hry. Byly to jakési samostatné balety – oslňující. Objevovaly se v nich maorské tance satyrů, nymf, s mečem – moresky. Protikladem byly bergamasky – lidové tance.

1486 – překlad Plautovy komedie Blíženci do italštiny, dokument zachován ve Ferrare.

1487 – představení Plautova Amfitryonu ve Ferrare překaženo prukým deštěm – vyvolání úsilí o přenos představení do sálu (v sálu se již hrávalo, ale tato představení potřebovala exteriér kvůli světlu.)

1491 – vévoda ferrarský začíná uvádět hry v sále – počátek vývoje dvorského divadla

1502 – nejskvělejší představení při svatbě Ercolleho bratra a Lucrezie Borgie. Efektní začátek se zastřešeným dlouhým jevištěm s pevnou oponou v podobě městských hradeb (nevíme, jak se zvedala), 110 kostýmů ušitých speciálně pro toto představení, 3000 diváků v 13 řadách amfiteátrů, sama Lucrezia Borgia tancovala v mezihrách.

Po Ercollově smrti vládne Alfonso, divadlu se však věnuje L. Borgia. V tomto období se zde hrají erudity a pastorály, původní hry vytlačují Plautovy hry (antické vzory).

1508 – Ariostova Cassaria (Komedie o truhle) – erudita.

Pelegriano Udine – významný výtvarník – dělal scénu speciálně pro tuto komedii

V Mantově se uváděl Polizianův Orfeus, překlady Plauta a Terentia. Mantovské slavnosti vynikaly krásou a velkolepostí. V tamějším sále je bohatě zdobené proscénium s malovanými portály (jejich autorem je významný malíř Andrea Mantegna)

Milán – vládne rod Borgiů

Leonardo da Vinci – navrhol dekotraci a vymyslel mnoho technických vymožeností. Systematicky využíval světlo v tmavých sálech. Olejové lampy čmoudily, proto používal svíčky, které voněly. Efekt se neztrácí v oddělení prostoru mezi divákem a hercem – osvětleno je hlediště i jeviště.

1510 – výrazná proměna. V Římě se objevují div. slavnosti v duchu těch severoitalských. Tvůrce dekorací Raffaello Santi.

1598 – Mantova - Battista Guarini: Pastor Fido. Představení zavrhl jeviště simultánní a poskytuje hru na stejném jevišti. Mezihry byly pořád s jednou dekorací.

Urbina - Giordano Gengou vytvořil scénu, kterou opsal Sebastian Serlio ve svých Knihách.

Shrnutí: Proměňuje se způsob inscenování her, stoupají náklady na dekorace – vliv na ustavení divadla jako budovy – přesun z exteriéru do interiéru.

Mezifáze : Sebastiano Serlio (1475 – 1552) – Sedm knih o architektuře. Ve druhé hovoří o divadle, kde je jeho vizí pevné jeviště a nové hlediště – divadlo buď ve dvoře obklopeno domy, nebo v budově.

Vývoj divadelní budovy a scénografie

1. Největším objevem renesančního malířství je **perspektiva**. Už Asirané a staré národy prováděli perspektivu - ploché kresby nad sebou. V Egyptě to byla hierarchická perspektiva - věci uspořádané podle významu. Antika užívala vzdušnou perspektivu - věci se rozplývaly a strácely v oparu. Renesance objevila iluzivní perspektivu. Opírala se o matematiku. Vycházela z úhlu pohledu a odpovídala tomu, jak člověk vnímá realitu. Využila se pak

při stavbě budov a tvorbě dekorací. Architekti uplatňovali perspektivu v plné míře. Bernini: Kolonáda na náměstí sv. Petra. Bernini zvětšil plochu tím, že uměle zmenšoval sloupy.

2. Sebastiano Serlio /1475-1582/ vynášel dřevěnou konstrukci, kterou bylo možno vestavět do dvoru nebo do prostoru paláce. Jeho architektonické úsilí směřovalo k proměně místa, kde se hraje. Serlioovo scénografické úsilí bylo zaměřeno k vyřešení jeviště. Problémy kolem divadla neřeší pouze Serlio, ale také různí malíři. Serlio byl jedním z těch nejvýznamnějších novátorů. Sepisoval dosažené poznatky a objevy.

Dělí divadlo na dvě oddělené části:

a/ Hlediště. Bylo stavěno podle římských vzorů /Vitruvius/. Tvoří ho orchestra a amfiteátr. Orchestra se stala součástí hlediště. Před první řadou seděli nejvýznamnější hosté představení. Za nimi seděly jejich manželky. V první řadě amfiteátru seděla vyšší šlechta, ve druhé nižší šlechta a třetí řada byla na stání pro obyčejné lidi, když jim to jejich pán dovolil.

Postupně se v Římě místa pro nepozvané začínají prodávat. Tak vzniká divadlo prodávané, za peníze, čím se kryjí náklady.

b/ Proscénium. Zcela prázdný prostor snížený proti orchestře o stupeň, který tvořil předěl mezi jevištěm a hledištěm.

c/ Jeviště. Zvedá se nad úroveň proscénia do výšky očí diváků v prvních řadách. Hloubka jeviště je 2,5 metra. Příchod na jeviště byl dvěma ze stran. Jeviště muselo mít velmi pevnou konstrukci, nakolik muselo unést technické stroje nebo dokonce slony. Součástí jeviště bylo dekorační jeviště. Byla to šikma, která se zvedala o 1/9 své hloubky. Sloužila na stavění malovaných i jiných dekorací. Scéna se koncentrovala do jednoho imaginárního bodu, který se nachází za zadní stěnou jeviště. Tím se vzbuzuje dojem větší hloubky. Herec nesměl vstoupit do prostoru d dekoračního jeviště, protože by narušil perspektivu.

Dekorace:

1. Typy dekorací:

a/ dekorace pro tragédie

b/ dekorace pro pastorále

c/ dekorace pro komedie

Dekorace pro tyto typy byly neutrální a jednotné pro každý konkrétní typ. Nejsou interiérové, protože se předpokládalo, že se hraje v exteriéru. Vzadu byl malovaný prospekt, který ukončoval krajinu.

2. Způsob dekorování jeviště:

a/ plastické dekorace - v prvních částech byly stavěny domy.

b/ poloplastické dekorace - dekorace se malovaly podle zákonů perspektivy s částečnou plastikou.

c/ malované dekorace

Pro zvýšení iluzivnosti navrhuje umísťovat do prostoru dekoračního jeviště zmenšené figurky lidí a zvířat.

3. Na Serlia navazují další architekti. Mezi nejvýznamnější patřili:

Andrea Palladio /1508-1580/ byl hlavním tvůrcem budovy **Teatro Olimpico** ve Vicenze. Inspirací pro něj byl Vitruviův spis o architektuře /30 n. l./ a také ruiny starých řeckých a římských amfiteátrů. Vychází také ze zkušeností Serlia. Hlediště má třináct elipsoidně stoupajících řad. Byla to modifikace římského hlediště uzavřena řadou sloupů. Orchestra má podobu sníženého prostoru. Sloužila pro umístění hudebníků. Někdy byla zarovnána. Poměrně ploché jeviště mělo hloubku 6 metrů a šířku mezi portály 25 metrů. Bylo ukončeno mohutnou fasádou a bohatě zdobené. Melo tři čelné vstupy a dvě po stranách. Prostor mezi vstupy tvořil průhled do ulic malovaných perspektivně. Divák měl tedy možnost těmi pěti průhledy vidět sedm ulic. Pro příchody herců sloužily pouze dvě boční vstupy. Strop divadla byl nad jevištěm i hledištěm pomalován nebem. Snaha iluzivně předstírat přírodu.

4. Giovan Battista Aleotti /1546-1636/ postavil v Parmě **Teatro Farnese**, které už bylo propracovanější než Teatro Olimpico /1618-1619/

a obsahovalo také lóže. Bylo součástí vévodova paláce v Parmě a otevřeno v roce 1628. Aleotti vychází z představ Serlia i Palladia.

Větší počet míst umožnil divadlu vydělávat na vstupním. Rozvíjí se také opera, co způsobilo prudký rozvoj těchto staveb v Evropě do konce 19. století /Mahenovo divadlo, Smetanovo divadlo/. Divadelní budovy nebylo možno zvětšovat v prostoru, proto se stavěly raději do výšky. Ideální byla místa ve střední osi a v jisté vzdálenosti od jeviště /ani daleko ani blízko/. Bývaly však místa i za sloupem.

5. Joseph Furtenbach /1591-1667/ představuje vrchol tohoto úsilí a v Ulmu dovádí reformu divadelní budovy a divadelního prostoru do konce. Postaví divadlo se čtyřmi prospekty. Na úkor jeviště se zvětšuje hlediště. Přesto musí být první řada v určité vzdálenosti od jeviště. Jeviště se zvedá do výšky.

Technologie jeviště:

1. Základné typy dekorací:

a/ malované dekorace - telária /peryakty/ - byly stavěny vedle sebe a ustupovaly perspektivně dozadu. Divák viděl souvislou stěnu z ideálního pohledu. Umožňovalo to velice rychlou a efektivní výměnu dekorací.

b/ plastické dekorace - stavěly se pouze dvě stěny domu. V případě, že se měl dom zhroutit, byly domy stavěny

ze segmentů a pak se rozpadly.

c/ kulisa /fr. kulie - klouzat/ nebyla dekorace v pravém smyslu slova! Byla to plocha vytvořená dřevěným rámem s napjatým plátnem, na kterém byla namalována dekorace. Rámy byly na kolejnicích schované v portálech. Vysouvaly se a přirozeně se zmenšovaly, čímž vytvářely perspektivu ulice. Kulisy hodně využíval Giacomo Torelli /1608-1678/. Scénograf působící v Benátkách, který byl právě průkopníkem kulis.

2. Jevišť bylo vzadu uzavřeno malovaným proscenem.

3. Na stropě se nacházely sufity /it. soffitta - strop/ - pruhy plátna pomalované ve stylu dekorací inscenace, které sloužily k vykrytí různých technických strojů a zamezovaly pohled do horní dekorace.

4. Simulace moře - vlnící se vlnami pomalovaná látka dotvořená světlem. Za ní se objevoval vůz na kolečkách, na kterém byla loď. V ní někdy bylo i čtyřicet lidí. Akce se synchronně doplňovala zvukem.

5. Nahoře nad jevištěm byla zařízení, která umožňovala spouštět různé technické mechanizmy. Scény byly velice efektní se spoustou technických figlů.

6. Propadla se využívaly k záměně postav - jedna postava se propadla a jiná se objevila. Z „pekla“ pod jevištěm se objevovaly skutečné plameny.

7. Používal se na jevišti otevřený oheň /požáry a katastrofy/. Postavy tančily v ohni mezi dvěma ohňovými clonami, co bylo velice efektní.

Osvětlení:

Velice důležité hledisko scenografie. V hledišti se objevily svíčky, které méně zapáchaly a méně čadily. Když byly na jevišti olejové lampy, celé divadlo bylo v oparu a zakouřené. Ze začátku svítil lustr v hledišti pořád, až Leonardo da Vinci zjistil, že kontrast tmy v hledišti a světla na jevišti je prospěšný. Světlo skrz svíčky bylo na prosceniu ukryto za mušličkami.

Z boku za kulisami byly otočné sloupy na nichž byly umístěny lampy. Když se sloupy otočily na dekorace, osvětlily nejen dekorace a kulisy, ale i jeviště. Když se otočily spátky, vytvořily tmu. Svítlo se také z portálů.

Leštěným zrcadlem dosahovaly světelný efekt dnešních „boďáků“.

Barevné světlo se dělalo tak, že se před olejovou lampou postavila nádoba s barevnou tekutinou. Ač bylo světlo slabší, přece se žádaný barevný efekt dosahoval.

Herectví

V 16. století se objevuje v Itálii osobitý jev. Učenci se sdružují do akademií. Podle tohoto vzoru tak činí i herci. Vzniká Bratrstvo / Congrega/ - sdružení divadelníků. Jedno z nejproslulejších bylo z roku 1531 **Bratrstvo neotesaných** /Congrega dei Irosi/, které sdružovalo řemeslníky a měšťany. Byla to paralela s Mistry pěvci. Stejně jako vědci i oni měli svůj erb. Ve znaku měli pahýl, ze kterého vyrůstala zeleň a nápis: „Kdo zde pobývá, získává to, co ztrácí.“ ve smyslu, kdo vstoupí, stane se neotesancem, aby ztratil neotesanost, což byl projev až jistého sofismu. Dávali si též různé pseudonymy stejně jako vědci získávali v akademických spolecích jakási šlechtická jména. Všechno to činili jako výsměch vědců a jejich manýr. Do Bratrstva patřila řada autorů: Ser Ambrogio Mestrelli /1468 - 1532/ zvaný Mescolino neboli „míchač“ nebo Mariano da Siena neboli „sklenice“.

ANGLICKÉ RENESANČNÍ DIVADLO

Ve středověku 15. a 16. století se ustálila mystéria a s nima spojené v exteriéru hrané mansionové divadlo – peagent s cílem předvést publiku dějiny spásy člověka /Starý a Nový zákon/.

V 16. století nastávají komplikace. Anglicko má mocenské ambice. Vede válku se Španělskem o ovládnutí moře a kolonií. Nepřátelské vztahy s Francií ústí do válečných konfliktů se střídavými úspěchy Anglicka i Francouzů. Byli doby, kdy až polovina Francie patřila pod anglického krále. Definitivně o svůj vliv přichází v 15. století po francouzské vzpouře, kterou vedla Jana z Arcu. Mocenské ambice Anglicka ovlivní jeho postavení v Evropě. Jindřich VIII. v jisté fázi své vlády provede odtržku Anglicka od papežské moci Říma. Anglikánské náboženství se stává nezávislé od papeže a na jeho čele stojí král. Vzniká nová vrstva protestantství, co vede k náboženským rozporům uvnitř Anglicka. Proto Jindřich VIII. reguluje veřejné mínění a promluvy, které ohrožují jeho vůli. Působil zde vliv kalvínského hnutí ze Švýcarska. V divadlech zakázal hrát hry s náboženskou tematikou, protože zobrazovat Boha člověkem bylo v rozporu s filozofií protestantství. Přes králův zákaz se přece jen náboženské hry ještě hrály, až dcera Jindřicha VIII. Alžběta I. je definitivně zakázala. Alžběta I., která nastoupila po nedlouhé vládě Edvarda, který záhy mladý umřel, a pak Marie Tudorovny zvané Krvavá, byla velkým příznivcem divadla, proto mluvíme o alžbětinské epoše.

Ze zákazu náboženských her vyplývala pro herecké skupiny potřeba psát nové hry. Náměty čerpají ze současnosti i z historie. Objevují se renesanční prvky, jelikož se inspirují antickou a římskou tematikou. Situace alžbětinského dramatu jsou živé a postavy také velice živé a plastické. Součástí textu byly i písničky. Proto tam byla i hudba. Hudebníci seděli na balkóně nebo na jevišti. Paralelně s tragédiemi se vyvíjí linie frašek a mystérií. Na univerzitách se vyučuje technika psaní dramatu, které se pak inscenují a uvádějí. Právě z univerzit pochází první skupina významných dramatiků.

Renesanční vlivy se objevují v první polovině 16. století. První stopy nacházíme u dvora Jindřicha VII. koncem 15. století, kde se hrají hry s didaktickým rázem pod vlivem humanizmu. Humanismus shledá člověka jako střed zájmu, ale ne jako objekt, nýbrž jako subjekt.

V 15. a 16. Století se rozvíjí renesanční divadlo ve školním prostředí. Dvě významné univerzitní centra – Cambridge a Oxford – hrávají latinské a anglické hry podle italských vzorů. Italské vlivy se adaptují skrz studenty od jejich italských mistrů /Lyly od Létha/. Publikum tvořili pedagogové, studenti a část veřejnosti.

Hry v Cambridge:

„Mr. S“ : *Jehla kmotry Gurtonové* /1552-1563/ byla typická komedie napsaná technikou římské komedie pod vlivem středověké frašky.

Thomas Sackville a Thomas Norton: *Gorboduk aneb Ferrex a Perrex*

První anglická tragédie napsaná dle římských vzorů Senecových tragédií. Vypráví příběh o řevnivosti dvou bratrů, Ferrex a Perrex, o království otce Gorboduka. Poprvé se zde objevuje blankvers - pětistopý nerýmovaný jambický verš! Posléze se prosadí v tragédiích jednoznačně.

Autoři alžbětského divadla

Thomas Kyd /1558 – 1594/

Španělská tragédie

Nejpopulárnější hra konce 16. století. Přináší nové postupy. Byla založena na principu divadla na divadle. Položila základy oblíbené tzv. tragédie pomsty /např. Hamlet/

John Lyly /1554 – 1606/ napsal prózy Eufues – anatomie důvtipu a Eufues a jeho Anglie, které měly v 70. letech 16. století obrovský úspěch. Lyly v nich užil okrasný rétorický styl způsobem aliterací – řada veršů začínajících stejným písmem. Pracoval s rýmem, metaforou a přirovnáním z oblasti antiky, mytologie a přírody. Utvořil tím styl eufuizmus /jufuizmus/, což byl projev dobové tendence mluvit zašifrovaně, v metaforách, neobvykle, stylizovaně. Bylo to důkazem smyslu pro divadlo. Lyly psal hlavně pro chlapecké společnosti. Jeho dramata vynikají pohádkovostí. Konflikt řeší střihem a tedy nemá vývoj.

Alexandr a Kampapsé

Endymion

Pastorále:

Žena na měsíci

Proměny lásky

Robert Greene /1560 – 1592/ psal pastorální a romantické komedie pro dospělé herecké skupiny. Míchal různé prvky. Děje jeho her jsou barvitě.

Christopher Marlowe /1564 – 1588/ vynikal vysokou vzdělaností. V roce 1577 dosáhl v Cambridgi mistrovské hodnosti. Byla to kontroverzní osobnost, která prohlašovala o sobě a přirovnávala se ke Kristovi. Podezírali ho s jeho teorií vyvolených, kteří mají vládnout, z Machiavelizmu, také z čarodějnictví, z ateizmu a nakonec i z toho, že byl špeh. Byl zavražděn.

Tamerlán

Doktor Faust

Maltéský Žid

Edward II.

Ben Jonson /1572 – 1637/ byl původně herec. Věznili ho za satirické komedie. Jako jeden z mála autorů uznával a pokoušel se vytvořit určitou soustavu estetických pravidel komedie. Psal výchovné a nápravné komedie s didaktickým záměrem. Své charaktery tvořil podle tzv. hůmorů /šťav/, což byly šťávy, které, podle tehdejší medicíny, určují člověka: krev, flegma, žlutá žluč a černá žluč.

Líšák Volpone /Volpone/

Alchymista

Bartolomějský jarmark

Masky:

Maska Ajmenova

Maska Oberonova

Pronásledování Kupida

Thomas Dekker /1572 – 1632/ byl profesionál, který psával na objednávku. Spolupracoval při tom s jinými autori. Tvořil pro společnost Služebníků lorda Admirála.

Ševcovské posvícení

Počestná děvka

Hejskův slabikář – reportáž

John Marston /1576 – 1634/ psal pro chlapecké společnosti. Jeho dramata si hodně všímají nešvárů společnosti. Postavy tvoří s karikovanými špatnými vlastnostmi.

Bič na herce

Nespokojenec

Thomas Heywood /kolem 1570 – 1641/ byl herec i dramatik. Autor dramát, historických her i komedií. Jeho postavy byly obyčejní lidé, kteří prožívají své trápení. Proto byl předchůdcem měšťanské truchlohy.

Žena zabitá dobrotou

Thomas Middleton /1580 – 1627/ užíval široké spektrum námětů. Pro své postavy má veliké porozumění.

Jak doběhnout starého pána

Ženy, pozor na ženy

John Fletcher /1579 – 1625/ byl absolventem Cambridge a velkým přítelem Bena Jonsona.

Žena na jeden měsíc

Zkrocení krotitele – vědomé a ironické pokračování Shakespearovi hry *Zkrocení zlé ženy*.

Francis Beaumont /1584 – 1616/ byl absolventem Oxfordu. Ve svých dílech nejčastěji používal náměty lásky.

Rytíř hořící paličky

Králem být a nebýt /Beaumont s Fletcherem/ - problém incestní lásky bratra a sestry.

John Webster /1570 – 1632/ psával většinou s Heywoodem a s Dekkerem. V dílech, které napsal sám, nastoluje vážné problémy s cynickou a trpkou příchutí, jenže je, jako to uměl Shakespeare, neumí osvětlit.

Bílá d'áblíce

Vévodkyně z Amalfi

Philip Massinger /1583 – 1640/ studoval na Oxfordu. Patřil k humanistickým autorům. Po Fletcherově smrti se stal dramatikem společnosti krále.

Nový způsob jak platit staré dluhy

Panenská mučednice /Massinger s Dekkerem/ - náboženská tematika.

John Ford /1586 – 1639/ byl autorem, v tvorbě kterého se objevují výrazné prvky dekadence jako odraz tehdejší společnosti.

Škoda, že je děvka – hra s incestním tématem o vášnivé lásce mezi bratrem a sestrou.

William Shakespeare /1564 – 1616/

/Literatura: František Chudoba: *Knihy o Shakespearovi* (1. a 2. díl, 1941); Jaroslav Pokorný: *Shakespeareova doba a divadlo*, 1958; Břetislav Hodek: *William Shakespeare – kronika hereckého života a Příběh mladého Shakespeara*; Jindřich Vodák: *Shakespeare (zborník recenzí)*, 1950)

Biografie:

Narodil se v roce 1564 ve Stratfordu nad Avonou. Pocházel z dost bohaté měšťanské rodiny. Otec John byl zvolen v 1568 starostou Stratfordu, kde mladý Shakespeare navštěvoval latinskou školu. Poté byl zaměstnán u otce v obchodě. Jako osmnáctiletý se ženil s dvadsetšestroční Annou Hathaway, s kterou měl tři děti. První byla dcera Suzan. Tři roky poté opouští Stratford a přesídlí se do Londýna. Příčinou útěku od rodiny bylo divadlo. V začátcích uvažoval divákům koně, hrál malé role a jelikož se v něm projevil talent, začal psát. V 1593 se o něm už píše jako o známém dramatikovi. Vypracoval se na popředního autora té doby. První jeho dílo, které vyšlo tiskem byl epos *Venuše a Adonis*. V roce 1593 podniká kvůli moru cestu do Itálie, kde se seznamuje s italskými novelami. V 1594 hrál v herecké skupině, která hrála před královnou. Zatím jeho sonety už kolují mezi lidmi. Stává se spoluhoditelem divadel *The Blackfriers* a *The Globe*. Patří k těm málo lidem, kteří divadlem zbohatli. S autorskou prací a s divadlem vůbec končí v roce 1610. Doloženo dokumentem z roku 1613.

Dramatické dílo:

Napsal 37 her. Jeho tvorba se dělí na komedie, historie, tragédie a romance. Psát začal v roce 1590. Píše blankversem, který se vyvinul jako nejvhodnější pro psaní dramát. Střídá verš a prózu. Shakespeare naprosto nerespektuje pravidla renesanční dramatiky. Nedbá na jednotu místa a času. Nedodržuje počet dějství. Užívá princip střihu, který mu umožňovalo tehdejší jeviště a způsob hraní. U diváků vítězil právě tím, že tvořil napětí a překvapoval je. Jeho hry vynikají nesmírnou plastičností postav, které jsou věrohodné a pravdivé. Negativní postavy jsou otevřeny a ukazují svou slabost.

Komedie:

Mají různý charakter:

a/ radostné komedie s kvalitním slovním a situačním humorem a s bujarou veselostí. Zábava v tehdejší době byla velice živočišná a Shakespeare se ji přizpůsobil tím, že užívá inteligentní humor, leč dvousmyslný.

b/ temné komedie, ve kterých se objevují podivné náznaky něčeho zvláštního, podivného /*Večer tříkrálový*, *Komedie omylů*/.

Marná lásky snaha – první hra!

Komedie omylů – podle Plautových *Blíženců*.

Dva šlechtici veronští

Sen noci svatojánské

Zkrocení zlé ženy

Veselé paničky windsorské

Mnoho povyku pro nic

Jak se vám líbí

Večer tříkrálový aneb Cokoliv chcete

Konec dobrý všechno dobré

Kupec benátský – už spíš tragikomedie!

Věta za větu – už spíš tragikomedie!

Troilus a Kressida – groteskní hra z antiky s prvky nadsázky a satiry.

Historické hry:

Tematické rozpětí Shakespearových historických her je značné. Často býval a bývá obviňován, že je nepůvodný autor – pořád se inspiroval cizími vzory. Konkrétně u historických her tak činil skrz Holinschedovu Kroniku dějin Anglie. Cílem Shakespeara bylo hrdiny historických her – panovníky - představit v různé kvalitě. Krále slabocha, který stroskotá ve svém poslání a tím poškodí zemi /Richard II., Jindřich III., Jan/ nebo vládce jako bezohledného tyрана /Richard III./ apod. Galerie představovaných panovníků měla divákům ukázat, jak špatný a slabý panovník krajíně škodí a jak ten, který je moudrý a statečný, je pro krajinu prospěšný. Kvůli rozdílné skladbě publika, nezahrnuje své historické hry fakty.

Jindřich VI. – třídílná hra.

Richard III.

Richard II.

Jindřich IV. – dvoudílná hra.

Život krále Jindřicha V.

Život a smrt krále Jana

Slavná historie o životě krále Jindřicha VIII. – oslavná hra.

Tragédie:

Romeo a Júlíe

Othelo

Julius Cézar

Hamlet

Král Lear

Mackbeth

Antonius a Kleopatra

Coriolanus

Timon Athénský – jedna z nejpesimističtějších her!

Romance:

Shakespeare v nich utíkal od skutečnosti do smyšleného světa.

Cymbelín

Zimní pohádka

Bouře /1611/ - vrcholné dílo plné zvláštní symboliky a významů!

Shakespeare už píše v době rozvinuté renesance. Charakterizuje ji vysoká vzdělanost, osvobození člověka, člověk se stává středem vesmíru a života. Dominuje silný pocit antropocentrismu. Vztah člověka k Bohu se oslabuje a zesiluje se jeho vztah ke světu – k lidem, k majetku, k rozkošim. Napětí mezi životní vertikálou a horizontálou se u něho projevuje tím, že zjišťuje nedostatky horizontály. Člověk získává sebevědomý, ale stráci jistotu. Hledá stále víc smysl života, své poslání. Pochopí, že je závislý na osudu. Touží po pocitu štěstí. Objevuje se jistý druh existencialismu, který je typickým pocitem oné doby. Tkví v rozporu mezi tím, co cítím a co chci, mezi tím, co vím a o čem pochybuji /Hamlet/.

Maska

Specifický žánr alžbětinského divadla. Vzniká pod vlivem italského divadla. Podobá se interlúdiům /mezihrám/. Zatímco v Itálii byl pouhým doplňkem, v Anglii se stává samostatným žánrem. Pro svou nákladnost to byl efektní žánr na královských dvorech. Uvádějí se už v druhé třetině 16. století za vlády Jindřicha VIII.. Za vlády Alžběty I. ustoupily do pozadí. Nejvíce se rozvíjejí za Stuartovské dynastie. Námětem masek byla kombinace antických a biblických témat. Měla určitý příběh s alegorií na aktuální téma. Zabývala se většinou králem. Scénáře masek psali významní dramatici oné doby, jako Ben Jonson, Francis Beaumont, John Marston. Psát pro masky bylo mnohem lukrativnější, než psát pro divadlo. Důraz se kladl na vizuální zinscenování. Scenografii dominovala perspektivní dekorace s kulisami. Masky se hrály většinou v sálech a někdy v zahradách s vodní plochou. Sál Whitehall byl upraven tak, že kolem stěn byly lavice pro diváky a v jeho užším konci bylo postaveno jeviště. Naproti bylo místo pro královskou dynastii. Hlavním výrazovým prostředkem byl stylizovaný tanec využívající prvků dobového tance a doprovázen hudbou. Slovo se objevuje zcela výjimečně v případě deklamace a zpěvu. V maskách byli účastní profesionální herci a profesionální hudebníci. Taneční složka tvořili výlučně amatéři – dvořané. Za krále Jakuba se masky hrály dvakrát ročně a to paralelně: jednu dával král a pánové a druhou královna a dámy. Proto v maskách vystupovali jenom tanečníci nebo jenom tanečnice.

Maska byla jedním z projevů renesanční teatralizace života a navíc oslavovala panovníka. Obsahovala mocenský prvek – král se skrz masku prezentoval a dával lidem najevo, že si to může dovořit a to proto, že je vyvoleným díky svému původu a rodu a že má výjimečné vlastnosti. Finanční náklady na realizaci masek byly

značné. Nejdražší Triumf míru byla v roce 1634 a produkovaly ji čtyři právnické koleje. Stála 21.000 liber. Masky byly tím žánrem divadla, který puritáni nejvíce zavrhovali. Vytýkali marnivost z daní obyvatel.

Části masky:

a/ Vstupní tanec na jevišti

b/ Hlavní tanec, který se rozšířil z jeviště do sálu. Tanečníci s vybranými diváky tancují některý dobový tanec a poté se vracejí zpátky na jeviště.

c/ Rozloučkové divadlo využívá vtahování diváků do samotného představení. Ještě víc stírá hranici mezi divadlem a realitou a tak ještě intenzivněji zdůrazňuje onu teatralizaci života.

Inigo Jones /1573 – 1652/

Největší scenograf alžbětinské doby a režisér masek. Spolupracoval s Benem Jonsonem.

V roce 1608 Ben Jonson zavádí tzv. *antimasku*, což byl nápad pro navození kontrastu, jelikož v maskách nebyl prostor pro humor. Vystupují v ní burleskní a groteskní postavy.

Způsob organizace divadla

Jindřich VIII. nařizuje jaké hry se smějí uvádět a jaké ne. Usiloval tím o kontrolu a vliv na veřejné mínění. Chtěl zabránit provokacím protestantů skrz příběhy Starého a Nového zákona. Náboženská témata jsou tabuizována. Královský dvůr ovšem divadlo podporuje, ale reguluje. Z náklonnosti k divadlu zve herecké skupiny k produkci, které nezamítá, ale také reguluje. Nepřátelští vůči divadlu jsou místní správy a zejména puritáni přísně hlídající veřejnou morálku, kteří usilují o jeho zrušení. Považují divadlo za věc nemravní a provokující. Dochází k zřetelnému střetu zájmů královské vůle a vůle měst.

Herectví

Organizace hereckých skupin:

Řada hereckých skupin kočovala po Anglii. Herci byli považováni za tuláky a vyvrheli společnosti. Když byli přistiženi a neprokázali, že mají řemeslo, byli vězněni. Proto se objevuje systém ochrany herců, který tkvěl v tom, že se šlechtici mohli stát patroni herecké skupiny. Šlechtic zaštiťující tu kterou hereckou skupinu ji dal licenci na beztrestné hraní, krom toho je ještě podporoval a herecká skupina pro něj hrála. Když herce patron nepotřeboval, mohli kočovat a vydělávat si. Hereckou skupinu mohl mít každý šlechtic. Funguje to tak už od roku 1558, kdy nastupuje na trůn Alžběta I., a pokračuje za celou dobu její vlády do roku 1603. Alžběta I. omezila možnost mít herecké skupiny jen pro vyšší šlechtu - barony s cílem omezit počet hereckých skupin, aby se lépe kontrolovaly a předešlo se hraní her s náboženskou tematikou. Měla zájem uspořádat chaos panující v hereckých skupinách: pokud skupina neměla licenci, byla obžalována z tuláctví. V 1574 se rozšiřuje vliv královské moci na herecké skupiny, které jsou označeny jako „*služebníci*“ a jménem šlechtice, kterému slouží. Služebníci lorda Lestera byla první herecká skupina pod ochranou královny.

Londýn oplývá velikou koncentrací hereckých skupin. Mnohé z nich jsou ještě volné a kočují. S rozvojem obchodu souvisí vysoká populace Londýna - 400 000 obyvatel, což bylo předpokladem pro pravidelné divadlo. Silná tradice a velká obliba divadla v Anglii způsobí, že v letech 1575 - 1577 je v Londýně postaveno *pět budov* sloužících pro divadlo. Reakce jsou různé. Objevují se odmítavé pamflety, ale také obhajoby /Obrana hudby, poezie a jevištních her./.

V 1572 existuje kolem *sto kočujících hereckých skupin*, které uvádějí divadlo po celé Anglii. Některé kočovaly i v Evropě /Německo, Holandsko/.

V 1583 vzniká herecká skupina *Služebníci Královny*, která je první skupina pod přímou patronací královny. Tvoří ji nejlepší herci. Dostala monopol pro uvádění her v Londýně.

V 1594 se onen monopol dělí mezi dvě herecké skupiny a to *Služebníky lorda Admirála* a *Služebníky lorda Komořího*.

Tato forma organizace hereckých skupin vedla k názorové ambivalenci. Herce pokládali za spodinu společnosti, jestli však měl patronaci, měl i vysoké postavení a finančně byl zabezpečen.

Typy hereckých souborů:

1. a/ Společnosti dospělých

Herecké skupiny, které tvořily dospělí herci /Služebníci Královny, Služebníci lorda Admirála atd./.

Působili v nich nejvýznamnější herci doby. Ve souboru Služebníků lorda Admirála působil první velký tragéd Edward Alleyn /1566 - 1626/, který byl jeho vedoucím. Soubor Služebníků lorda Komořího finančně zajišťovala rodina Burbagů.

b/ Podílnická družstva

Každý, kdo chtěl působit v souboru, musel vložit značnou částku. Společnost začala podnikat ze základního kapitálu a koncem roku dostali podílníci výnosy ze sezóny. Podílníci byli zároveň nejvýznamnější herci nebo dramatici skupiny, kteří se podíleli na tvorbě divadla /vydělali 180 liber ročně, přiznali ovšem jen 50 liber!/. Vedle podílníků, většinou v počtu osm až dvanáct, existovali ještě námezdní herci, kteří hrávali za mzdu, kterou dostávali na ruku z tržby. V společnosti existovali tedy vedle sebe podílníci - podnikatelé a herci - zaměstnanci. Zaměstnaní herci byli méně významní herci, garderobiéři, kostyměři a pod. Všichni měli více funkcí. Ke každému mistrovi byl přidělen učedník, kterého mistr učil a živil. Učedníci nebyli za role placeni. Hráli všechny ženské role, dokud měli na to předpoklady. Když pro ně skončila učednícka doba, přešli do hereckého souboru.

Stali se zaměstnanci nebo výjimečně podílíky. Každá herecká skupina měla čtyři až šest chlapců ve věku do deset let. Získávání chlapců bylo různé. Rodiče nabízeli své děti a skupiny si je vybírali, kočující herecké skupiny děti kradli a unášeli nebo rodiče početných rodin dávali děti do hereckých skupin, aby je zabezpečili. V anglickém renesančním divadle hrají pouze muži, ženy nikoliv!!

Významné herecké osobnosti:

Richard Tarleton /? - 1588/ - komediální herci

Robert Wilson /? - 1600/ - komediální herci

Richard Burbage /1567 - 1619/ - první herec velkých Shakespearovských rolí: Hamlet, Othello...Největší herec své doby!

2. Chlapecké soubory

Tvořili je výlučně chlapci pod vedením dospělého manažera. Existovaly při kúrových školách /zpěv a zborový zpěv/. Tam se učili vystupovat a správně řečnit. Několikrát ročně pravidelně uspořádávali veřejná představení. v letech 1560 - 1570 začnou někteří zborníci pořádat tyto představení za vstupní. Byl o ně veliký zájem. Brzy se návštěva chlapeckých koncertů stala módní a tím představovaly konkurenci pro skupiny dospělých. Jejich činnost se zanedlouho zprofesionalizovala. Chlapci nebyli podílíky, ale dostávali mzdu. Nejslavnější: *Chlapci od sv. Pavla, Chlapci od černých bratří*. Jejich repertoár byl různorodý. Hráli satirické hry, tragédie i komédie, které nehráli jako děti, ale snažili se o interpretaci coby dospělí herci. Psali pro ně i významní dramatici /Ben Jonson/.

Způsob hraní:

Vzhledem k typu textu se předpokládá, že šlo o herectví se snahou zachytit reálné situace nestylizovaně. Herci usilovali o psychologickou věrohodnost a pravděpodobnost bez středověké deklamačnosti nebo antické stylizovanosti. Jistá míra stylizovanosti tam ovšem byla. Mladí kluci hráli ženské postavy. Všechna alžbětinská dramata jsou psaná blankversem, tedy jambickým veršem s výhodným rytmem pro situace a vztahy. Právě rytmus blankversu nutil k pohybu a proto se nestálo a jen nedeklamovalo.

Divadelní prostor

1. Společnosti dospělých hrávaly ve veřejných divadlech, což byl speciální alžbětinský typ otevřených staveb bez střechy. Divadla se stavěla nikoliv v centru, tedy v City, ale na druhé straně Temže. Důvod tkvěl v oné názorové ambivalenci, jestli divadlo ano nebo ne.

Vznik divadelního prostoru:

Kočovní skupiny herců hrávali po různých hospodách, sálech nebo dvorech, kterých půdorys byl nepravidelný. Proto měli jen zvýšené pódium a publikum se nacházelo na balkónech hospod. Důležitější publikum pak stálo kolem zvýšeného jeviště.

James Burbage /1530 – 1597/

Původem tesař, který proslul jako významný divadelní podnikatel a stavitel.

Základní hrací prostor:

Stavba měla mnohohelníkový /někdy i dvanáct/ až kruhový půdorys. Uvnitř bylo k jedné straně přistavěno pódium s hloubkou 8 metrů směrem do prostředka. Výška podstavce pódia měřila 1, 5 metra. Vzadu na pódium byl balkón se střechou, který byl nejexkluzivnějším místy pro diváky a také místo pro hudebníky. Nahoře čněla věžička pro technické zařízení. Odsud se též troubilo a věšela se vlajka, že se hraje. Dolů pod balkónem byly vstupní dveře na jeviště a za nima šatna herců, které měly své důležité místo, protože herci hráli více rolí. Po obvodu alžbětinské stavby byly dvou až třípatrové galérie s místy pro sezení pro vznešenější část publika. Kolem jeviště byla tzv. jáma, tedy místa nejlevnější, kde stálo nejchudší publikum. Atmosféra byla bezprostřední!

Nejslavnější divadla:

The Theatre – první divadlo, které postavil Burbage

The Rose

The Swan /Labuť/

The Globe – postavil ho také Burbage

2. Chlapecké skupiny měly své produkce v soukromých divadlech, což byly uzavřené sály uvnitř budov.

Scénografie

Způsob uspořádání prostoru alžbětinského divadla odporuje iluzivnosti, neboť prostor je otevřený a diváci ho zcela obklopují kolem dokola. Scéna se nemůže přesouvat. Existuje dokonce názor, že jeviště bylo téměř prázdné. Používaly se pouze jednotlivosti /mobiláre – nábytek, křeslo atd./ a rekvizity. Fungoval zde antiiluzivní princip, kdy se místo děje nepopisovalo akcí. Dramatici /Shakespeare/ vkládají postavám do textu opis místa děje hry. Kostýmy byly velmi nákladné. Byly nehistorické, tedy současné, dobové, a vytvářely fundus divadla. Herecké skupiny získávaly kostýmy z garderoby svého patróna. Kostým užívaný na jevišti ovlivňoval i každodenní módu té doby. Albětinskému divadlu dominovala krásná leč jednoduchá scéna a krásné kostýmy. Za ztížených podmínek se používalo i propadlo, které nebylo veliké. Užívalo se také scénické stroje.

Zánik alžbětinského divadla

V 1642 je divadlo v Anglii na pět let zakázáno a v 1647 anglický parlament výnosem zakazuje divadlo definitivně a to všechny žánry. Kromě kulturních důsledků to také znamená sociální katastrofu pro lidi

zabývající se divadlem, kteří, aby se zachránili, migrují po Evropě. Mělo to rozhodující vliv na evropské divadlo.

ŠPANĚLSKÉ DIVADLO ZLATÉHO VĚKU

Dějiny Španělska se značně lišily od dějin ostatních evropských národů!

1. Španělsko a Portugalsko v 8. století přicházejí o svou samostatnost. Celý Pyrenejský poloostrov ovládli Arabi a později Muslimi. Způsobilo to trvalý muslimský a islamský vliv na španělskou kulturu.

V 11. století Kastilsko - aragonské království s křesťanskými tradicemi iniciuje **reconquistu** – dobytí Pyrenejského poloostrova a obnovení samostatnosti. Reconquista trvá do 15. století. V polovině 11. století byla dobytá zpět polovina Pyrenejského poloostrova. V roce 1085 bylo dobyté Toledo a tím se střed a východní část Španělska osvobodila. O rok později se reconquista zastavuje a obnovuje se až koncem 11. století /Cid/. Opět se zastaví koncem 12. století v roce 1212. V 13. století jsou dobytá všechna muslimská království, kromě Granady, která byla pokořena až roku 1492. Vznikají dvě království: Španělsko a Portugalsko.

Význam téhle historické etapy se zračí v totálním islamském – muslimském vlivu v křesťanském prostředí. Maorský vliv z renesančního období přetrvává až dodnes.

Přirozeně z předešlého vyplývá, že v čase, když se v Evropě zjevují zřetelné renesanční projevy /Itálie, Anglicko, Německo/, ve Španělsku ovládaném Maori k tomu dochází až mnohem později. Pouze ve svobodné severní části se rozvíjí divadlo podobně jako v Evropě.

2. Během reconquisty se výrazně aktivizuje křesťanský element a s ním vliv církve. Koncem 15. století, v době definitivního konce reconquisty, sílí v Evropě protestanské hnutí, ovšem ve Španělsku nikoliv. Církev je víc než kdekoli jinde v Evropě spojena se státem. V 16. století se nachází Španělsko ve vrcholné době, poté postupně upadá. Silný náboženský a církevní vliv způsobí, že se ve Španělsku brzy objevují výrazné barokní prvky a renesance se zpochybňuje. Zpochybňuje se životní vertikála /Život je sen/.

3. Národní a náboženské vítězství mělo za následek, že pod vlivem katolické církve vzniká **inkvizice**. Nejsilnější v Evropě byla právě ve Španělsku. Organizace občanů, kteří pronásledovali muslimské vlivy.

4. Příkazem královského páru Ferdinanda a Izabelly museli, vzápětí po vyhnání Maurů a Muslimů, opustit Španělsko i Židé.

Specifické žánre španělského divadla:

auto sacramental /šp. svatý děj/

Nejtypičtější žánr španělského divadla. Objevuje se v 13. století. Byly to jednoaktové hry, které obsahovaly někdy i dvětisíc veršů a uváděly se příležitostně v souvislosti s mystérii a morálitami. Obzvláště se rozšířil, když papež Urban IV. zavede svátek Božího těla. Vystupují v nich alegorické postavy. Centrem zájmu tohoto žánru se stává tajemství eucharystie – tajemství proměny chleba a vína v tělo a krev Kristovu – a vykoupení – zbavení člověka hříchů a vin. V 13. století opouštějí přímočarost a objevuje se v nich, který je vnímán symbolicky. Autos sacramentales byly v polovině 18. století zakázány.

Autos sacramentales se hrávaly na caros – mansionové scény, které tvořily spojené vozy tažené býky. Uváděly se za doprovodu hudby.

Vrcholnými autory tohoto žánru byli Lope de Vega a Calderón de la Barca.

mezihry /entremeses/ entreactos /

Stejně jako v celé Evropě i ve Španělsku výrazně ovlivnily vývoj divadla. V 17. století to byly jednoaktové komické hry uváděny na slavnostech jako mezihry větších, víceaktových dramát. Nejprve existovaly bez vztahu k ději, později už navazovaly na děj. Ve Španělsku bylo předchůdcem meziher tzv. **pase**.

komedie pláště a dýky /comedia de capa y espada/

Vrcholný žánr divadla španělského zlatého věku pojmenovaný podle kostýmu. Postavy byly nižší šlechtici, kteří nosili plášť a jenom dýku, nesměli mít meč. Typ klasické zápletkové komedie, někdy s hodně promyšlenou a komplikovanou zápletkou /Lope de Vega/.

drama cti

Hry s výrazným dějem s komplikovanou zápletkou. Vystupují v nich osobité postavy, které řeší základní etický problém: Je přednější čest nebo spravedlnost? Jak se správně zachovat? Vychází z dvojí cti: stavovské /čest urozená/ a lidské /čest neurozená/ a s ní spojené právo na lidskou důstojnost. Souviselo to s národnoosvobozujícím bojem a se silným vlivem katolické církve.

Autoři španělského divadla zlatého věku:

Ferdinando de Rojas (+ 1541)

Celestína (1499)

Autorství de Rojase je nejisté. Původně se hra nazývala Komedie o Kalistovi a Melibeji a vypráví příběh o kuplířce Celestíně, která se snaží dát dohromady milenecký pár Kalista a Melibeju. Toto dílo mělo rozhodující

vliv na španělské drama!

Juan del Encina (1469? – 1529?) bývá považován za otce španělského dramatu, protože jako jeden z prvních přináší do Španělska italské renesanční vlivy! Vydal zpěvník, který obsahoval různé lyrické útvary inspirované italskou renesancí. Tímto dílem přenáší renesanční myšlení do Španělska. Vymanil drama z liturgických a náboženských souvislostí.

Hra o rvačce

Je ze studentského prostředí. Autor dodržuje formu a pracuje s vytříbeným jazykem, ve kterém nechybí archaizmy i nářečové prvky.

Bartolomé de Torres Naharro (1476? – 1524?) pobýval dlouho v Itálii, kde byl vysvěcen za kněze, což bylo téměř pravidlem u španělských autorů. Některé z jeho her byly hrány na dvoře papeže Lva X. v Římě.

V předslouhu k souboru svých her na základě Horatia formuluje pravidla teorie psaní her:

a/ Dělí hry na:

- hry podle skutečnosti:

Soldateska

Dialog dvou vojáků s velice chudým dějem.

Komedie o Hymeneovi

Hra náležící do žánru komedie pláště a dýky. Jeví se už jako určitý typ zápletkové komedie.

- hry smyšlené /comedias afantázia/

b/ Všechny jeho hry mají pět dějství.

c/ Na začátku se vždycky objevuje vstupní proslov. Většinou ho přednáší šašek, který žebrá o přízeň publika.

d/ V úvodu před samostnou hrou má být argumento, což je zhrnutí hry, ale bez toho, aby publiku vyzradilo všechno tajemství.

U Naharra se už objevují antiklerikální myšlenky jako projev renesančního nazírání na svět. Jeho největší význam tkví v tom, že přinesl z Itálie renesanční vlivy a ve svém díle čerpal prvky z reálné skutečnosti.

Gil Vicente (1465 – 1536?) byl původem Portugalec. Byl to šíří svého záběru ojedinělý zjev, který napsal 46 her. Už není průkopník /Encina, Naharro/, ale vnímá renesanci jako něco přirozeného. Byl také pokračovatelem oblíbeného žánru frašky.

Hra o tržišti

Trilogie bárek inspirovaná Danteho Božskou komedií:

Bárka pekla

Bárka očištění

Bárka k slávě nebeské

Fraška o lékařích

Fraška o cikánkách

Lope de Rueda (1510? – 1565) byl původně zlatník, který se dal k hercům a stal se principálem kočovné společnosti. Patří k vrcholům první periody španělského divadla! Rozvinul umění dialogu – psal mistrné dialogy! Psal komedie z italského prostředí a napsal také tři pastorální komedie. Byl tvůrcem krátkých útvarů pasos, které byly předchůdci mezhier:

Olivy

Juan Timoneda (1520? – 1583) překládal Plauta, čím zprostředkoval římskou komediální zkušenost. Výrazně rozvíjí tvorbu autos sacramentales:

Ztracené ovce

Vyvrcholení přípravné etapy španělského divadla:

Miguel de Cervantes y Saavedra (1547 – 1616) byl prozaik a významný epik. Napsal dvoudílný román Rytíř Don Quijote. V jezuitské škole v Seville získal klasické vzdělání. V 1569 nastupuje jako komoří u španělského kardinála a podnikne s ním cestu do Itálie. V 1570 se nechá neverbovat do vojska, aby bojoval proti Angličanům. V 1571 se účastní bitvy proti Turkům u Lepanta, kde Španělé vítězí nad pohanmi. V bitvě je těžce raněn s následky na celý život - přide o pohyblivost levé ruky. V 1575 se nachází na lodi, která je obsazena Turkami a Cervantes stráví pět let v Alžíru jako otrok. V 1580 za veliké výkupné se vrací do Španělska. Následkem výkupného zkrachuje jeho rodina. Stává se výběřčím daní, ovšem se svým handicapem není moc úspěšný a ocitá se ve vězení. Tam začíná psát první díl Dona Quijota. Vychází v roce 1605 a má strhující úspěch. Nevinně byl zapleten do vraždy záletníka objeveného před jeho domem a znovu se ocitá ve vězení. Nějaký pisálek podvrhne mnohem plytší druhý díl Dona Quijota, které ho pak Cervantes sám vydává v roce 1615. Don Quijote je největší počin Španělů v próze!

Napsal 20 komedií. Ve Španělsku je komedie obecným pojmenováním dramatu! Čerpal z různých námětů: boj proti Muslimům – španělské dějiny, zážitky z otroctví v Alžíru, antické inspirace atd.

Život v Alžíru

Numancia

Tato tragédie patří k Cervantesovým nejvýraznějším dramatům. Hrdinou tragédie je město a jeho obyvatelé, kteří volí kolektivní smrt, než by se stali zajatci nepřítelů.

Šťastný darebák

Hra o napraveném hříšníkovi. Na začátku se hrdina jeví jako typický Don Juan, který se pak obrátí a začne nový život.

Mezihry /entreméses/ jsou nejaktuálnější díla Cervantese. Skrz ně satiricky nahlíží na aktuální děje doby. Vystupují v nich pikarové, což byli typičtí lidé španělské společnosti.

Žárlivý stařec

Zázračné divadlo /náboženské prvky/

Cervantes je autorem, který překračuje národní rámec a vřazuje španělskou dramaturgii do světových souvislostí! Onu dobu určovala a vymezovala anglická, italská a španělská divadelní kultura.

Vyvrcholení španělského renesančního divadla:

Lope Felix de Vega Carpio (1562 – 1635) pocházel z průměrné rodiny. Otec vyráběl výšivky. Dostalo se mu vzdělání. Už v dětství se projevil jeho výjimečné nadání, kdy už četl latinsky a tvořil. Rovněž se objevily jeho sklony k dobrodružnému způsobu života. Ve dvanácti letech prchá z domova a vstupuje do služeb avelského biskupa. Poté studuje na univerzitě Alcalá de Henares. Vzápětí o to strácí zájem a nastupuje do španělské válečné flotily. Po bojích se vrací zpátky a začíná jeho první skandální milostní aféra s dcerou herce Elenou Ozoriovou. Napsal pro ni třitisíc sonetů. Napsal na Ozoriovou hanopis, za což ho její otec poslal do vyhnanství. Z něho prchá se svou první manželkou. Účastní se vojenské výpravy, ve které je španělská flotila poražena lodním vojskem Alžběty I. Žije ve Valencii, která má rozvinuté vztahy s Itálií. Jezdily tam italské soubory. Lope de Vega zřejmě nikdy nebyl v Itálii. Pak žije v Toledu. Stává se sekretářem vévody z Alby. V 1584 umírá jeho první žena. Jeho druhou ženou je Juana de Guardo, ovšem žije a má sedm dětí s jinou ženou. Je obviněn z cizoložství. Unikne trestu a je vzat na milost. Odpouští mu i Ozorio a ruší rozsudek vyhnanství. Lope de Vega se vrací do Madridu. V 1613 umírá i jeho druhá žena. Poté se už neženil. Jeho životní styl je typickým projevem renesance – užít život na doraz! Měl výčitky svědomí a viny vůči ženám, ovšem zločin z lásky není tak krutý. Ve svých hrách otvírá prostor k plnému užítí si pozemského života, ale s pocitem viny a zároveň s vědomím pokání, což už jsou barokní prvky. Po smrti druhé ženy v roce 1614 přijímá kněžské svěcení. Jednu ze svých posledních milenek vdanou paní de Navarés, která kvůli němu zešlela a oslepla, doopatřoval až do smrti. Byl to projev zaměřený k Bohu. První dcera Lopeho de Vegy prchá s komořím Tenorim. On v tom vidí katastrofu, která pro něj znamená pohanu. Na sklonku svého života se Lope de Vega uzavírá do kláštera, obrací se k pokání a každý pátek se oddává sebebičování. Vedle obrovské renesanční bujarosti objevuje mystickou básničku sv. Terezií z Avilly, významnou barokní autorku poezie, u které se duše zhmotňuje v něco materiálního.

Jako dramatik dosáhl obrovské slávy a popularity. Stal se miláčkem madridského publika a jeho hry se hrály v celém Španělsku. Když umřel, za jeho truhlou kráčet celý Madrid. Napsal pět pastorálních románů, psal lyriku, epiku, odborné spisy ve verších /Poetika/, novely inspirované Boccacciem /Mateo Bandello/. Je autorem *1800 komedií* a *480 autos sacramentales*, z nich se dochovalo 426 komedií a 42 autos sacramentales. Mezi ně patřily i pastýřské hry. Některé hry prý psal za dvacet čtyři hodin! Měl výjimečný talent ke konstruování сюжетů, fabulů a ke tvoření zápletek. Cervantes ho nazval „div přírody“ /dle Mikešova překladu „monstrum přírody“!.

Divadlo Lope de Vegy:

Slučuje ve svých hrách muzikálnost a plastičnost španělských lidových her s prvkem vizuálním. Na vizualitu děje klade velký důraz! V antice byla cílem dramatu mravní a sociální katarze. Lope de Vega objevuje skrz vizualizaci novou dimenzi dramatického a divadelního díla – estetický prožitek. Tvrdí, že „správné je to, co působí slast.“ Prosazuje estetiku slasti a připodobuje ji k zásadě mravní. Z oblasti etické to přenáší do oblasti estetické.

Lope de Vega existuje mimo kategorii dobra a zla. Je zástancem koncepcie „viny a pokání“ /slasti a pokání/: po zločinu z lásky má přijít pokání a tehdy si viník zaslouží odpuštění. Jeden ze způsobů nazírání na koncepci zločinu a trestu.

Tematika her:

1. Častým objektem zájmu španělských autorů je vesnice. Bývá vnímána jako mravně čistší prostředí. Ve Vegových autos se objevuje Kristus jako rolník nebo Panna Marie jako vesničanka, což sleduje cíl přiblížit náboženské postavy k životu obyčejných lidí. Byl to běžný prostředek lidového divadla.

2. Náměty ze španělských dějin a současnosti postulují zásadu, že poddaný se má právo bránit přehmatům a svévolí svého urozeného pána. Lope de Vega přiznává postiženým právo bránit se proti feudálům. Ve svých hrách to provádí obratně a to tak, že ono právo poddaných podporuje sám král. Například hra Fuente Ovejuna /Ovčí pramen/.

Technika dramatu:

Nepřijal humanistická pravidla o třech jednotách dle antických tendencí. Odmítá tyto rigorózní pravidla. Především odmítá jednotu času. Pravidla tvorby textu podřizuje publiku. Právě publikum bylo ve Španělsku soudcem kvality her a určovalo vkus. Na rozdíl od Anglicka bylo španělské publikum netrpělivější a proto se

autoři usilovali zalíbit se mnohem víc než tomu bylo v Anglii. Třeba autos se hrály jen čtyři a to v době Velikonoc. Diváci chtěli každý den novou hru a chtěli se bavit. Lope de Vega otevřeně přiznával svou ambici být autor lidový. I přes kruté omezení skrz španělské publikum dokázal skloubit diváckou atraktivnost s hlubokým myšlenkovým poselstvím. V 1609 píše Nový způsob skládat komedii, ve kterém popírá jednotu času. Drama musí být podle něj účinné a za také pokládá drama cti.

Dramata cti:

Fuente Ovejuna

Rytíř z Olmeda

Nejlepším soudcem je král

Trest bez pomsty /námět z novely Mateo Bandello/

Komedie pláště a dýky:

Tematizuje v nich různé podoby lásky a objevuje se v nich kolorit měst, ve kterých Lope de Vega žil.

Zázračný pramen Madridský

Toledská noc

Milovat a nevědět koho

Blázni z Valencie

Slávik ze Sevilly /inspirace čtvrtou povídkou pátého dne Boccacciova

Dekameronu/

Zahradníkův pes /inspirace sedmou povídkou pátého dne Boccacciova

Dekameronu/

Biblická tematika:

Narození Krista

Anděl v lidské podobě

Venuše a Adonis /antická mytologie/

Historická témata /nejen španělská!/:

Císařská koruna Otokarova

Vrcholné období španělského zlatého věku.

Tirso de Molina /1584 - 1648/ navazuje na Lope de Vegu. V jeho díle se projevuje tendence, kdy se divadlo stává nástrojem poznávání světa a myšlení o něm. Napsal asi 300 komedií, čím navazuje na tvůrčí plodnost španělských autorů. Zachovalo se jich kolem 50. Jelikož byl knězem, vynikl jako vynikající autor *autos sacramentales*, které vedly k náboženské meditaci.

Božský včelař

Hra vypráví příběh o pokušení a vykoupení duše. Včela je obrazem duše, která je vykoupena Kristem.

Komedie s náboženskými tématy:

Žena, která poroučí ve svém domě

Vypráví příběh ze Starého zákona o Jezábel.

Zatracený pro malověrnost

Sevillský svědce a kamenný host

Molinovo vrcholné dílo. Zpracovává starou legendu - mýtus o Donu Juanovi. Není první, kdo se zabývá tímto mýtem existujícím v povědomí lidových vrstev. Juan je člověk, který se vysmívá celému světu a odmítá jej akceptovat. Je nihilistou a cynikem. Nic pro něj nemá smysl ani hodnotu. Jeho hlavním zaměstnáním není svádění žen. Je to pouze pomocný prostředek k pohrdání světem. Don Juan není schopen citu. Nedokáže ho přijmout ani ho dát. Uvízl v čase a zůstává ve strnulé póze. Tady se mění optika renesance, protože se dospívá k poznání, že člověk totálně přechýlený k životní horizontále, který naprosto opomíjí vertikálu, se mění v ničitele a vykořisťovatele. Nakonec Juan zjistí, že svět není prázdný. Kamenná socha Kontura ho zničí a on se propadá v peklo. Hra o Donu Juanovi je hra o existenciální krizi člověka, který se ocitá na hranici své smysluplnosti.

Pedro Calderón de la Barca /1600 - 1681/ završil španělský zlatý věk divadla jako její vrcholní autor, který svým dílem přesahoval už do baroka a proto je už především autorem barokním. U Calderóna je už pryč lehkost, hravost, zábavnost Lope de Vegy. Jeho myšlenky jsou ztěžklé odpovědností, strachem z naplnění života a nedůvěrou, že pozemským životem můžeme svůj život poznat a naplnit ho smyslem. To jsou typické barokní tendence, které zdůrazňují, že náš život nekončí pozemským životem. Ve chvíli smrti, kdy odložíme kostým, a objevuje se naše skutečná identita a náš život pokračuje v tom životě „za“. Svou závěť předvedl typické barokní gesto, kterým chtěl také upozornit na marnivost života a chtěl u lidí docílit rozčarování: nechal se po smrti něst k hrobu odkryt. K baroku už před ním směřují též Tirso de Molina a Lope de Vega. Jeho tvorba kulminuje v náboženských hrách. Měl mnohem meditativnější život jako bouřlivák Lope de Vega. Stává se kaplanem v Toledu a v padesáti letech je vysvěcen za kněze. Heslo Calderóna bylo „Psale et sile! /Zpívej a mlč!“

Údajně napsal 120 komedií a 80 meziher a *autos sacramentales*.

Komedie pláště a dýky:

Dáma skřítek

Dům se dvěma vchody neuhlídáš

Ženo plač a vítězíš

Dramata cti:

U Calderóna se ztrácí jednoznačné chápání cti, protože jeho hrdinové hájí svou čest někdy ze sobeckých důvodů.

Lékař své cti

Příběh vypráví o muži, který nechá své ženě, kterou podezírá z nevěry, lékařem pustit žilou. Žena vykrváčí. Protože měl lékař zavázané oči, když odcházel, obtiskl svou ruku na dům svého nájemce. Ovšem světská spravedlnost považuje počínání manžela za správné.

Náboženské hry:

Vytrvalý princ

Podivuhodný kouzelník

Pobožnost kříže /Nést svůj kříž, dle Mikeše/

Autos sacramentales:

Velké tržiště světa

Baltazarova večeře

Velké divadlo světa

Toto dílo se označuje také jako sociologické autos sacramentales. Calderón skrze ní zdůrazňuje, že život je úkol a ne cíl.

Život je sen

Hra postulují názor, že v žádném okamžiku života si nemůžeme být jistí, zda je to pravda, realita, skutečnost nebo ne. Život je jenom sen.

KLASICISTICKÉ DIVADLO

Renesance se vyvíjí do dvou významných směrů neboli stylových epoch, které existují paralelně vedle sebe: klasicismus /17. – 18. století/ a baroko /17. století/.

Klasicismus /klasicus – lat. vynikající, modelový, příkladný/ reprezentuje přirozené pokračování myšlenek renesance. Víc než renesance zdůrazňuje antiku a staví ji normou. To, co je pro renesanci inspirací, stává se pro klasicismus závazkem. Orientuje se na vzory, modelovost, pedantnost, vynikajícnost.

Charakteristika klasicizmu:

1. Klasicizmus činí přírodu předmětem své pozornosti, přičemž vychází z antiky. Zajímá se ovšem o přírodu rozumově korigovanou člověkem. Klasicistická představa přírody nesměruje k volné přírodě /les, louka atd./, ale k přírodě, kterou dotváří člověk. Smysl má jenom příroda, která je rozumná, ne příroda, která běsní a je nezkrotná, což byl zas později právě ideál romantiků. Lidi obdivují zahrady a parky /francouzské parky s aplikací architektury/.
2. Pro klasicizmus vše v přírodě má svou rozumovou podstatu. Z renesance abstrahuje racionální složku a je zcela ovládnut rozumem. Podstata existence je rozum. René Descartes: „Cogito ergo sum!“ Poznávání zákonitostí ve světě a ve vesmíru vede k uplatňování těchto zákonů i do umění a také do divadla. Cítit nic neznamená! V baroku naopak, splývá raciono s vášnivostí.
3. Morální kodex klasicizmu vymezoval povinnost, dle které musí osobní zájmy ustoupit mravnímu zájmu společnosti. Rozpor mezi citem a povinností!

Klasicizmus v umění a v divadle:

Předchůdcem klasicistických snah byla v 16. století skupina **Plejáda**. Bylo to združení francouzských autorů – lyriků ovlivněných humanizmem. Psali ódy. Usilovali o obranu, očistu a zdokonalování francouzského jazyka. Měli zájem o nápodobu antických vzorů, ale ne latinsky, ale francouzsky. Usilovali o obnovu tradice francouzské poezie na základě antiky. Prosazují názor, že spontánnost poezie musí být doplněna ovládnutím formy. Právě v Plejádě se poprvé objevují náznaky, jak by měla vypadat forma tvorby, která by se měla dodržovat. K významným členům Plejády patřil básník Pierre Ronsard /1524 – 1585/.

Francouzská akademie vzniká po vzoru italské akademie a z přízně kardinála Richelieu. Ten v roce 1629 umožnil a podporoval činnost skupině literátů, kteří se scházeli a diskutovali o francouzském umění. V 1635 literáti získali patent a byli ustanoveni jako instituce. V 1637 uznání parlamentem. Během desíti let se vyvinula v uznávanou instituci.

Cílem Francouzské akademie bylo studium a kodifikace francouzštiny, uměleckých stylů a žánrových forem. Tvořilo ji čtyřicet literárních osobností.

Nicolas Boileau – Despréaux /1636 – 1711/ napsal dílo **Umění básnické**, ve kterém kodifikoval pravidla a normy jednotlivých žánrů literatury - lyriky, epiky i dramatu. Podle něj je hlavním měřítkem uměleckého díla je pravda, ale ta pravda může být pravděpodobná. To znamená, že žádá pravdu korigovanou rozumem. Tato premise však sebou přináší riziko, že se to může lehce sklouznout do nepravděpodobnosti. Klasicistická hierarchie vůbec neuznávala nově vzniklý žánr - román, který pokládala za rovnocenný frašce. Důležitým požadavkem k psaní dramatu byla podmínka, aby postava zůstala stejná, bez proměn!

Dělení literatury:

a/ vysoké žánry

Patřily mezi ně óda v lyrice, epos, tragédie v dramatické literatuře. Zabývají se vážnými problémy. Středem zájmu se stávají urozené osoby šlechticů. Pouze člověk z elity společnosti může být hrdinou, který je schopen řešit vážné děje.

b/ nízké žánry

Nepovažovaly se za skutečné umění. Forma zábavy, která sloužila k odreagování. Z dramatické literatury sem patřily fraška a komedie.

V komediích vystupují méně urozené, až neurozené postavy. Nejnižší vrstva sedláků směla vystupovat jen ve frašce.

Normy pro dramatickou literaturu se inspirovaly *Aristotelovou Poetikou*, což potvrzuje snahy klasicistů přiblížit se k antickým vzorům. Aristoteles nejvíce lpí na jednotě děje, odmítá epizody a vedlejší postavy, ale striktně netrvá na jednotě místa a času. Francouzské klasicistické divadlo bylo pod vlivem renesance a nijak výrazně se nerozvinulo. K parametrům Shakespeara nebo Calderóna nikdy nedospělo!

Pierre Corneille /1606 – 1684/ patřil mezi členy Francouzské akademie, kterým se stal v roce 1647. Začínal jako autor komedií. Jelikož však komedie byla žánrem nižším, nesplňovala Corneillovy ambice. Proto přechází k psaní tragédií. Jeho klíčovým dílem je *Cid*. Byl za něj často napadán kritiky. Vyčítali mu, že, i když udržel jednotu času, místa a děje, zhrnul moc událostí a dějů do krátkého časového úseku /jeden den/. Kromě toho, naráží na klasicistickou přísnost dodržování morálky. Francouzská akademie řešila spor kolem *Cida* a uznala se na chválu *Cida* za klasicistická pravidla, kterými se řídí, ovšem s výtkou těch prohrěšků, které se v něm objevily. Corneille se stal velkou osobností první etapy klasicizmu ve Francouzsku.

Komedie:

Melita

Komedie iluzí /Magická komedie/

Lhář – nejúspěšnější komedie před Moliérem

Tragédie:

Cid

Horatius – antický námět

Cinna – antický námět

Oidipus – antický námět

Jean Racine /1639 – 1699/ dostal důkladné vychování v klášteře Pour le Roayal. Tam si oblíbil řeckou dramatikou. Stal se historiografem Ludvíka XIV.. Tvořil ze znalostí Molierových děl a učil se na chybách Corneilla. Zatím co Corneille tvořil prosté postavy a složité zápletky, Racine má postavy složité a zápletky prosté. V jeho hrách se drama odehrává uvnitř postavy. Pracuje s psychologií postav. Tím se mu lépe dodržovaly klasicistické pravidla a i pro naši současnost je aktuálnější. Představuje vrchol klasicistické tragédie a významem svého díla překonal Corneilla. První jeho tragédii uvedl sám Moliér.

Komedie:

Sudiči

Tragédie:

Andromacha

Britannicus

Berenika

Faidra – podle řeckého vzoru

Jean Baptiste Poquelin zvaný **Moliere** /1622 – 1673/ pocházel z významné rodiny. Jeho otec byl královským čalouníkem. Moliere vystudoval právo a stal se advokátem u dvora. V roce 1643 se přidal ke skupině hercu. Snažili se uspět v Paříži, ale zkrachovali. Pak Moliere patnáct let kočoval po vesnicích a střídal herecké skupiny. Nakonec se ustálil v jedné, pro kterou pak i psal divadelní hry. Začíná tedy jako autor kočovní skupiny. Vychází a inspiruje se francouzskou fraškou a commedií dell arte. Moliere je jediný autor, který ve svém díle aplikoval prvky ze všech tří stylových epoch – renesance, klasicismus, baroko! Moc z jeho scénářů se nedochovalo. Molierova herecká skupina se prosadila hrou **Popleta**. Ta způsobila, že je králův bratr pozval do Paříže. V Paříži se pak uchytili, a v konečném důsledku stali se oficiálním královským divadlem. Moliere se prosadil i jako režisér a organizátor různých slavností pro Ludvíka XIV.. Nejproslulejší byla sedmidenní slavnost Rozkoše kouzelného ostrova ve Versailles.

Směšné preciózky – komedie, kterou Moliere dobil Paříž.

Commedie dell arte:

Skapinovi šibalství

Lékařem proti své vůli

Komedie balety:

Pán z Prasečkova

Láska lékařem

George Dandin

Měšťák šlechticem

Komedie charakterů:

Škola pro ženy

Škola pro muže

Tartuffe

Misanthrop

Don Juan

Lakomec

Zdravý nemocný

Kritika Školy pro ženy

FRANCOUZSKÉ DIVADELNÍ BAROKO

Pojmem baroko /portug. nepravidelná perla nebo perla nějakým způsobem deformovaná/ se označuje stylové období datované od konce 16. století až do 18. století. V Evropě trvá různě dlouho. V Čechách a na Moravě se výrazně projevuje ještě v 18. století, co dokládají různé kostely, paláce a architektonické stavby.

Baroko navazuje na renesanci. Vychází z její ideálů, které rozšiřuje a prohlubuje. Ovšem je to renesance vědomá větších souvislostí. Při přechodu ze středověku do renesance se mění aspekt pozornosti ke člověku. Baroko propojuje obě životní osy – vertikální s horizontální. Tohle propojení způsobuje a vytváří veliké napětí,

rozpor a dynamiku. Etymologický původ slova baroko v nepravidelné perly pojmenovává nepravidelnost, dynamickost, mnohotvarost baroka. Koncem 18. století se láme baroko do rokoka. Strácí se hloubka baroka a nahrazuje ji hravost a titrnost rokoka. Všechno to pramení ze životního stylu.

Světový názor v baroku:

1. Svět je v baroku vnímán jako scéna divadla. Teatro mundi – svět jako jeviště. V divadle světa se Bůh jeví jako režisér a divák.

2. Postavy jsou součástí nikoliv mýtu, jako tomu bylo v antice a v renesanci, ale patří do historie. Realita se mění v historii. Čas posouvá realitu v historii. Sám život se neustále mění v historii. Všechno, štěstí i strasti, jsou pomíjivé.

3. Každý člověk hraje svou roli stanovenou osudem /antická koncepce/ nebo Bohem /křesťanská koncepce/. Nezbyvá mu nic jiného, než roly hrát, i kdyby s ní nebyl spokojen! Vykoupením z této role je až smrt /Shakespeare: Jak se vám líbí; Macbeth/. Život je divadlo! Život je sen – dílo Calderóna de la Barca. Ono probuzení ze sna přináší teprve smrt.

4. Do reality vstupují divadelní prvky a stávají se její přirozenou součástí. Lidi inscenují svůj život. Dělají vlastní spektakl, což je projevem určitého barokního afektu.

Barokní architektura:

Renesance byla založena na maximálním zjednodušení. Proto opouští gotické oblouky, sloupy, klenby a pracuje s okny římskými - hranatými, ne okrouhlými, prostor člení pouze u fasád. Naopak, barokní prostor je hodně členěný a nepravidelný. Další důkaz směřující energie v kontrastu s klidem renesančních budov. Typickým znakem barokních chrámů jsou stěny, které nejsou bílé, ale pomalované freskami. Dokonce je někdy část fresky pojednána sochařsky a malba proráží do prostoru. Opět projev napětí, které exploduje!

Barokní sochařství:

Barokní sochy, zobrazeny ve velkém napětí, jsou v pohybu, dokonce v pohybu je i roucho postavy, což neexistovalo v gotice.

Barokní malířství:

Podobně je tomu v malířství. Postavy na Rubensových obrazech jsou kyprích tvarů a překypují lidskou a smyslovou požívačností.

Divadlo v baroku:

Sklon k teatralizaci reálného života ovlivňuje pozici divadla, které má v baroku významné postavení a hraje důležitou roli. U divadla se prosazovalo tzv. totální divadlo pro smysly. Divadlo lahodící zraku a sluchu. Ať je na co se dívat! Vyrábějí se šokující představení s cílem přivést lidi do úžasu. Divadlo je budováno na principu protikladnosti, když vnímá marnost pozemského světa, ve kterém plynoucí čas zvrátí každý pocit štěstí.

Jelikož baroko směřuje k vnímání života jako celku naplněného různými impulzy a jelikož miluje rozpory, brání se čistému dělení života na komedii a tragédii a vytváří tragikomedii. Tragikomedie se stala velice oblíbeným žánrem baroka. Stejně tak opera, která v sobě spojuje činohru a hudbu. Postupně se objevuje balet jako nový žánr, který vytěšňuje důležitost textu.

Dramaturgie barokního divadla:

Ve chvíli vyšlehné oheň smyslovosti, ale v téže chvíli si baroko uvědomuje pomíjivost tohoto světa. Očekává od člověka, že, vedle touhy po pozemských příjemnostech, je si vědom svého konce, své smrti. Toto je původcem dramaturgického napětí v oblasti divadla. Psali se komedie, tragédie, ale zejména tragikomedie, pastorále, opera a také balet. Vedle baletů se objevují paradivadelní prvky – divadlo do života. V roce 1489 uspořádala Izabela Aragonská u příležitosti svého sobášu velkolepou slavnost, kde byla obsluha hostů inscenována formou baletu s počtem dějství zhodným s počtem chodů /Jáson a jeho skupina prostřela stůl, Merkúr přinesl pečené maso, Diana jelena atd./. Pohyby postav byly doprovázeny hudbou a recitací.

a/ *Dialektika bytí a zdání*. Proti fenoménu bytí stojí fenomén zdání – sen. Bytí je něco zcela konkrétního /René Descartes/, jenomže baroko bytí vnímá v protikladnosti – něco, co je a něco, co neexistuje a přece je!

b/ *Dialektika pravdy a masky*. Pravda jako objektivní realita a proti ní maska jako pravda skrývající se z jistých důvodů pod maskou.

c/ *Dialektika věčnosti /trvání/ a okamžiku /pomíjivosti/*. Plynoucí čas a všechno, co ve chvíli pojmenuje, už v téže chvíli přestává existovat. Baroko miluje pocit závatě, rozkoše a strachu z nekonečna, jako fakticky ze všeho, co je protichůdné a konfliktní!

d/ *Dialektika iluze a deziluze*. Slavný Calderón se odhalí a nezakryt je pochován. Iluze diváka o velkém dramatikovi se mění v deziluzi z mrtvého těla starce.

Jezuitské divadlo

U jezuitů je divadlo skromné a je součástí výuky. Učí se ním latinčina a rétorika.

Dvorské divadlo

Divadlo na dvoře dosahuje své největší teatralizace a stalo se povinnou společenskou událostí. Představení se konala na královských dvorech a na dvorech vysoké šlechty. Z dramaturgického hlediska je na jevišti

ztělesňována postava panovníka, zatímco sám panovník sedí v hledišti a to tak, aby byl všem kolem na očích. Realita posunuta na jeviště: panovník sedí v hledišti a zároveň je hrán na jevišti. Z předchozích autorů se už známky baroka objevují v dílech Williama Shakespeara, Christophera Marlowea, Thomasa Kyda, Calderóna de la Barcu, Tirsa de Molinu a Lope de Vegu.

Scénografie

Postupně se stává nejvýznamnější složkou divadla. Funkce výtvarníka se hodně posílí. Dokonce nastane doba, kdy se stává výtvarník nejdůležitějším tvůrcem představení a je často jako jediný uváděn v programu. Navazuje na italské dvorské divadlo. Baroko se rádo ukazuje a rádo je viděno, proto se důraz klade na výtvarné umění, malby a sochy, a na architekturu.

Balet

Balet /it. ballare – tančit/ lze definovat jako dramatický žánr, který vypráví příběh pohybem.

Vývoj baletu:

V pozdní gotice se ve Španělsku objevuje osobitá forma společenského tance zvaná **moreska** /šp. označení pro Maura – pohana obráceného ke křesťanství/. Moreska byl tanec se zbraněmi /meče a kordy/ a patřil k vrcholům dvorských slavností. Původně byl orientálním tancem na oslavu plodnosti, ale postupně nabírá stále víc křesťanských prvků. Hlavními hrdinami jsou moriskové neboli Mauri. Moresku tančilo osm rytířů, jedna žena a jeden morisko. Všechno dění se děje kolem moriska Matuchína, který má začerněný obličej a tančí ve fantaskním oblečení s rolníckými – znak bláznů. V stylizovaném tanci zápasu s rytíři byla příležitost k provedení bojových umění. *Matuchíno* je nakonec rytíři zabit a tanec vrcholí figurou, kdy všichni účastníci tvoří společnou formaci a Matuchína vyhazují do vzduchu, což bylo náročné na souhru a akrobatické prvky. Moreska je bojový tanec, který má zárodek příběhu. Je to tanec, který má konflikt a proto se blíží k dramatu. Šíří se po Evropě a postavy z původní moresky jsou nahrazovány jinými postavami. Z moresky se vyvíjí taneční intermezzo: ve Španělsku interlúdium a v alžbětinském divadle vsuvka /John Webster, Thomas Middleton/.

V počátcích se balet jeví jako sled uzavřených tanečních scén se zpěvy a s recitací. Bylo to ještě divadlo, které mluví. Časem se mluvy zbavuje a zůstává pouze pohyb.

Dvorní balet /ballet le cour/

Dramatický žánr, který v sobě sjednocuje text, zpěv, hudbu a tanec. Původ má v moreskách, v maškarádách, v rytířských turnajích atd. Tančí je jenom šlechtici na královském dvoře, výjimečně profesionální tanečníci.

Baltazar de Beaujoyeux /+1587/ chápal choreografii jako vytvoření geometrických figur pro více osob, které za zvuků instrumentů harmonicky tančí. Balet Obrana ráje pod jeho vedením se stal záminkou a přehrou k Bartolomějské noci, kdy byli z indexe Kateřiny Medicejské zmasakrováni protestanští hugenoti. V roce 1573 vytvořil velký spektakl u příležitosti přijetí polského poselství na francouzském dvoře.

Královnin komický balet

Vyvinul se z dvorského baletu. Protagonistkou byla královna a tančila hlavní roli. Důležité bylo prezentovat se! V 1581 se odehrálo představení Kirkeé, které trvalo pět hodin a připravil jej Baltazar de Beaujoyeux. Dekorace byly pevné, klesající i stoupající.

Králov balet

Vyvinul se také z dvorního baletu. V 1653 tančil patnáctiletý Ludvík XIV. v Baletu noci roli slunce. Tenhle přídomek mu ostal pak i jako trvalé pojmenování. I Ludvík XV. a XVI. tančili v obdobných baletech, společně se šlechtou, ale i s výbornými tanečníky. Jedním ze slavných tanečníků a choreografů oné doby byl **Pierre Beauchamps**.

Komedie s baletem

Vyvíjí se z dvorního baletu. Vynalezl ho Moliere jako způsob spštění činoherního představení. Je to propojení činohry a baletu. Ve chvíli, kdy vášně a pocity hrdinů nelze vyjádřit slovy, nastupuje s dějem související a v ději pokračující vsuvka expresivního pohybu. Hudbu skládal skladatel Lully.

Postupně z komedie s baletem ubývá činoherní složky, až vznikne představení, ve kterém se jenom tančí na hudbu. Nemluví se vůbec. Lidské tělo je objeveno jako ideální vyjadřovatel vášnivých rozporů baroka. Stylizovaný expresivní pohyb toho dosahuje.

Opera

Žanry opery:

a/ opera a opera buffa /zveličený děj/ v Itálii

b/ opera le comic ve Francii

c/ singspiel v Německu

Opera ve Francii se vyvíjí vedle baletu. Pokusy přenést italskou operu do Francie nejsou zpočátku moc úspěšné. Kultivované francouzské publikum nepřijímá prosté a naivní libreto italských oper v srovnání s dílem Moliere a Racinea. Odmítá italský styl plný ozdob a kudrlinek. Zejména odmítá zpěv kastrátů. V 1647 přijelo na pozvání Mazarella dvadset hudebníků na čelo s Luigim Rossim, se kterými zpívalo osm kastrátů.

Jean Baptiste Lully /1632 – 1687/ byl spoluzakladatelem francouzské opery. Původem byl Ital, ale od dětství žil ve Francii. Byl hercem, zpěvákem, až se stal dvorním hudebníkem Ludvíka XIV.. Získal významné postavení a značný majetek.

Philippe Quinault /+1688/ byl libretistou, který přepisoval texty Corneilleovi a Racineovi.

Alkéstis

Roland

Georg Friedrich Händel /1685 – 1759/ působil v Hamburгу – centrum německé opery. Odešel do Anglie a stal se anglickým skladatelem. Zemřel v Londýně.

Almira

Julius Caesar

Mesiáš – oratorium

Georg Philipp Telemann /1681 – 1767/

Trpělivý Sokrates

John Gay

Žebrácká opera

Parodická opera. Satira na tehdejší společnost o konfrontaci vysokých vrstev a spodiny.

NĚMECKÉ DIVADELNÍ BAROKO

V 16. století proběhla pod vedením Martina Luthera reformace. Severní Německo a také Švýcarsko byly pod silným vlivem dogmatické katolické vírouky. Jih zůstává katolický a prosazuje protireformaci. Jih navštěvují kočovné skupiny herců commedie dell'arte. Lutheráni měli veliký sklon k didaktičnosti. Snaha „předělat člověka k lepšímu“ se přenáší i do divadla. Tato tendence je nejsilnější v Evropě vůbec!

Anglické kočovní skupiny hledají nové trhy. Odcházejí do Evropy /Holandsko, Německo, ale i Čechy/. Další linie těchto skupin zajíždí do Skandinávie. Do svých nových působišť přinášeli vlastní kusy. Hráli tedy alžbětinskou dramaturgii v anglickém originále. Jejich repertoár tvořili Shakespeare, Marlowe atd. Texty se deformují a vytahují se z her akční scény. Herci hrají obsahy dramaturgií a mluví texty, které si zapamatovali nebo text zcela improvizují. Inteligentní humor ukrytý v blankversu, který byl náročný na interpretaci, se mění v oplzlou. K původním alžbětinským textům se vracejí až němečtí romantici koncem 18. a začátkem 19. století. V Německu se objevují první skupiny kolem roku 1586. To, co sebou přinášejí, je pro jejich nové publikum zjevení. Měli vypracovaný repertoár kvalitních alžbětinských dramaturgií. Kvalita textu ovlivňovala akčnost hereckého projevu, který probouzel v lidech úžas a nadšení. Německé divadlo posouvají dál právě tím, že mu umožňují setkat se s vyspělým repertoárem alžbětinského divadla. Srozumitelnost byla ze začátku irelevantní a angličany to nutilo hrát více tělem a mimikou. V roce 1599 se v Münsterských představeních anglických skupin objevuje postava blázna, který v mezihrách bavil publikum německy a tím způsobem stručně vykládal obsah příběhu. Jeho poslání bylo tlumočit a bavit.

Postava blázna měla několik označení: **Hanswurst** /Jan – buřtík/, Pickelhering /uzenáč/, Stockfish /treska/, Jansup /Holandsko/... Nejznámějším a nejoblíbenějším byl ale Hanswurst. Byla to robustní drsná figura, která se spoluúčastnila na deformaci původních alžbětinských textů. Excelentní role pro herce! Posléze se stal přirozenou součástí anglických a pak i německých skupin. Výrazným jevem tohoto typu divadla byla snaha o efektnost. Šlo o vysoce ilustrativní divadlo. Když byla na jevišti postava zavražděna, muselo stříkat hodně krve. V porovnání s rafinovaností francouzského divadla můžeme mluvit o znaku pokleslosti divadla. Ovšem i herci těchto skupin byli schopni jemné charakteristiky postav, načemž vyrostli němečtí herci.

Anglické skupiny iniciují vznik německých hereckých skupin. Stále víc anglických skupin hraje už částečně německy a od roku 1650 hrajou už jenom německy. Přesto se jim pořád říká angličané. V 17. století byli těmito skupinami uváděni i jiní autoři jako Lope de Vega, Calderón nebo Moliere.

Nejslavnější principálové německých hereckých skupin:

Carl Andreas Paulsen /nar. 1620/ a **Johannes Velten** /1640 – 1692/

Johann Neuber a jeho manželka **Carolina Neuberová**

Teoretici německého dramatu:

Martin Opitz

G. P. Harsdörfer byl tvůrcem německé poetiky.

Poetický trychtýř /1647/1653/

Haupt – und staatsaktion /hlavní a státní akce/

Původní umělé drama německého baroka. Specifický dramatický žánr s důrazem na akčnost dramatu a ne jeho literárnost. Tvořil hlavní část programu slavností. Příběh se odehrával v prostředí vysokých státních činitelů a šlo o státnické záležitosti

Andreas Gryphius /1616 – 1664/ byl ovlivněn jezuitským divadlem. Patřil také k skvělým barokním básníkům.

Haupt – und staatsaktion:

Zavražděný majestát aneb Karel Stuart

Kateřina Gruzínská

Komedie:

Peter Squentz

Parodie na mistři pěvce.

Horribilicribrifax

Adaptace Plautova Chloubivého vojína do prostředí třicetileté války.

Milovaná šípková růže

Řádové divadlo

Uvádějí ho jezuité a benediktinci. Propagují skrz něho víru jako snažení protireformace.

Nicolaus Avancinus byl jeziuitský dramatik, který působil ve Vídni. Dramata psal latinsky a mezihry německy. Jeho díla vynikají nabubřelostí, jsou plné ozdob a tajemných symbolů. Utváří se směr *avancinismus*. Komponoval do her balety, souboje, zvířata atd.

RAKOUSKÉ BAROKNÍ DIVADLO

Vídeň počátku 18. století se stává výrazným centrem operního života. Nejvýznamnějším tvůrcem opery se stává scénograf. Baroko plné přepjetí zruší středovou osu scén a domy natáčí rohem k divákům. V prostoru je víc úběžníků.

Slavná italská generace:

Francesco Galli – Bibiena /1659 – 1739/

Ferdinando Galli – Bibiena /1657 – 1743/

Giuseppe Galli – Bibiena /1696 – 1757/

FRANCIE 18. STOLETÍ

18. století je obdobím **osvícenského klasicizmu**. Klasicizmus pokračuje, ale v činnostech osvícenců.

Na počátku 18. století je divadlo ve Francii velmi rozvinuté:

Už v roce 1680 vznikla **Comédie Française** – první národní divadlo na světě. Stalo se tak na podnět krále Ludvíka IV.. Po smrti Moliéra se snaží jeho herecká společnost udržet a už týden po smrti svého principále hraje. Z Palais Royal ji však vytlačí společnost Marais. Jelikož hrozila krize, král nařídil spojení těchto dvou souborů, ke kterým se přidal ještě třetí. Vznikla Comédie Française jako státní divadlo subvencované králem (první model subvencovaného divadla).

V 18. století vzniká při Comédie Française první novodobá instituce, která se věnuje *školení herců*. Zní se pak vyvine pařížská konzervatoř.

Způsob herectví určuje klasicistické drama. Pozornost se věnuje hlavně textu a práci s textem. Úkol je sdělit

literárně vybroušený text.

Dramatika 18. století:

17. století přináší pro Francii kvalitní literaturu s přesnými pravidly, kterým však hrozí jistá rigidita. Tu se snaží prolomit autoři 18. století, kteří píšou mimo ně. Přesto, že literární produkce 18. století nepřináší tak významná díla, vytváří půdu pro romantismus 19. století.

Pokračuje silný vliv Corneilla, ale hlavně Racina, který svého staršího kolegu překonal, a samozřejmě Moliéra. Nikdo z autorů píšících pod vlivem výše uvedených dramatiků nedosáhl jejich úspěchu.

• tragédie:

VOLTAIRE (François – Marie Arouet) (1694 – 1778)

Filozof, který ovlivnil podobu 18. století ve Francii (společně třeba s Rousseauem). V tomhle století pokračuje Descartova linie. Přetrvává racionalismus a vláda rozumu. Ním je ovlivněno i umění. Voltaire chtěl měnit pravidla klasicismu, ovšem šlo mu jenom o překonání jisté stnulosti. Na základě zkušeností z pobytu v Anglii provádí po návratu do Francie pod vlivem angličanů změny, kterými popírá pravidla klasicismu 17. století. Projevuje se to v pokusech vytvářet složité zápletky, náhlé, překvapivé děje, komplikované vztahy postav. Psal různé literární druhy, kromě jiných operní libreta a 50 dramat. Ve své době byl jako dramatik velice úspěšný. Po jedné premiéře byla na jevišti korunována jeho busta a od té doby se po premiéře děkují na jevišti spolu s herci i autoři nebo režiséři.

Oidipus

Zaira

Voltaire se také zajímal o realizaci svých her. Zasloužil se o to, že v 1759 z jeviště zmizeli diváci, kteří na něm do té doby kvůli prezentaci spočívali. Jednalo se o premiéru jedné z jeho her a on zakoupil všechny lístky na jeviště. Jeviště bez diváků se pak obecně zalíbilo a už to tak zůstalo.

• komedie:

Moliérův vliv trvá. I když se neobjeví osobnost rovná Moliérovi, je vývoj a rozvoj komedie větší než tomu bylo u tragédie.

ALAIN – RENÉ LESAGE (1668 – 1747)

U Lesaga dochází k proměně tematiky. Všímá si podivných praktik finančníků té doby (korupce královských finančníků, což bylo později příčinou Francouzské revoluce).

Turcaret – satirická komedie. Nebyla viděna ráda a vyvolala vlnu odporu. Na Comedii Française nebyla vpuštěna. Proto Lesage psal pro neoficiální divadlo. Jarmareční divadlo provozovaly společnosti bez povolení na tržišti v Paříži. Bylo to velice živé divadlo, které muselo hrát v kontaktu s nevyspytatelným pařížským publikem a proto hodně užívalo improvizace. Duch tohoto divadla vynikal aktuálností komunikace.

Jarmareční divadlo (10 svazků)

PIERRE DE MARIVAUX (1688 – 1763)

Představitel sentimentalizmu – zdůrazňuje citovost. Věnuje pozornost citům svých postav. Tím vyrovnává klasicismem prosazovaný rozum nad citem. Byl to už prvek romantizmu. Marivaux byl mistrem dialogů, které vynikaly lehkostí a vtipem. Vytvořil styl zvaný *marivaudage*. Měl smysl pro situace a překvapivé zápletky Jeho hry jsou formálně vybroušeny. Komedie skrývají v podtextu horkou pachutí kritických otázek.

Hra lásky a náhody

Spor

Ostrov otroků

DENIS DIDEROT (1713 – 1784)

Encyklopedista. Vedle Voltaira a Rousseaua je další významnou osobností 18. století. Patřil do redakce, ve které učenci vydávali *Encyklopedie* (20 svazků) jako důkaz toho, co lidstvo všechno dokázalo a co umí.

Diderot se pokouší rozšířit žánr vážného dramatu tím, že do něj přivede neurozené osoby. Chce, aby vážné problémy směli prožívat i osoby třetího stavu – měšťané. Proto tvoří měšťanské drama nebo-li vážnou komedii (komedie, jelikož se jedná o neurozené osoby).

Otec rodiny

Nemanželský syn

Obě výše uvedená dramata vypráví o běžných starostech obyčejných lidí, se kterými se diváci mohli setkat přímo v životě.

Je dobrý? Je zlý? – nebyla za Diderotova života nikdy uvedena, protože neměla kvality tehdejší divadelní konvence. Diderot jako muž paradoxů jí vtiskl zvláštní obsah. Hlavní hrdina Harduin je člověk, který žije v Paříži běžným způsobem života. Pokouší se pomáhat lidem s různými starostmi. Daří se mu pomoci, ale užívá

k tomu nečestných prostředků. Když se to provalí, společnost ho odsoudí. Včetně těch, kterým pomohl – paradox!

Paradox o herci (Herecký paradox) – teoretický spis. Jeden z prvních ucelených názorů na metodu herecké tvorby. Diderot v něm tvrdí, že i když herec na jevišti předvádí city, pláče, ve skutečnosti zůstává chladný. „Hercovy slzy kanou z mozku!“ Herec nesmí být citově zasažen, když chce, aby byl citově zasažen divák. Hereckým hvězdám té doby vytýká, že jeden večer byli skvělí, ale další už jen průměrní. Proto herec nesmí na jevišti prožívat! Musí hrát vědomě!

BEAUMARCHAIS (Pierre – Augustin Caron) (1732 – 1799)

Typický představitel své doby. Pocházel ze středních vrstev. Hodinář. Podnikal a finančně podporoval boj za nezávislost v Americe. V 1756 byl povýšen do šlechtického stavu.

Je nepřímým žákem Moliéra a jeho dramatické školy. Psal v její duchu. Naučil se vytvářet výrazné typy. Těžil z umění dokonale rozvíjet zápletky. Navazoval na Marivauxa a učil se také na Diderotových teoretických spisech a Lesageovém Jarmarečném divadle.

Lazebník sevillský – objevuje se v ní poprvé postava Figara jako vrchol typu sluhy.

Figarova svatba (Bláznivý den nebo Figarova svatba) – v této hře se naplno projevila schopnost autora vytvářet výrazné komediální typy jako důsledek onoho silného vlivu Moliéra. Zároveň se v ní zračí silná společenská kritika, která ukazuje zvrhlost aristokratických kruhů. Když se chtěl sluha ženit, jeho pán měl právo první noci. Figaro udělá všechno, aby tomu zabránil. Premiéra hry byla v roce 1784 a nezabránila její uvedení ani cenzúra. Legenda mluví, že dobytí Bastilly (1789) se začalo představením právě Figarovi svatby.

ITÁLIE 18. STOLETÍ

Itálie neprochází tím, čím prošla Francie. Neobjevili se zde žádné výjimečné osobnosti. Prožívá průměrnými tragédii renesančního typu a nevýraznou commedii eruditou. Jediné, co v Itálii stojí za pozornost je *commedia dell'arte*, což byla rovněž hlavním rysem Itálie 17. století. Činoherní divadlo vůbec je v 18. století v úzadí na úkor *opery*. Opera je tím žánrem, který v Itálii dominuje. Byly napsané desítky operních libret. Největším odberatelem operních libret však byla Vídeň a rod Habsburgů.

- operní libreta

METASTASIO (1698 – 1782)

- tragédie:

VITTORIO ALFIERI (1749 – 1803)

Saul – tragédie na biblický námět o biblickém králi.

- komedie:

Commedia dell'arte dominuje, ale na konci 18. století se začíná objevovat její *krize*. Jelikož nemá fixovaný text, tvořili jej sami herci. Tato otevřenost formy způsobila, že se improvizace herců často stávala nepřehledná, vybočovala z dějových linií. Příběhy, které mohla zdělovat, se vyčerpaly a stávaly se stereotypními.

CARLO GOLDONI (1707 – 1793)

Snažil se vyřešit problémy *commedie dell'arte* a v konečném důsledku zruší typizovanou komedii masek. Tíhnul k jistému realizmu a kromě komedií, inspirovaných také Moliérem, psal i tragédie. V počátku tvoří hry pro skupiny *commedie dell'arte* v Benátkách. Nakonec s jednou z nich zůstane žít a stane se její interním autorem. Uvnitř ní provádí reformu *commedie dell'arte*. Začíná zapisovat promluvy postav.

Světák Jeroným – mezní hra, ve které zapsal promluvy Jeronýma.

Goldoni se usiluje přiblížit *commedii dell'arte* evropským konvencím fixujícím dramatický text. Dále, překáží mu masky a tvrdí, že hercům berou mimiku. Vadí mu vulgarita a strnulost typů (odpudivost Pantaloneho). Z Pantaloneho třeba udělá počestného občana a otce rodiny. Všechny typy vybaví individualizovanými vlastnostmi. Každá postava je tím jedinečná. Proměňuje jazyk – užívá dialekty, hovorovou italštinu. Všechno jsou to prvky, které vzdalují *commedii dell'arte* od původní formy. Stává se pravidelnou komedií – komedií psanou v pravidelné formě!

Sluha dvou pánů

Komické divadlo

Kavárnička

Treperendy

Mirandolina

Poprask na lagůně

Goldoni nesnesl Gozziho výpady proti své osobě a prchá do emigrace do Paříže. Tam píše pro Commedii Italiene. Učí královi děti italsky. Je u krále zaměstnán a požívá do revoluce královskou penzi. Na konci života živoří. Napsal obsáhlý svazek Pamětí.

CARLO GOZZI (1720 – 1806)

Patřil k těm, co chtěl udělat změny uvnitř samotné commedie dell arte. Skrze scénické tvary svých dramatických textů napádal z jeviště Goldoniho. U benátského publika vítězí a Goldoni odchází do Paříže. Gozzi vytváří tzv. **fiabe** – satirický žánr, ve kterém vystupují postavy commedie dell arte. Ačkoliv má pevný text, je v něm prostor pro improvizaci (Truffaldino). Za několik let se zájem benátského publika vyčerpá a Gozzi píše už jenom hry s pevným textem bez improvizace. Commedie dell arte je mrtvá! Potvrzuje se pravda Goldoniho!

Láska ke třem pomerančům – její námět pochází ze sbírky slavného pohádkáře. Právě na jejím půdorysu napsal tuto satiru proti Goldonimu. Kromě něho v ní zesměšňuje i Ciariho. Byla u publika oblíbená.

Král jelenem

Turandot

NĚMECKO 18. STOLETÍ

Politicko-hospodářská situace:

Německo je na začátku 18. století značně zdevastováno, což je důsledek třicetileté války, která nejvíc zasáhla právě tuto zemi. Obyvatelstvo je zdecimováno a samotný historický vývoj Německa je coby vrácen zpět.

Vliv reformace:

Německo se v důsledku rozdílnosti vztahů k Lutherově reformě rozpadlo na množství území podle vyznání toho kterého panovníka. Tak vzniklo kolem 300 států a státek. Jelikož se dialekty na severu a na jihu Německa velice různí, nebyly podmínky na to, aby se vytvořila jednotná spisovná němčina.

Filozofie osvícenství:

Charakter myšlení určovalo období racionalizmu.

CHARLES DE MONTESQUIE (1689 – 1755)

O duchu zákonů – rozdělil moc na zákonodárnou, výkonnou a soudní.

JEAN – JACQUES ROUSSEAU (1712 – 1778)

Společenská smlouva

Encyklopedie – rozsáhlé dílo, které je výsledkem velkého úsilí francouzských encyklopedistů, mezi které patřil i Rousseau. Toto dílo bylo pro Německo dostupné a ovlivňuje jeho myslitele.

(Lion Feuchtwanger: Bláznova moudrost)

PAUL HOLBACH (1723 – 1789)

Francouzský osvícenec německého původu. Prosazuje představu mechanistického materializmu.

JOHANN GOTTFRIED HERDER (1744 – 1803)

Patřil mezi panteisty, kteří prosazovali ideu nezadatelných práv každého národa na vlastní existenci. Tvůrce **Koncepce evropských národů** (Německo se sjednotí až v roce 1870).

IMMANUEL KANT (1724 – 1804)

Zakladatel klasické německé filozofie. Přinesl **kritické myšlení** – myšlení pochybující, nakolik do té doby filozofové nabízeli jenom teze.

V předkritickém období Kant uznával spekulativní poznávání jevů, přičemž poznávání je podle něj subjektivní. Dominuje u něho naučení o jevech a o věcech samých o sobě.

Zavádí **kategorický imperativ**: „Mravný čin je ten čin, který je konán z úcty k mravnímu zákonu.“ Tvrdil, že kategorický imperativ se nachází ve všech lidech. Odlišuje ho od empirických smyslově-citových sklonů: „Vím, co je správné, ale chci něco jiného.“ Tento konflikt řeší Kant ve prospěch kategorického imperativu, protože je přesvědčen, že základní pocit lidského štěstí vzniká jenom v souladu s mravním zákonem.

Věnoval se **morálce** jako druhu společenského vědomí a společenských vztahů, která představuje základní

způsob regulace chování a jednání lidí prostřednictvím ustálených mravních norem. Vyjadřuje zdůvodnění jednání člověka na základě ideálů dobra a zla, pravdy a lži. Morálka je zákonem spravedlnosti.

Kritika čistého rozumu

Kritika praktického rozumu

Kritika soudnosti

Divadlo:

Načež v Německu neproběhl klasicismus, jako ve Francouzsku, není tam co měnit. Proto se v Německu divadlo musí vytvářet.

1. Navazuje na:

- *dvorské barokní divadlo*
- *jezuitské divadlo*
- *školní divadlo*
- vliv *kočujících italských herců commedie dell arte* v jižní části Německa (Bavorsko)
- působení *anglických kočovných skupin*, které hledají nové trhy. Odcházejí do Evropy /Holandsko, Německo, ale i Čechy/. Další linie těchto skupin zajíždí do Skandinávie. Do svých nových působišť přinášeli vlastní kusy. Hráli tedy alžbětinskou dramaturgii v anglickém originále. Jejich repertoár tvořili Shakespeare, Marlowe atd. Texty se deformují a vytahují se z her akční scény. Herci hrají obsahy dramaturgií a mluví texty, které si zapamatovali nebo text zcela improvizují. Inteligentní humor ukrytý v blankversu, který byl náročný na interpretaci, se mění v oplzlou. K původním alžbětinským textům se vrací až němečtí romantici koncem 18. a začátkem 19. století. V Německu se objevují první skupiny kolem roku 1586. To, co sebou přinášejí, je pro jejich nové publikum zjevení. Měli vypracovaný repertoár kvalitních alžbětinských dramaturgií. Kvalita textu ovlivňovala akčnost hereckého projevu, který probouzel v lidech úžas a nadšení. Německé divadlo posouvají dál právě tím, že mu umožňují setkat se s vyspělým repertoárem alžbětinského divadla. Srozumitelnost byla ze začátku irelevantní a Angličany to nutilo hrát více tělem a mimikou. V roce 1599 se v Münsterských představeních anglických skupin objevuje postava blázna, který v mezihrách bavil publikum německy a tím způsobem stručně vykládal obsah příběhu. Jeho poslání bylo tlumočit a bavit. Výrazným jevem tohoto typu divadla byla snaha o efektnost. Šlo o vysoce ilustrativní divadlo. Když byla na jevišti postava zavražděna, muselo stříkat hodně krve. V porovnání s rafinovaností francouzského divadla můžeme mluvit o znaku pokleslosti divadla. Ovšem i herci těchto skupin byli schopni jemné charakteristiky postav, na čem vyrostli němečtí herci.

2. Postava blázna měla několik označení: **Hanswurst** /Jan – buřtík/, **Pickelhering** /uzenáč/, **Stockfish** /treska/, **Jansup** /Holandsko/... Nejznámějším a nejoblíbenějším byl ale Hanswurst. Na jeviště ho přivádí herec **JOSEPH ANTON STRANITZKY** (1676 – 1726). Byla to robustní drsná figura, která se spolupodílela na deformaci původních alžbětinských textů. Excelentní role pro herce! Posléze se stal přirozenou součástí anglických a pak i německých skupin.

3. Anglické skupiny iniciují vznik německých hereckých skupin. Stále víc anglických skupin hraje už částečně německy a od roku 1650 hrají už jenom německy. Přesto se jim pořád říká Angličané. V 17. století byli těmito skupinami uváděni i jiní autoři jako Lope de Vega, Calderón nebo Moliere.

Nejslavnější principálové německých hereckých skupin:

Carl Andreas Paulsen /nar.1620/ a Johannes Velten /1640 – 1692/

Johann Neuber a jeho manželka Carolina Neuberová

4. Haupt – und staatsaktion /hlavní a státní akce/

Původní umělé drama německého baroka. Specifický dramatický žánr s důrazem na akčnost dramatu a ne jeho literárnost. Tvořil hlavní část programu slavností. Příběh se odehrával v prostředí vysokých státních činitelů a šlo o státnické záležitosti (Andreas Gryphius /1616 – 1664/).

5. tragédie:

JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED (1700 – 1766)

Představitel raného osvícenství. Poetika Gottschedova vychází z aristotelovských principů napodobování podle přírody. Projev didakticko – osvícenského pojetí umění.

Prosadil se na Lipské univerzitě a stal se několikrát její rektorem. Chtěl působit na výchovu vznikajících středních vrstev měšťáků. Jedním ze způsobů byly *morální týdenníky*, které sloužily k osvětě a ve kterých poskytoval praktické rady. Jeho životní pravidla měly pragmatický charakter.

Že se Gottsched ve své době zabýval právě divadlem, bylo zvláštností. Vystupoval proti Haupt – und

staatsaktionům. Přesto si uvědomoval, že divadlo je výhodným nástrojem výchovy. Účinnějším než morální týdeníky.

Vzorem se mu stal francouzský klasicismus. Miloval Corneille. Jeho dílo považoval za vzor a svá díla pak psal dle pravidel francouzského klasicismu.

Umírající Cato

Pařížská krvavá svatba krále Jindřicha Navarrského

Společníci pro své divadelní záměry nachází Gottsched v Caroline Neuberové (Neuberin) (1697 – 1760). Domluví se s ní a vytváří projekt „*Dobře řízeného divadla*“. V herecké společnosti Neuberové dochází pod jeho vlivem k proměně dramaturgie – Neuberová hraje Gottschedovy hry a dbá se na společenské vystupování a postavení herců. V 1737 napsala Neuberová krátkou hru, v níž vyhnala Hanswurst z jeviště. V 1739 na žádost publika byl Hanswurst zpátky. I když tedy reforma nebyla úspěšná, pokus o ní se už objevil. Započaly jisté tendence, byť zpožděně.

JOHANN ELIAS SCHLEGEL (1719 – 1749)

Psal podle vzoru Gottscheda, jenomže na rozdíl od něho, uznával Shakespeara. Cenil si na něm, že v j ho hrách jsou postavy nositelé dramatického napětí a hry neslouží jen pro morální poučení. Pro Schlegela jsou důležitější charaktery.

Heřman

Orestes a Pylades

komedie:

Komedie se rozvíjí také a orientuje se na zesměšňování špatných lidských vlastností. Ovšem, bylo zakázáno vysmívat se a zesměšňovat urozené lidi, rovněž vysmívat se konkrétním osobám. Zdůrazňoval to právě Gottsched, který navíc od komedie nebo od satiri žádal výsměch obecných vlastností.

6. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1729 – 1781)

Studoval na Lipské univerzitě. Vynikal rozsáhlým vzděláním. Zajímal se o filozofii. Tíhnul k divadlu.

Rozhodující je pro Lessinga vztah k antice. Hlásá zásadu vrátit se k Aristotelovi a originálním antickým dramátům, ne zprostředkovaně přes francouzský klasicismus, což vyčítá Gottschedovy.

Lakoon aneb o hranicích malířství a poezie – spis, ve kterém se zabývá rozdílem mezi výtvarným uměním a literaturou. Vidí jej v tom, že zatímco cílem výtvarného umění je přinášet věci krásné, zobrazované dle estetiky, literatura nepracuje vizuálně a může být proto otevřenější a drsnější.

V dopisech kritizuje situaci v Německu, rovněž Gottschedovu reformu, která se vztahovala na vyšší vrstvy, co Lessing, jako zástupce střední vrstvy, odmítal.

Divadlo pana Diderota – překládá Diderotovy úvahy o divadle a některé jeho hry.

Tyto Lessingovy kritické postoje způsobí, že v 1767 dvanáct významných obchodníků zakládá v Hamburku ***Národní divadlo***. Rozhodnou se ho financovat a za „dramaturga“ zvolí Lessinga, aby sledoval a hlídal směřování divadla. Vytvoření Národního divadla je dalším z pokusů změnit divadelní situaci v Německu. Mělo u lidí formovat občanské povědomí. Cílem bylo vytvořit dramaturgii nové doby, potlačit produkci plytkých her a úzkou orientaci na lacinou zábavu. Poskytnout měšťanům jejich divadlo, které je placené z jejich peněz. Slabinou byl nedostatek kvalitních her – nebylo z čeho vybírat. Proto se dostávají na repertoár i špatné hry. Lessing to ví a reflektuje to v Hamburské dramaturgii. Dokonce hájí tuto tendenci a tvrdí, že je nutno uvádět i takové hry, aby se divák naučil vnímat a kritizovat jejich chyby a učil se tím analyzovat dramata, což byla pouhá idea o „divákově kritické aktivitě“. Také herci se měli skrze špatné hry naučit hrát. V Národním divadle se prohlubovaly vnitřní rozpory a proto v roce 1769 jeho činnost končí. Přesto se v Hamburku poprvé formulovaly zásady takovéto instituce a vůbec zásady demokratické společnosti jako takové.

Hamburská dramaturgie – spis, ve kterém Lessing vydal písemná hodnocení a kritické reflexe o každé inscenaci v Národním divadle.

Mladý učenec – veselohra napsaná pro společnost Neuberové. Jedna z prvních her, ve které se Lessing pokouší formovat podobu nového německého dramatu.

Miss Sara Sampsonova – první měšťanská truchlohra. Signalizuje porušení klasicistických pravidel. V návaznosti na Diderota se hrdinou stává měšťan. Podnětem pro hru se stal anglický román a anglické drama *Kupec londýnský*. Příběh ctnostné dívky, která je přičiněním nelítostného otce a ničemného milence dohnána k smrti. Ukazuje se krize v rodinných vztazích. Pouze kritické události je napravují.

Mina z Barnhelmu aneb Vojácké štěstí – první významná německá veselohra.

Emilia Galotti

Moudrý Nathan

7. Sturm und Drang (Bouře a vzdor) (1767 – 1787)

Hnutí mladých německých umělců, především literátů, kteří se snaží najít nový umělecký program. Umělci tohoto hnutí mají rozdílné názory, filozofii, autorské principy, a přesto je sjednocuje společné úsilí o změnu. Jakoukoli a jakkoli!

FRIEDRICH MAXMILIAN KLINGER (1752 – 1831)

Bouře a vzdor – dle této hry se hnutí pojmenovalo.

Vůdčí osobnosti hnutí:

mladý **JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749 – 1832)**

Goetz z Berlichingen se železnou pěstí – erbovní (vůdčí) hra Sturm und Drangu napsaná podle vzoru historických her Shakespeara. Zcela popírá klasicistické členění hry na pět dějství, nerespektuje jednotu děje, času, místa a jednotlivé scény řadí volně vedle sebe. Důsledek inspirace Shakespearem, kterého Goethe považoval za největšího filozofa. Hra se odehrává ve středověku. Goetz je harmonický rytíř žijící v přírodě. Dostává se do konfliktu s knížetem, pod kterého patří. I když je to látka historická, koresponduje se soudobými problémy Německa.

Utrpení mladého Werthera – román v dopisech. Cyklus dopisů mladého Werthera, ve kterých píše o svých životních etapách. Werther, obklopen nemravností a špatností, je v soudobé německé společnosti nespokojen. Navíc, nešťasten v lásce – nemůže milovat Šarlotu. Prchá pryč a v totální depresi se zastřelí. Nenachází jinou cestu, než uniknout ze života. Toto dílo pojmenovalo pocit tehdejší mladé generace. Po jejím vydání se v Německu zvýšila po vzoru Werthera vlna sebevražd. Goethe se díky tomuto svému dílu stal přes noc slavný!

mladý **FRIEDRICH SCHILLER (1759 – 1805)**

Loupežníci

Úklady a láska

Spiknutí Fieska v Janově

JACOB MICHAEL REINHOLD LENZ (1751 – 1792)

Vychovatel – hra s tématem sebekastrace.

Vojáci – hra se zabývá legalizací prostituce v armádě.

HEINRICH LEOPOLD WAGNER (1747 – 1779)

Vražedkyně dítěte – ve hře je na scéně zavražděno dítě jehlicí do hlavy.

Hry autorů Sturm und Drangu jsou šokující a neberou ohled na nic, co je tabuizované. Platí to jak pro obsahovou stránku, tak pro formální zpracování. Objevují se hry psané v blankversu, v próze nebo ve spoustě obrazů. Užíváním velice rozdílných postupů vzniká až určitý chaos a nepořádek.

Přínos hnutí Sturm und Drang tkví v tom, že to bylo hnutí preromantické a tedy předcházelo romantizmu. Objevuje se nečekaně. Jsou to propuklé aktivity, které formulují zcela jiný názor nové generace a bortí všechny pravidla fungující do té doby. Smysl Sturm und Drangu je v *revoltě*! Význam podobného hnutí je právě v nabourávání existujícího systému, který pak funguje dále, ale už pozměněný.

8. Běžnou podobu německého divadla určovali dva tehdy nejúspěšnější a nejhranější autoři na světě:

AUGUST WILHELM IFFLAND (1759 – 1814)

Výborný herec. Měl výrazný vliv na herce, se kterými hrával – učili se od něj. Psal hry podle vzoru Lessinga, ale poučen hrami autorů Sturm und Drangu. Na rozdíl od autorů Sturm und Drangu diváky nešokuje, ale je jenom uveďte do napětí. Tím vytváří hru přijatelnou pro široké vrstvy. Napsal kolem 80 her.

Zločin z ctižádosti

AUGUST FRIEDRICH FERDINAND KOTZEBUE (1761 – 1819)

Napsal kolem 200 her.

Misanthropie a lítost

Oba autoři, píšící paralelně s Goethem a Schillerem, kromě toho, že dosáhli komerčního úspěchu, povznegli německé divadlo!

9. FRIEDRICH SCHILLER (1759 – 1805)

Pocházel z rodiny důstojníka. Musel proto nastoupit na vojenskou akademii. Studoval na ní medicínu a měl se stát vojenským lékařem. V akademii se disciplína udržovala systémem špiclovství a donášečství. Utváří se tam kroužek mladých literátů. Schiller se hlásí k hnutí Sturm und Drang.

Loupežníci – hra pochází z dob studií a vznikla z vlastního pocitu ponížení a souvisela se zážitky z akademie. V roce 1782 byla uvedena v Manheimském divadle, kde strhla celé publikum.

Schiller z akademie nakonec prchá a získává práci dramatika a dramaturga v Manheimském divadle. Stává se přední osobností hnutí Sturm und Drang. Zabývá se koncepcí divadla a snaží se pojmenovat smysl divadelní tvorby.

Spiknutí Fieska v Janově

Úklady a láska

Divadlo jakožto mravní instituce – spis, který vznikl z řady jeho přednášek. Jde mu o znovuvytvoření duchovní síly, která je otupována zvířecími prožitky. Toho, s čím je člověk v kontaktu v krutém světě všedního dne – přízemního materiálního vnímání světa, má být zbavován právě v divadle. Divadlo má být místem univerzální moudrosti. Usilujíc o zobrazování přírody vytváří uměleckou pravdu.

Po době sturmovské a periodě manheimské, odchází z Manheimského divadla, jelikož ho ovládl Iffland, studuje historii a stane se profesorem historie na univerzitě v Jeně. Napsal velký spis o Nizozemí. Věnuje se psaní historických her.

Don Carlos – hra vzniká podle jeho výše uvedeného spisu o Nizozemí. První verze je ještě v próze, druhá už v blankversu, což je projev Schillerovy snahy zachovat obsahovou stránku, ale formě dát řád.

Valdštejn – historická trilogie:

- **Valdštejnův tábor**
- **Piccolominiové**
- **Valdštejnova smrt**

Marie Stuartovna

Panna Orleánská

Nevěsta messinská

Vilém Tell

Dimitrij

V roce 1799 se usídlil do Wiemaru, kde už působil Goethe a zůstává v něm až do své smrti.

10. JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749 – 1832)

Završil toto umělecky plodné období v Německu velice kompaktním dílem!

Narodil se ve Frankfurtu. Studoval v Lipsku – centrum duchovna v Německu. Ve svých devatenácti letech prodělal těžkou osobní krizi, jakožto důsledek jeho vztahu k soudobému měšťáctví a svých milostných zklamání. Vrací se do Frankfurtu. Časem se ze své duševní trizně dostává a věnuje se různým oblastem lidského vědění. Je právník a věnuje se právním záležitostem. S ideou, že sme „užiteční na tomto světě“ spoluvytváří hnutí Sturm und Drang.

Goetz z Berlichingen se železnou rukou – erbovní drama pro Sturm und Drang a mezní dílo pro Goetheho.

Ze sturmovského období pochází jeho masopustní hříčky dle vzoru Hanse Sachsa. Dopouští se v nich satiri, když zesměšňuje formu Gottscheda a Lessinga.

Bohové – fraška

Posvícení v Postoloprtech – aktovka, i dnes velmi živá

Clavigo – tragédie napsaná z paměti Beaumarchaise. Ubývá v ní předešlé revolučnosti.

Stella - téma hry je láska jednoho muže ke dvěma ženám. Obě ženy se setkají a je nutno situaci řešit, jenomže muž miluje obě stejně.

Sourozenci

Utrpení mladého Werthera – román v dopisech

„Goetzem...“ a „Wertherem...“ se Goethe „přes noc“ proslavil! Byl pozván vévodou Karlem Augustem do Wiemaru. Přesídlil tam a do konce svého života tam zůstal a působil. Ač byl členem revolučního Sturm und Drang, přesto přijal pozvání feudála! Dokonce se stal členem jeho vlády a později ministrem pro různé obory. V roce 1782 byl Goethe povýšen do šlechtického stavu. Kolegové ze Sturm und Drangu ho označili za zrádce. S nadšením nebyl přijat ani weimarským dvorem, jelikož nebyl původem šlechtic, přinášel sebou své revoluční myšlenky a zejména měl velký vliv na vévodu. V důsledku komplikovaných osobních vztahů a konfliktů odjíždí v 1786 do Itálie, kde stráví dva roky. V Itálii se setkává s antickým duchem a objevuje novou inspiraci. Mění názírání na svět. Zabývá se studiem antických filozofů a dramatiků. Opouští volnou formu (Gotz...) a orientuje se na pravidelnou formu s jednoduchou zápletkou a vytříbeným jazykem. Po návratu do Wiemaru následuje období tzv. weimarské klasiky, do které kromě Goetheho patří i Schiller. Ve Weimaru se Goethe dostává do

blízkého kontaktu s divadlem. *Weimarské divadlo* existovalo jako amatérské dvorní divadlo, ve kterém účinkovali dvořané i vévoda sám, dokonce i Goethe. Divadlo se profesionalizuje ve chvíli, když vévoda pozve na jeho půdu profesionální hereckou společnost. Goethe v něm působí jako ředitel, dramaturg, režisér, herec a dramatik. Uvádí hry své, Schillerovi, Shakespeareovi a jiných. Představuje předstupu nebo-li předobraz režiséra v dnešním smyslu slova. Měl svůj vlastní způsob práce s hercem. Jako první dělá s hercem čtené zkoušky a věnuje jim spoustu času. Proto herci nesměli jít na jeviště, dokud důkladně neznali text. Svědčí to o Goetheově úctě ke slovu! Weimarské divadlo se stane proslulým. Goethe s tímto souborem vytvoří ojedinělý styl – pověstný styl weimarského divadla. Kromě toho má podíl na společenském prosazování herců (do té doby byli herci stále jenom komedianti z ulice). Zvával je na intelektuální večere ve svém domě. Goethe byl přísný rovněž k publiku. Kontroloval jeho reakce a když reagovalo špatně, pokřikoval po něm.

Wiléma Mistra léta učednická – první díl, napsaný dřív.

Wiléma Mistra divadelní poslání – druhý díl, ve kterém shrnul své divadelní zkušenosti.

Singspiele (hra se zpěvy):

Ervín a Elmíra

Rybářka

Klasické hry:

Ifigenie na Tauridě

Torquato Tasso – ve hře dominuje téma deziluze ze života, loučení s nadějí.

Egmont – hra čerpá námět z osvobozujícího boje v Nizozemí v 16. století.

Faust – stěžejní dílo německé i evropské dramatiky. Volně řazené scény. Goethe ho začal psát v 80. letech 18. století a dopsal v roce 1832.

Chronologie vzniku:

- Urfaust (prafaust) – první zárodek v prozaické formě, který byl publikován. Jeho součástí je mytologie – něco mezi pohádkou a legendou. Tématem je příběh člověka, který prodá ďáblu vlastní duši. Motiv ďábla, který kupuje lidskou duši se objevil už v minulosti (Marlow). Jádrem Urfausta je tragédie Markétky.
- Faust I. – psán už ve verších (čtyřstopý jamb) a vydán v roce 1808.
- Faust II. – vydán po Goetheově smrti v roce 1832. Je strukturován zcela jinak než Faust I. a má pět dějství, přičemž každé dějství se odehrává v jiné době.

Faust má tři prology:

- Goetheovo věnování
- Rozmluva o smyslu divadla
- Sázka Boha s Mefistem o Fausta – tkví v tom, že Faust říká Mefistovi, když mu nabídne něco, co ho uspokojí, něco, co by chtěl žít, chvíli krásnou, kterou by chtěl, aby trvala, tehdy mu dá svou duši.

Pointa díla: V posledním dějství Fausta II. Se starý a slepý Faust nachází na severu a už jen slyší pracovat lidi na poli a obrací se na Mefistu v podmiňovacím způsobu: teď bych řekl, že jsem toho dosáhl.

Poselství díla: Člověk nemůže nikdy v pozemském životě dospět k plnému štěstí. Vždycky jde dál, vždycky ho něco žene dopředu.

Goetheův vliv v Německu a ve světě je trvalý!

Německo je v té době nejproduktivnější a vůbec vůdčí zemí v oblasti divadla!

ANGLIE 18.STOLETÍ

Politicko – hospodářská situace:

V roce 1642 se koná poprava krále parlamentem. Je to důsledek revolučních snažení, v čele kterých stojí Oliwer Cromwell. Panovníkem se stává v 1658. V 1660 dochází k restauraci a na trůn zasedá opět královský rod – rod Stuartů v osobě Karla II..

Divadlo:

V 1642 je puritánským parlamentem přijat zákon, který na dobu pěti let zakazuje provozovat divadlo. Slavný Globe je zbořen. Některé herecké skupiny se rozpadly, jiné zákaz porušují, uplácí úředníky a pokoutně hrají dál a další kočují Evropou. V 1647 se zákaz ruší a divadlo se povoluje. Dva roky nato, v roce 1649, se ustanovuje zákon, dle kterého jsou herci považováni za vandaly a trestáni.

Vzniká nový útvar - tzv. *drol*, což je zkrácená verze alžbětinských her. Je to výtah nejatraktivnějších pasáží směřujících k zábavnosti.

Po restauraci dochází k obnově divadla. Panovníci jakoby chtěli právě skrze divadlo demonstrovat své vítězství nad Cromwellem a puritány. Těž se obnovuje královská funkce Mistr radovánek – ministr pro zábavu.

V Anglii zůstává obliba divadla jako takového i způsob jeho organizace z dob alžbětinské éry, nikoliv ovšem, co se týče dramatiky! Rovněž se už nikdy do soudobých divadel divadelní aktivita z alžbětinské doby 16. století! Nikdy se už nevrací vnější podoba alžbětinského divadla!

Typy divadelních žánrů:

- *alžbětinské hry* – nejoblíbenější byly díla **FRANCISE BEAUMONTA** a **JOHNA FLETCHERA**.
- *heroická tragédie* – vzniká podle francouzských a španělských vzorů.
- *tragédie psaná v blankversu* – vzniká jako forma anglického klasicizmu. Charakterizuje ji jednoduchá zápleтка.
- *komické drama* – velmi oblíbený a rozšířený žánr. Tvořili ho:
 - *komedie humorů* – **BEN JONSON**
 - *zápletková komedie*
 - *fraška*
 - *komedie mravů*:
JOHN DRYDEN (1631 – 1700)
Pan Martin Všekaz
Sňatek podle módy
- **GEORGE ETHEREGE** (cca 1634 – 1691)
Uvádí na jeviště postavy z vyšších vrstev posedlé sváděním a módou, které vedou vtipné řeči.
Láska v kádi
Udělal by to, kdyby mohla
- *burleska* – typ komedie s velmi odvážným lidovým humorem.
- *pantomima* – hraní beze slov. Utváří se pod vlivem *commedie dell arte*, která se nikdy ve své původní podobě v Anglii nehrála. Tématem byly scénky ze života, které byly proloženy tanečními nebo hudebními mezíhrami.
- *opera* – **GEORG FRIEDRICH HÄNDEL**. V Londýně se uvádějí jeho oratoria.
 - *komická opera*
 - *ballad opera* – inspirována Händlovými operami. Má výraznou mluvenou složku. Střídají se monology a dialogy s písněmi komponovanými na populární melodii.
JOHN GAY (1685 – 1732)
Žebrácká opera

Divadelní budovy:

DRURY LANE – založena hned po restauraci v roce 1663. Patří k oficiálně povoleným divadlům. Je dokladem tehdejší tendence přebírat evropský typ kukátkového divadla. Divadlo v důsledku světelných efektů s živým ohněm několikrát vyhořelo. V 18. století v něm působil slavný herec Garick. Dodnes existuje v Londýně ve West Endu. Uvádí především muzikály. Je vůbec nejstarším soukromým divadlem v Londýně!

COVENT GARDEN – založeno v roce 1732. Uváděly se v něm pantomimy – John Rich i opery – Händel. Opery se v něm uvádějí dodnes. Sídli v něm Royal ballet. Je to divadlo subvencované státem.

PREROMANTIZMUS

Přípravná epocha romantizmu, která se objevuje v průběhu 18. století. Není možné ho na časové osy definovat určitě a jednoznačně. Tvoří přechod od klasicizmu s racionalistickou estetikou 17. století k romantizmu prosazujícímu citovost a fantastičnost. Projevuje tedy jak tendence klasicistické, tak i tendence k romantizmu.

Vzniká v Anglii jako teoretický požadavek po originálním a osobitém autorském pohledu na svět. Zdůrazňuje se subjektivita. V 2. polovině 18. století se utváří tzv. *koncept „přirozeného umění“*, jakožto tvorba preferující individuální prožitky člověka uprostřed přírody. Proto se za nejčistší umění pokládá *lidová tvořivost* a k ní náležící ústní lidová slovesnost (pohádky).

Preromantizmus je hnutí velice rozporuplné. Tvůrčí svoboda, individualizmus, subjektivita nemohli umožnit

vytvořit charakteristické společné znaky preromantizmu a proto uvnitř něho nacházíme rozdílné a rozporuplné jevy.

Filozofické podhoubí:

JEAN – JACQUES ROUSSEAU (1712 – 1778)

Hlásá návrat člověka k přírodě a zdůrazňuje jeho svobodu. Tím připravuje půdu pro Francouzskou revoluci.

Podskupiny preromantizmu:

1. **sentimentalizmus** – citový, přecitlivělý, zdůrazňující vnímání světa přes cit. Zasáhne celou evropskou literaturu a zjevuje se v 18. století jako projev nebo odraz měšťanské třídy. Nejvíce v Anglii, což souviselo s ekonomickým postavením měšťanů. Měšťané definují zájem o určitou tematiku i způsob, jak by mělo být umění tlumočeno. Sentimentalizmus se zabývá citovostí, utrpením ctností, individualizovanými prožitky nearistokratického jedince. Silně se projevuje ve formě *morálních týdeníků* (Gottsched), které se obracejí k měšťákům a kritizují dvorské mravy a aristokratický způsob života.

Žánry sentimentalizmu:

- *sentimentální román*

I když román jako epický druh literatury existuje už předtím, v době preromantizmu dochází v něm k obsahovým i formálním změnám.

LAWRENCE STERNE (1713 – 1768)

Sentimentální cesta po Francii a Itálii – s ironickým nadhledem a odstupem si všímá všedních věcí.

Život a názory blahorodého pana Tristana Shandyho – hlavní hrdina je obyčejný člověk a hra vypráví příběh Shandyho a jeho rodiny.

SAMUEL RICHARDSON (1689 – 1761)

Pamela aneb odměněná ctnost – rodinný román.

HENRY FIELDING (1707 – 1754)

Tom Jones, historie nalezenec

- *plačlivá komedie*

OLIVER GOLDSMITH (1728 – 1774)

Pokořila se, aby zvítězila

RICHARD BRINSLEY SHERIDAN (1751 – 1806)

Jediný z autorů sentimentalizmu, který se dnes objevuje na jevišti.

Škola pomluv

2. **Sturm und Drang**

Rysy sentimentalizmu se objevují v Goetheově Utrpení mladého Werthera.

ROMANTIZMUS

Politicko – hospodářská situace:

V roce 1800 se po Francouzské revoluci a pádu absolutizmu etablovala sebevědomá skupina měšťáků. Ovšem ideály revoluce padly. Porevoluční krvavý teror, vláda a pád Napoleona, restaurace způsobily zklamání z ideálů. Revoluce nepřinesla to, co se očekávalo. Hořkost ze zklamání se promítá do skepse. Proto je romantizmus směrem velkého rozporu mezi jedincem a společností. Zde začíná frustrace, která vrcholí v XX. století v absurdním divadle.

Filozofie romantizmu:

Romantizmus na jednej strane zdôrazňuje slobodu človeka, ale na strane druhej zborcené rády a normy vedú k destrukcii spoločnosti. Prosazovanie maximálnej slobody spôsobí zanevrenie na zodpovednosť. Neexistencia pravidiel alebo určitej koncepcie vedie k destrukcii. Preto je otázka hľadania cesty medzi systémom a štruktúrou spoločnosti a maximálnou slobodou individua v romantizme opäť nevyřešená!

„Rozpor srdce a světa“

K. H. Mácha

Rozčarování a zklamání jsou projevy základního pocitu romantického člověka. Rozpor mezi krásným snem a ošklivou skutečností se řeší:

1. *Únikem do vysněného, nereálného, ideálního světa* – pohádka jako ideální sen.
2. *Idealizací minulosti*: „Dřív bylo lépe!“ Píší se hry z krásné historie skrz idealizovaný pohled.
3. *Světlem fantastiky a exotiky*.

Němečtí pohádkáři:

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN

a

FRIEDRICH SCHLEGEL (1772 – 1829)

4. *Návratem k ideálům křesťanství a mystiky*.

JOSEF KAJETÁN TYL - vyznávání obecné lásky mezi lidmi.

5. *Revolučním romantizmem*, který chce protestovat, ničit, bořit. Hrdina se rozhodne skoncovat s tím, čím ve společnosti je a bojovat proti ní. Objevuje se zejména u autorů v Polsku a v Rusku.
6. *Kosmickým pesimizmem*, který popírá všechny hodnoty světa a vůbec kosmu. Jeho vetví je titanizmus.

Estetika romantizmu:

Etymologie pojmenování je ve francouzském slově *romantique* – jako v románě. Romantizmus se formuje kolem roku 1800 jako programová opozice proti klasicismu a jeho estetice a vůbec proti všem racionálním tendencím, včetně osvícenství. Likviduje normativnost v umění.

Zásady romantické estetiky:

- romantiky zajímá *jedinec a jeho vnitřní prožitky*. Na dvě zásadní otázky „musím to udělat?“ a „chci to udělat?“ odpovídá klasicismus v prospěch první, zatímco romantizmus naopak – ve prospěch druhé.
- místo objektivit a rozumové kázně klasicismu se objevuje *požadavek originality, imaginace a tvůrčí aktivity*.
- sloboda a emocionální angažovanost tvůrců způsobuje *míchání žánrů*.
- preferují se *neklasicistické formy* – lidová tvorba a *formy otevřené* – fragmenty. Nehotové nebo nedokončené věci romantici píší coby nalezené cizí rukopisy.

NĚMECKÝ ROMANTIZMUS

bratři **FRIEDRICH SCHLEGEL (1772 – 1829)** a **AUGUST WILHELM SCHLEGEL (1767 – 1845)**

Průkopníci a teoretikové romantizmu, kteří počátkem 19. století formulují jeho zásady. Oba psali i dramata, která však zcela ztroskotala.

Přednášky o dramatickém umění a literatuře – přednesl je *August Wilhelm* na universitě ve Vídni. Deklaruje v ní zásady romantizmu:

- hlásá potřebu „univerzální poesie“ – nutnost odpoutat se od antiky a klasicismu. Tím napadá estetiku francouzského klasicismu.
- prosazuje *míchání forem*.
- definuje tragikomedii jakožto žánr směsy protikladů – komického a tragického. Tragikomedie se stává principem moderního dramatu.
- chce, aby se užívaly výrazně lyrické prvky. Žádá zavést chór.

Velkým vzorem pro Augusta Wilhelma je Shakespeare. Kromě něho také Calderón. Iniciuje kompletní překlad celého Shakespearova díla do němčiny. Vůbec Shakespeare je velkým vzorem pro celý romantizmus. Je ctěn a považován za moderního autora. Proto často i napodobován.

Mme DE STAËL (Germaine Neckerová) (1767 – 1817)

Zprostředkovatelka německého romantizmu pro Francii.

O Německu – napsala pro Francii pojednání o tom, co se děje v Německu.

Formuluje tři kritiky dramatu:

1. Kritika tří jednot.

2. Míchání dramatických žánrů.
3. Debata o veršovaném dramatu.

Divadlo:

V současnosti jsou více realizována dramata romantiků než ve své době, kdy nebyly dostačující možnosti a předpoklady je scénicky realizovat. Romantismus byl úspěšný více literárně než scénicky. Dramata přesáhla možnosti inscenačních postupů inscenátorů oné doby, co se negativně projevilo v komunikativnosti s hledištěm.

LUDWIG TIECK (1773 – 1853)

Dramatik, dramaturg a herec se skvělým hereckým talentem. Předčítal hry a jeho sugestivní projev byl velice oblíbený. Eklektická univerzálnost je pro jeho tvorbu typická.

Rytíř Modrovous – hra inspirována Shakespearem.

Kocour v botách – obsahově i formálně velmi složitá hra. Tieck v ní užívá **romantické ironie**. Do té doby se autoři se svým dílem ztotožňují. Tieck ale komponuje své dílo s nadhledem a s odstupem. Osoby her reflektují sebe sama a reflektovaná je i přítomnost diváků. Autor tím ruší jednotu děje. Rozbívá jeho kontinuitu a vžitou způsobnost vnímat děje jednoduše. Romantická ironie je výrazným rysem německého romantismu!

Život a smrt červené Karkulky

Princ Zerbino

Císař Oktavián – komedie, která mísí prvky veršovaných forem.

Život a smrt svatých Jenovéfy – hra nabízí komplexní obraz středověku.

ACHIM VON ARNIM (1781 – 1831)

Především básník. Reprezentant větve zájemců o lidovou tvořivost a lidovou tradici.

Hra o Hanswurstovi

GEORG BÜCHNER (1813 – 1837)

Revolucionář a výrazný představitel německého romantismu. Dnes se z autorů tehdejší doby uvádí nejvíc.

Mír chýším, válka palácům – politický pamflet.

Vojček – dramatický fragment, který vypráví příběh kritické sociální situace hlavního hrdiny Vojčka. Na Vojčkovi provádí štábní lékař pokusy. Kromě linie pokusů na člověku, obsahuje fragment druhou linii lásky Vojčka k Marii, kterou nakonec zabije.

Leonce a Lena – pohádka o princovi a princezně. Oba se mají dle domluvy vzít, oni to ovšem odmítají dokud se vzájemně nepoznají. Hra obsahuje romantickou ironii.

Dantova smrt – rozsáhlé historické drama. Příběh hlavního hrdiny Dantona, který se ocitá uprostřed války mezi jakobíny a girondisty.

HEINRICH VON KLEIST (1776 – 1811)

Není jednoznačně romantickým autorem. Osobnost tvořící mezi proudy.

Amfitryon – dílo autorovi antické inspirace a jeho tíhnutí ke klasicismu.

Hermannova bitva – historická hra. Národní drama se shakespearovskými črtami a výrazně romantickými rysy.

Katynka z Heilbronnu – romantická pohádka. Usiluje o dodržení čisté formy v opozici k Schleglovým požadavkům. Stojí mezi klasicismem a romantismem.

Princ Bedřich Homburský

FRANCOUZSKÝ ROMANTIZMUS

Politicko – hospodářská situace:

Do roku 1815 probíhají v Evropě napoleonské války. Francouzský romantismus spadá do období po válkách.

Divadlo:

1. oficiální divadla:

V té době prožívají lidé ve Francii vzrušené dramatické situace, existují v patosu. Proto jim vyhovuje právě **klasicistická tragédie**. Je jí tradice je velmi silná a proto je vzhledem k Německu romantismus ve Francii zpožděný. Mm DE STÄEL byla nepřítelkou Napoleona, proto byla její knížka O Německu zakázána a vychází až po zvržení Napoleona po roce 1815. Je velice oblíbená.

2. lidové divadlo:

Jednoznačně se v něm prosadil nový žánr **melodram** – činohra s pestrým, zajímavým příběhem plným zvratů a ostře pointovaným. Časté jsou převleky, záměny postav, zastírání původu, tajemné okolnosti. Komplikované zápletky a dějové zvraty směřují ke kladnému řešení. Dělení postav je černobílé na dobré a zlé. To vše doplňují písně a tance. Melodram se stal nejoblíbenějším žánrem 19. století. V Německu ho reprezentovali Kotzebue a Iffland.

RENÉ CHARLES GILBERT DE PIXÉRÉCOURT (1773 – 1844)

Vrcholní autor melodram.

Viktor aneb Dítě lesa

3. Po roce 1815 se objevují autoři píšící dle zásad romantizmu:

PROSPER MÉRIMÉE (1803 – 1870)

Carmen – novela, kterou později zhudebnil George Bizet.

Divadlo Kláry Gazulové – v předmluvě autor předstíral, že jde o hry přeložené ze španělštiny. Patrná inspirace Španělskými autory (Calderón).

Jacquerie – nejslavnější Mériméeovo drama. Jacquerie je název selského, krvavě potlačeného povstání.

Kočár nejsvatější svátosti

ALEXANDER DUMAS st. (1802 – 1870)

Byl zejména velice úspěšný prozaik. Napsal několik slavných *románů*:

Tři mušketýři

Černý tulipán

Královna Margot

Jindřich III. a jeho dvůr – historické drama, které bylo jedním z prvních romantických dramát ve Francii.

Dumas st. výrazně přispěl k prosazení romantizmu.

Antony – měšťanské drama v Diderotově linii ve stylu Lessinga.

Kean – hra o slavném herci.

4. Počátek romantizmu ve Francii:

VICTOR HUGO (1802 – 1885)

Lyrik, prozaik a dramatik.

Cromwell - v předmluvě k svému dramatu z roku 1827 zformuloval své stanovisko k diskusi o dramatice romantizmu:

- žádá zrušit vyhraněnost žánrů,
- přiznává možnost mísit tragické a komické,
- odmítá respektovat jednotu místa a času,
- netrvá, aby všechny scény byly poplatné zákonům slušnosti,
- souhlasí s užíváním prózy v dramatech, čím zmírňuje nutnost užívat alexandrín,
- je za rozvolnění tematického spektra,
- podle něj ve hře mohou vystupovat i neurozené osoby.

Hernani – hra z roku 1830, který představuje mezní datum ve francouzském romantizmu. Uskutecnila se premiéra hry Hernani, napsané už podle zákonů z předmluvy v Cromwellovi. V hledišti se uskutečnila „bitva o Hernaniho“ – válka zastanců romantizmu a zastanců klasicizmu. Skončila se ve prospěch romantiků.

Král se baví

Ruy Blas

Purkrabí – poslední Hugova hra. Naprosto propadne a Hugo už pak víc hry nepíše.

ALFRED DE MUSSET (1810 – 1857)

Měl tříletý vztah k George Sandové – vztah pln vášně a rozporů.

Se srdcem divno hrát (S láskou nejsou žádné žerty)

Lorenzaccio – nejlepší a nejúspěšnější hra romantizmu! Hra vypráví příběh z renesanční Florencie se silným mravním tématem. Hlavní hrdina Lorenzaccio prožívá těžké dilema. Vetřel se do přízně vévody, aby ho mohl zavraždit. V průběhu soužití s vévodou objevuje nové masky, které se mu začínají líbit.

ALFRED DE VIGNY (1797 – 1863)

Překládal Shakespeara do francouzštiny a přispěl k jeho uvedení na francouzských jevištích.

Chatterton – komornější dílo orientováno k problematice génia a jeho neporozumění. Thomas Chatterton

(1752 – 1770) byl anglický básník, který zemřel sebevraždou. Byl mimořádně talentovaný, který ovšem narazil na nepochopení měšťanského prostředí.

GEORGE SANDE (1804 – 1876)

Významnější prozaička než dramatická. Na ženu se v té době chovala velice liberálně - chodila v mužských šatech.

Viktorčina svatba

5. Rysy řady děl předcházejících autorů mají společné znaky s melodramatem. Po roce 1840 se prolínají výdobytky romantického dramatu a melodramatu. Vzniká tzv. „**divadlo zdravého rozumu**“ a je to ten typ divadla, který je francouzské publikum ochotno přijmout. Trvá 20 let.

RUSKÉ ROMANTICKÉ DIVADLO

Politicko – hospodářská situace:

Rusko je závislé na francouzském prostředí. Proto akceptovalo divadlo dle francouzského modelu. Hodně se hrají francouzské hry, ve kterých hrají herci pod vedením francouzských herců.

ALEXANDR SERGEJEVIČ GRIBOJEDOV (1795 – 1829)

Hoře z rozumu – jediné významné klasicistní ruské drama s romantickým tématem.

ALEXANDR SERGEJEVIČ PUŠKIN (1799 – 1837)

Zpočátku mu byl vzorem Corneille, dle kterého píše klasicistní dramata. Poté, co poznává Shakespeara, si ho okamžitě zamiluje a píše dle jeho vzoru.

Boris Godunov – velké historické drama.

Eugen Onegin – veršovaný román.

MICHAIL JURJEVIČ LERMONTOV (1814 – 1841)

Maškaráda – hra o rozporu mezi pravostí citu a zdáním. Končí tragicky poté, co hlavní hrdina uvěří pomluvám okolí na svou ženu.

NIKOLAJ VASILJEVIČ GOGOL (1809 – 1852)

Poslední romantický autor na pomezí romantismu a realizmu. V jeho dílech je už hodně realistických prvků.

Revizor

POSTROMANTICKÉ OBDOBÍ

Doba směřující k realizmu a přesto ještě vězící v romantizmu.

NĚMECKO

CHRISTIAN DIETRICH GRABBE (1801 – 1836)

Žert, satira, ironie a hlubší význam

Don Juan a Faust – pokus zmocnit se dvou zásadních mýtů evropské kultury.

RAKOUSKO

FRANZ GRILLPARZER (1791 – 1872)

Hry z českých dějin:

Štěstí a pád krále Otakara

Libuše

Sen jako život – inspirace Calderónem, jakožto výrazným vzorem romantiků.

komedie:

FERDINAND RAIMUND (1790 – 1836)

Autor inklinující k pohádkovosti.

Alpský král a nelida – inspirace Moliérovskou tematikou a konkrétně jeho Misanthropem.

JOHANN NEPOMUK NESTROY (1801 – 1862)

Vídeňský herec. Napsal kolem 100 her. Už za jeho života byly jeho hry oslavovány. V českém prostředí se Nestroyem výrazně inspiroval Josef Kajetán Tyl. Nestroy vytváří žánr tzv. lokální (vídeňské) frašky s typickými postavičkami z vídeňského prostředí.

Svoboda v Kocourkově - typická vídeňská fraška.

...si pořádně zařádit

Talisman

Lumpacivagabundus – nadpřirozeně rámcována hra s faustovským motivem v komické rovině.

REALISTICKÉ DIVADLO

Realismus nachází inspiraci už v antice u Aristotela. Především klade důraz na **pravdivost** obsaženou v jeho Poetice. Pravdivé zobrazení světa je společným znakem všech směrů, ale realismus usiluje o podobu vnější i vnitřní. Realistické inscenace se snaží o iluzivnost. Vnější pravda – vizuální iluzivnost byla cílem již renesančních umělců. Tudiž Carlo Goldoni se pokoušel reformovat commedii del arte individualizací charakterů a vytěsněním stylizovaných typů pravdivými.

V 1. polovině 19. století se v Evropě objevuje jednak romantismus, jednak *na sklonku 40. let* první tendence

k realismu, což rovněž souvisí s rozvojem vědy a techniky.

AUGUSTE COMTE (1798 – 1857)

Tvůrce **pozitivismu** – filozofický směr, který se soustřeďuje na ustanovení vědného aparátu, přesný výzkum materiálů, utřídění s cílem skrz dosažené výsledky zlepšit lidskou společnost po všech stránkách. Studium stávající reality napravit společnost na základě jejího pravdivého zobrazení. Proto se na špici výzkumu nachází sociologie.

Přednášky o pozitivní filozofii – v ní prezentovaná idea nápravy společnosti vyvolala tendence k realismu u všech druhů a oborů umění.

FRANCIE

Období předcházející realismu.

Zatím co příkladem náhledu klasicistů na přírodu je francouzský park a pro romantiky je krásný symbol estetické nespoutanosti, realisté vnímají přírodu ze svého zorného úhlu jako celek i s člověkem!

EUGÈNE SCRIBE (1791 – 1861)

Psal pro vaudville, ale i měšťanská dramata. Autor „*dobře udělaných her*“. Mistrně zvládal expozici, logickou návaznost i práci se zápletkou. Realitu ozvláštňuje. Přibližuje skutečnost, jak ji zná on.

Sklenice vody

Svatba pro peníze

Adriana Lecouvreur

ALEXANDRE DUMAS – syn (1824 – 1895)

Romanopisec.

Dáma s kaméliemi – román o tragédii prostitutky. Zamiluje se do mladšího šlechtice. Má se za něj vdávat, jenomže rodina šlechtice sňatek překazí. Hrdinka onemocní a umírá. Dílo je směsicí melodramatu a realistických prvků. Objevují se zde postavy, které byly do té doby tabu. V romantickém příběhu se tak zjevuje realistický znak. Dumase proslavila zejména dramatizace tohoto románu.

Polosvět – dramatický žánr, který se označuje jako *hra na tezi*. Hra má ukázat správné řešení a tím inklinuje k didaktickému divadlu. Téma hry je podobné Dámě s kaméliemi, jenomže se obrací proti prostitutkám, které rozvracejí rodiny. Teze, že prostitutka si nesmí vzít mladého člověka, je završena ukázkou, kam to může vést.

EMIL AUGIEVE (1820 – 1889)

Představitel směru „*divadlo zdravého rozumu*“, který prosazoval zlatou střední cestu a v duchu ideje, že nic se nemá přehánět, svým přístupem sloužilo romantismu i realismu.

Olympiino manželství – hra pojednává o prostitutce.

VICTORIEN SARDOU (1831 – 1908)

Ve své době nejhranější autor na světě. Psal „*dobře udělané hry*“ přímo pro konkrétní herce a soubory. Své díla nechtěl dávat k tisku. Úspěch dosáhly především jeho komedie.

Čmáranice

Fedora – drama pro Sarah Bernhardtovou.

Tosca

Theodora – historická hra s realisticky vykresleným prostředím.

EUGÈNE LABICHE (1815 – 1888)

Mistr frašky.

Slaměný klobouk – hru, kterou přeložili, upravili a hráli W+V.

Opereta

Vzniká v polovině 19. století v roce 1848. Vyvinula se z vaudville. Lze ji charakterizovat jako mluvenou show se zpěvem a tanečními vsuvkami – baletní složka. Prosazuje fantastičnost. Je to zábava na úrovni.

JACQUES OFFENBACH

Zakladatel operety. Dosahoval vysoce profesionální úrovně.

Orfeus v podsvětí

Krásná Helena

ANGLIE

Divadlo se nachází v úpadku.

TOM TAYLOR (1817 – 1880)

Autor, kterého díla se již nehrají, ale ve své době přinášel do divadla nové témata.

Masky a tváře

Tichá voda břehy mele – hra vypráví příběh starého prostopášníka.

RUSKO

Realismus se v Rusku objevuje už v 1. polovině 19. století, čímž Rusko předbíhá celou Evropu.

IVAN SERGEJEVIČ TURGENĚV

Měsíc na vsi – typická realistická hra napsaná již v 40. letech 19. století. Obsahuje všední detaily. Odhaluje stavi postav. Prezentuje normální skutečnost. Mladý vychovatel se dostane na ruský statek, kde naruší nudné, i když vyrovnané osudy vesničanů. Téma duševního prázdna a umtvené aktivity pak vrcholí v díle Čechova.

ALEXANDR NIKOLAJEVIČ OSTROVSKIJ (1823 – 1886)

Dramatik. Organizátor divadelního života v Rusku. Psal různé žánry, ve kterých zobrazoval život středních vrstev. Neinspiroval se vzory, ale vynikal originalností.

I chytrák se spálí

Bouře – realistická, až naturalistická hra s tématem rodičovské despocie.

ALEXANDR VASILJEVIČ SUCHOVO – KOBYLIN (1817 – 1903)

Tvůrce slavné trilogie:

Svatba Krečinského

Proces

Tarelkinova smrt

Trilogie je žánrově vyhrocená do černé, sarkastické grotesky. Rozpor vážného a komediálního. Zobrazuje v ní ruskou byrokracii, zvrácenost a degeneraci lidstva.

MICHAIL JEVGRAFOVIČ SALTÝKOV – ŠČEDRIN (1826 – 1889)

Pazuchinova smrt

LEV NIKOLAJEVIČ TOLSTOJ (1828 – 1910)

Slavný prozaik.

Vojna a mír

Anna Karenina

Vláda tmy – dílo ve znamení naturalismu. Vrcholí vraždou.

NĚMECKO

OTTO LUDWIG (1813 – 1865)

GUSTAV FREYTAG (1816 – 1895)

Technika dramatu

LUDWIG ANZENGRUBER

Rakušan. Vypracoval do významné formy žánr „*vesnické hry*“.

Divadelní tvorbu v Německu ovlivnili:

1. RICHARD WAGNER (1813 – 1883)

Odmítá soudobou tendenci k realismu. Nechce být „kronikářem zaznamenávajícím realitu všední skutečnosti. Podle něj, má být dramatik tvůrcem mýtů, má vytvářet ideální svět (např. Prsten Nibelungů). Žádá niterné poznání. Avšak paradoxně posouvá divadlo k realismu!

Gesamtkunstwerk – souborné umělecké dílo, které pojednává o „**totálním umění**“, které tvoří jeden celek složený z více složek (dramaturgie, hudba, herec scénografie). Zásadou je nerozpojívat vklad všech složek (např. nesmí být text bez hudby).

V letech 1872 – 1876 nechal postavit *festivalové divadlo v Bayreuth*, ve kterém dodnes „wagnerovi potomci“ organizují festivaly. První významná změna divadelního prostoru od dob baroka! Wagner hlavně změnil hlediště, čím chce zrušit sociální rozdíly mezi publikem. Ruší lóže z boku. Nechá je pouze vzadu a nad nimi malý balkón. Hlediště je vějířovité a tím demokratičtější. Stupňovitě se zvedá přes 1700 míst. Mezi jevištěm a hledištěm, pod jejich úrovní je *orchestr*. Představuje jakýsi mystický předěl mezi hledištěm a jevištěm. Mystika jeviště e umocněna tím, že se při představení *hlediště zhasíná*. Snaží se o co největší iluzivnost – mistrovsky malované rámové kulisy. Na jevišti se objevuje *mlha* – 1. systém parních ventilů.

Wagnerovy návraty do německé mytologie byly zneužity fašismem!

2. MEINIGENŠTÍ

Divadlo, které vzniklo na Meinigenským dvoře malého státu Sachsen – Meinigen. Dvorské divadlo bylo založeno v roce 1831 a přijížděli tam slavní kočující herci. Prezence hereckých stylů. V roce 1866 nastupuje na trůn **GEORG II. VON SACHSEN – MEINIGEN** a provádí reformaci divadla. Studoval v Berlíně a byl výtvarně nadán.

• výtvarná reforma:

V Berlíně se setkal s Ludwikem Tieckem, co ho podnítilo k novému směřování divadla: scéna musí odpovídat historické realitě. Tak vzniká **historický realismus**, charakterizován reálnými a historicky věrnými rekvizitami a nábytkem. Znamená to konec fundusů a pro každou inscenaci musí být nová dekorace a nové kostýmy, navržené buď dle dochovaných, nebo historických pramenů. Zavrhovali se levné materiály a důležité bylo, aby vše bylo pravé – dovezené z Anglie nebo Francie. Herci nesměli měnit kostýmy. Poprvé se plně projevuje autorita režiséra!

• dramaturgická reforma:

ELLEN FRANZOVÁ (1839 – 1923)

Manželka Georga II.. Herečka a dramaturgyně divadla, která se starala o správný výběr textů a dbala o jevištní mluvu.

Cílem dramaturgického snažení divadla bylo očistit originální text od „špatných úprav“ z překladu, dále, sloužit textu a tím nechat rozeznít myšlenku autora. Šlo o co **nejvěrnější interpretaci textu!**

• ansamblové herectví:

Díky němu se Meinigenští stali nejslavnějším divadlem oné doby. Všude se sázelo na herecké hvězdy, ale Georg II. do svého divadla vybral dobré, ale neznámé herce. Vedli ho k tomu mimo jiného i finanční potíže. Tak vzniklo „**antihvězdní divadlo**“! I ti, co hráli hlavní role, hráli pak i role malé (např. jeden den Hamlet, druhý den posel). Dav byl individualizovaný, to znamená, že herec v něm měl konkrétní text a základní aranžmá, vytvářel figurky. Ansambl byl rozdělen na menší skupinky a v každé byl zkušený herec, který pomáhal režisérovi. Objevili se originální postupy práce s davem: malý dav se tísnil v malých kulisách a tím vzbuzoval dojem masy nebo pohyb po diagonálách vytvářel zdání chaosu.

• komerční činnost meinigenců tkvěla v organizování zájezdů:

Doma hráli pro omezený počet diváků dvakrát týdně šest měsíců. Výhodou byla možnost dalšího důkladného zkoušení. Nevýhodou finanční potíže! V 1874 v Berlíně dosáhli velikého úspěchu a pro Berlín se stali zjevením. V letech 1874 - 1890 uskutečnili dlouhodobé turné po Evropě. Navštívili devět zemí, třidsetosm měst a sehráli dvatisícešestset představení svých čtyřideti jedna inscenací. Do té doby něco nebývalého! Nejdále byli v Oděse. Meinigenci touhle cestou pomáhali rozšířit realizmus a realistický způsob ztvárňování divadla. Ovlivnili tím proměnu systému fungování divadla.

Repertoár Meinigenského divadla:

- klasika /Shakespeare, Schiller, Grillparzer/
- romantismus /Hugo/ - v realistickém stylu
- realismus /Ibsen: Přízrak/

LUDWIK CHRONEGK /1837 - 1891/

Herec starých komických rolí, který se stal režisérem Meinigenců. Byl prvním režisérem, ve smyslu své

umělecké svébytnosti, v historii. Svou autoritou a určitou mírou despotismu a přísnosti mohl prosadit zvolenou myšlenku.

HENRICH IBSEN /1828 - 1906/

Norský autor. Během své tvůrčí činnosti dramatika stačil obejmout tři stylové epochy:

- *romantismus*:

Peer Gynt - velká scénická báseň, srovnatelná s Goethovým Faustem

Brand - dramatická epopej o umělci, který kvůli tvorbě obětuje všechno, i své osobní štěstí. Představuje kontrapunkt ke Gyntovi, který celý svůj život proplývá v nicotnostech.

Nápadníci trůnu - historická hra

- *realismus* /60. a 70. léta/ - Ibsenovo nejdůležitější období, ve kterém vytvořil dodnes aktuální hry:

Opory společnosti

Nora /Domov loutek/ - hra vypráví příběh ženy, která je pouhou loutkou v rukách svého pána - manžela. Nora žije se svým mužem a dětmi normálním rodinným životem. Je laskavá a snaží se pomoci manželovi tím, že podepíše falešný dokument, aby ho zachránila. Když se to provalí, manžel jí za její čin odsoudí. Nerozvede se s ní, ale už jenom s ní žije v jednom domě. Nora se nakonec rozhodne od něj odejít.

Stavitel Solness - hra obsahuje i symbolistní prvky

Přízraky - hra patří k vrcholům Ibsenovi tvorby. Otvírá v ní další tabuizované téma: syfilis a dědičnost této nemoci. Tím se blíží až k naturalismu. Manželka z tolerance k svému manželovi tají jeho onemocnění syfilidem před společností, což se jí vymstí na vlastní dceři, která se se syfilidem narodila. Hra byla zakázána a Ibsen pronásledován. Dvadeset let žil v exilu.

- *symbolismus*:

Johan Gabriel Bjorkman

Rosmersholm

Divoká kachna - hra vychází z realistických postojů a zobrazuje lidi s běžnými problémy. Ovšem lidi svými problémy obtěžují a destrukují své okolí. Analogií situace postav dramatu je divoká kachna, kterou jedna z postav v kleci na půdě. Hra končí tragicky.

Význam Ibsenova díla:

1. Inspiroval další dramatiky /Strindberg, Čechov, Williams/ a výrazně ovlivnil vývoj dramatiky.
2. Nacházel nové postupy psaní dramatu.

NATURALISTICKÉ DIVADLO

V poslední třetině 19. století přerůstá realismus do naturalismu. Ten se snaží o věrnou kopii života v umění ve všech jeho druzích. Nejtypičtější se projevuje právě v divadle. Jde o poměrně krátké období.

Kde je rozdíl mezi uměním a životem?

Naturalisté touží, aby se život rozplynul v umění. Naturalistická rovnice:

umění = příroda - x /x je označení pro uměleckou stylizaci/ Touhou bylo, aby x bylo co nejmenší!

FRANCIE

Společenská situace:

Naturalismus vzniká ve Francii. V letech 1870 - 1871 prohráli Francouzi Alsasko a Lotrinsko v pruské válce s Němci, což byla pro ně katastrofa. Navíc, končí císařství /Napoleon III./, krvavě je zničena komuna a vzniká republika. Zvětšuje se skupina lidí, kteří se živí prací vlastních rukou. Nežije se jim dobře a utváří se myšlenka socialismu, která vrcholí VOSR v roce 1918. Situace pracujících je zlá, spousta lidí zůstává bez obživy, zvětšuje se vrstva lidí na okraji společnosti, co má za důsledek živoření a rozvoj kriminality.

Filosofický směr **pozitivizmu** posunul na špici věd sociologii:

HIPPOLYTE TAINÉ /1828 - 1893/

Francouzský spisovatel, kritik, literární vědec, filosof - pozitivista. Prosazoval v uměnovědách myšlenku, že dílo umělce je v přímé souvislosti s jeho životem. Co člověk prožil, odráží se v jeho díle. Proto když zkoumal dílo, zkoumal podrobně život autora.

Díky pokroku v poznacích přírodních věd se vztah k nazírání na skutečnost prohlubuje. Rozvíjí se **biologie**:

CHARLES DARWIN /1809 - 1882/

Měl velký vliv na myšlení lidí a rovněž na umělecké přístupy.

O původu druhů přírodním výběrem

Zkoumá se dědičnost. Objevování zákonitostí ve vývoji upozorňuje, jak je člověk omezován věcmi, které nijak nemůže omezit svou vůlí. Tím člověk ztrácí svůj pocit výlučnosti.

Inspirace naturalistů:

1. Naturalisté vidí člověka jako prvek determinovaný dědičností a prostředím, ve kterém žije. Takto se promítá vědecké bádání do umění.

2. Zajímají je jevy z okraje společnosti, aby mohli přispět k jejich nápravě. Hrdinové jsou pro ně lidé bez ideálů z okraje společnosti: pasáci, prostitutky, lumpproletariát, nemocní lidé atd.

ÉMILE ZOLA /1840 - 1902/

Hlavní představitel naturalismu. Slavný *romanopisec*:

Nana

Břicho Paříže

Tereza Raquinová - v předmluvě k tomuhle románu napsal *manifest naturalismu*. Formuloval v něm své představy:

- Dramatik měl experimentovat jako vědec. Zkoumat jako patolog příčinu smrti.
- Události zobrazovat v přesné kauzalitě. Rozumem analyzované příčiny a následky.
- Zkoumat dědičnost a prostředí postav.

Experimentální román

Naturalismus na divadle - spis

Naturalismus, stejně jako romantismus, trádal tím, že měl skvělé teorie, ale málo dobrých dramatických textů. Někteří extrémní naturalisté tvrdili, že hra má být výsekem života bez jakékoliv výstavby. Zola ovšem výstavbu respektoval!

EDMOND GONCOURT /1822 - 1896/ a **JULES GONCOURT** /1830 - 1870/

Bratři, kteří založili nadaci, která dodnes uděluje ve Francii prestižní ocenění bratrů Goncourtů.

Henrietta Maréchalova - naturalistické drama

ALPHONSE DAUDET /1840 - 1897/

Arlesanka

HENRY BECQUE /1857 - 1899/

Nejvýraznější naturalistický dramatik.

Krkavci - hra bez jediné kladné postavy. Končí pesimisticky. Drama ústí do cynismu a sarkasmu, což jsou typické postupy naturalistů!

Pařížanka - hra pojednává o manželce, která páchá nevěru, aby pomohla v kariéře svému manželovi.

Naturalistické dramata, které se ve své době i prosadili, nebyly inscenovány adekvátně - naturalistickými postupy, ale deklamačně! Uváděly se zejména Zolova díla.

ANDRÉ ANTOINE /1858 - 1943/

Do Paříže přijíždí z venkova. Pracuje jako úředník v plynárenství, ale živě se zajímá o divadlo. Na konzervatoř se nedostal. Byl členem klaky - rozesmívači v hledišti. Korespondoval s herci z Comedie Française a z Odeonu. Též státoval v některých pařížských divadlech. V 1888 viděl historický realismus Meiningenských, jíž ho uchvátil a byl pro něho významnou inspirací. Koncem 19. století se rozvíjí amatérské divadlo a v jednom takovém hrával i Antoine. Obdivoval naturalisty a snažil se v něm prosadit uvedení jedné naturalistické aktovky. Herci odmítli a tak Antoine vytvořil s těmi, kteří byli ochotni vlastní amatérský soubor:

Antoine přitáhl k sobě naturalisty, kteří v něm spatřovali naději, i když sám Antoine nechtěl být vůdcem naturalistů. Přesto se mu povedlo vytvořit čistý styl naturalismu, co se nepovedlo pak nikde v Evropě.

THÉÂTRE LIBRE /Svobodné divadlo/

První divadlo moderny! Bylo založeno v 1887. Fungovalo na principech předplatitelského systému. Do divadla měli vstup pouze předplatitelé. Tak vznikl klub diváků a tím hry nepodléhaly cenzuře.

Antoine nechtěl vytvořit výlučně naturalistické divadlo. Směřoval k eklektické dramaturgii s pestrým programem, součástí kterého byly i hry naturalistů.

Zahajovací představení:

29. března 1887 - představení pro hosty

30. března 1887 - představení pro kritiky

comédie rosse (rosseví – fr. špatná věc, nemorálnost) se zabývá tématem nemorálnosti, špatností. Představuje jednu z linií Antoinova divadla. Do té doby tabuizované, skandální témata se zkoumali a odhalovali na jevišti právě skrze comédii rosse. Jelikož se na Théâtre Libre nevztahovala cenzura, patřila mezi taková témata i homosexualita nebo lesbická láska. Antoine si ovšem nedovolil zvát na takováto představení ženy. Směli ho vidět jenom muži. Tím získali naturalisté pověst stylu zkaženého, dekadentního.

Antoine byl natolik dobrý diplomat, že uměl balancovat na hraně skandálu i zájmu publika. Přilákal také významné kritiky (Françoise „Sarceö“), kteří byli vůči Théâtre Libre kritický, ale chodila na jeho produkce. Antoinova ctižádost, aby se do Théâtre Libre dostala „celá Paříž“ se mu povedla. Chodili tam snobové, ministři, umělci (Rodin) atd. Antoinovo úsilí bylo korunováno úspěchem. I když představení nebyla přijímána jednoznačně, zvědavost lidí, co se bude v divadle dít, rostla.

Principy inscenačního stylu naturalistů existovaly důsledně a vyhraněně pouze v Théâtre Libre:

- úsilí o **autenticitu** – násobení nápodoby reality a snaha o minimální míru stylizace.
- princip **čtvrté stěny** (později ho důsledně přebírá Stanislavskij)

Antoine zkoušel s herci na jevišti, které nebralo ohled na diváka. Nemyslel na diváka, protože na něho nemyslí ani realita. Neorientoval hru herců na žádný směr. Na zkouškách stavěl pro herce skutečnou čtvrtou stěnu. V pozdní fázi zkoušení ji boural, ale do poslední chvíle se nevědělo, která to bude strana. V některých představeních stály dokonce části čtvrté stěny na rampě. Proto řada scén fungovala zády k divákům, což do té doby neexistovalo. Zády se i mluvilo, v některých situacích reálně šeptalo, co bez adekvátní techniky způsobilo nesrozumitelnost mnohých situací. Vznikla tak komunikační bariéra s diváky prostřednictvím slov. Přínosem ovšem byl objev nového způsobu sdělování informací pohybem a mimikou.

U Antoina je naturalistické hraní vyhozené do samé možnosti snesitelnosti (u Stanislavského je stylizace větší – kladl důraz na diváka). Pro něho je důslednost naturalistického inscenačního stylu nejdůležitější!

- každá inscenace musela mít svou **vlastní scénu**, odlišnou od ostatních scén (potkáváme se s tím už u „Meiningenských“). Antoine chtěl, aby každá inscenace měla svou vlastní konkrétní scénu, která měla pomáhat charakterizovat prostředí i postavy. Zavrhuje malované dekorace Meiningenského divadla a vytváří scénickou nápodobu reality. Všechno na scéně je prostorové a reálné. Antoine nestylizuje realitu, ale kopíruje. Například, v inscenaci Rezníci rozvěsil po scéně krvavé čtvrtky masa dobytka – herci byli zakrvaveni. Pro výrobu nábytku pro inscenaci Ibsenovi Divoké kachny nechal přinést dříví až z Norska.
- v **hledišti zhasnul**, což se setkalo u publika s příznivou odezvou. Vůbec první, kdo v průběhu představení zhasnul světla v hledišti, byl Richard Wagner!

Charakter herectví:

Obdivoval ansámblové herectví Meiningenského divadla a vedl k němu své herce. Odbourával konvence hereckého pohybu – Antoinova záda, hereckou stylizaci a úporně bojoval s deklamačním textem, což bylo ve Francouzsku obzvlášť náročné! Herci se nesměli podívat do hlediště.

Paradoxní jev Théâtre Libre je skutečnost, že Antoine pracuje s neúspěšnými herci nebo amatéry a vychovává z nich svou metodou skvělé herce. Když Antoine dosáhne svého úspěchu, tyto jeho herce ho opouští a odcházejí do nenaturalistických divadel (Comédie Française), kam ale pozvolna přináší prvky naturalistického herectví.

Principy úspěšné avantgardy se redukovane absorbuji v oficiálním divadle!

V roce 1894 opouští Antoine Francii a odjíždí na turné, které končí neúspěšně. V roce 1896 Théâtre Libre zaniká. Antoine si zakládá vlastní divadlo **THÉÂTRE ANTOINE**. V roce 1906 se Antoine stává ředitelem oficiálního divadla **ODÉON**. Kompletně ho zmodernizuje. Přenáší do něj naturalistický styl, ovšem v neavantgardní podobě, tedy v podobě stravitelnější pro oficiální divadlo. Jeho nejslavnější inscenací byl **Corneillův Cid**, kterou vytvořil v duchu principů realismu, až naturalismu, t. j. ve stylu 17. století. Okopíroval scénu 17. století – byla kaširovaná, se svíčkami na rampě. Cid byl dokonalou kopií představení ze 17. století. I když je to styl divadla 17. století, udržuje se v něm princip naturalismu, jenomže v jiném ponímání, z jiného pohledu. Realismus jako kopie něčeho!

Dramatikové „Antoinovského“ období:

Naturalismus neoplýval četnými dramaty napsanými v duchu jeho zásad. Ze zahraničních autorů se hodně inscenovali díla L. N. Tolstého.

FRANÇOIS CRUEL (1854 – 1928)

Zkameněliny – drama pojednává o upadající aristokracii té doby. Zesměšňuje šlechtu.

EUGÈNE BRIEUX (1858 – 1932)

Červený talár – kritika zkorumpovaného soudnictví.

Syfilitici – hra o dítěti nakaženém syfilidem kvůli rodičům. V 1905 byla kolem této hry diskuse v parlamentě v témž roce padla cenzura.

NĚMECKO

V době romantismu ovlivnilo Německo Francii, v naturalismu tomu bylo naopak, v Německu se projevil značný vliv Antoina.

Centrem sjednoceného Německa se stal *Berlín*. Město se rozvíjelo, bez předsudků a konzervativních postojů bylo místem svobodného myšlení. Rostoucí poptávka po divadelní kultuře způsobila vznik nových divadel:

- **DEUTSCHES THEATER**
- **BERLINER THEATER**
- **LESSINGTHEATER**
- **FREIE BÜHNE** /volné jeviště nebo svobodné divadlo/ vzniklo v roce 1889.

OTTO BRAHM /1856 - 1912/

Vůdčí osobnost **Freie bühne**, které je buduje pod vlivem Antoinova Théâtre Libre. Proto, aby divadlo uniklo cenzuře, bylo založené též na předplatném. Zvláštností byla doba představení - hrálo se v neděli odpoledne. Proč? Členové souboru byli i profesionální herci, kteří mohli hrát jenom v neděli. Tím se v divadle objevili lidé chudí a ti, kteří do té doby do divadla vůbec nechodili.

Brahm uvádí podobný repertoár jako Antoine: Goncourt, Zola, Ibsen: Přízraky, Tolstoj: Vláda tmy, Ludvik Ansengrüber, Strindberg atd.

Činnost Freie bühne ukončuje Brahm v 1894, kdy se stává ředitelem oficiálního divadla **DEUTSCHES THEATER**. Proměňuje soubor, prosazuje naturalistický styl a uvádí nové režijní postupy v duchu realismu. I v současnosti patří DEUTSCHES THEATER k těm divadlům, které charakterizují moderní dramaturgie a invenční inscenační postupy.

GERHART HAUPTMANN /1862 - 1946/

Začíná jako *naturalista* inspirovan Ibsenem:

Před východem slunce - venkovské téma.

Před západem slunce - námětem hry je incest - otec znásilňuje vdanou dceru, která se z toho zblázní.

Tkalci - hra psaná slezským dialektem. Vystupuje v ní kolektivní hrdina. Téma - vzpoura dělníků.

Hauptmannův příklon *k symbolismu*:

Haniččino nanebevzetí

Potopený zvon

V Německu vzniká nový způsob organizace diváků:

VOLKSBUHNE /Lidové divadlo/ - divadlo orientováno na novou diváckou vrstvu - proletariát a dělnictvo,

kteře byly tématem naturalistických her, ale do té doby do divadla nechodila. Byl to další krok k demokratizaci divadla a proto se mohlo uskutečnit v Berlíně, který pro to nabízel ideální prostor a podmínky.

V 1910 vrcholí abonentní hnutí, kdy abonenti odpoledních představení dosahují počtu 70. 000! Abonentní hnutí se pak drží i mezi oběma světovými válkami. Proto bylo s to z dosažených výdělků postavit novou modernou divadelní budovu VOLKSBUHNE, které je nejmodernější a nejprogresivnější divadlo v současném Německu. Působí tam progresivní osobnost, kvestor, intendant a režisér **Frank Castorf** - moderní způsob inscenování /?/.

RAKOUSKO

V Rakousku neexistuje scéna, která by byla přímým nositelem Antoinovho naturalistického inscenačního stylu. Naturalismus ovšem proniká do oficiálního divadla **BÜRGTHEATER**, který je určující scénou pro čistou německou jevištní mluvu.

HERMANN SUDERMANN /1857 - 1928/

Magda

ARTHUR SCHNITZLER /1862 - 1931/

Význačný psycholog ovlivněný Freudem. Naturalismus se u Schnitzlera projevuje vnitřně, jelikož ho zajímá psychologie. Své postavy odhaluje způsobem psychoanalýzy. Tím je méně povrchní a vnějškový jako prvotní naturalisté /syfilis atd./ Jeho postavy jsou složité vnitřně strukturované, což se projevuje ve formálním zpracování her. Vytváří formálně pozoruhodná díla:

Anatol - hru tvoří série jednoaktovek, které pojednávají o muži, který střídá milenky, ovšem u každé je zžírán samotou a nudou uprostřed milostných her.

Rej - cyklus deseti jednoaktovek s deseti postavami. V každé aktovce vystupují dvě postavy /voják a prostitutka, voják a služka atd./ a každá se zabývá situací před souloží a po ní. Každý se vyspí s každým. Tématem se tak stává destrukce citu. Všechny postavy hrají hry. Ublíží a je jim ubližováno. Hra vyvolala skandál a její cynismus byl odmítán. Poprvé uvedena v Berlíně. Ve Vídni se utvořila natolik nechutná kauza kolem této hry, že ji Schnitzler zakázal vůbec uvádět. Zákaz padl po skončení autorských práv.

Profesor Bernhardt - hra obsahuje antisemitistické téma s autobiografickými črty.

ANGLIE

Ve srovnání s Francií a Německem je situace kolem divadelního vývoje v Anglii zpožděná. Anglie se snaží přizpůsobit se novým tendencím převládajícím na kontinentě.

HENRY ARTHUR JONES /1851 - 1929/

Snaží se starou technikou „dobře udělané hry“ sdělit nová témata /stejně jako ve francii Dumas ml./:

Michal a jeho padlý anděl - hra odhaluje vztah kněze ke své mladé farnici.

Pro tendence obrodit anglické divadlo bylo důležité, že se překládaly všechny Ibsenovy hry, i když nebyly přijímány jednoznačně. Inscenovány ovšem byly starým způsobem. K tomuto účelu bylo založeno:

INDEPENDENT THEATRE v roce 1891.

J. THOMAS GREIN /1862 - 1935/ byl duchem **Independent theatre**, který ho budoval na stejných principech Théâtre Libre a Freie bühne: klubové předplatné, představení v neděli odpoledne. Původem Holanďan. Začínal jako divadelní kritik. Uvedl Ibsenovy Přízraky, Zolovu Terezu Raquinovou...

Independent theatre vzniklo z pocitu, že anglické komerční divadla nevyhledávají nové hry a neuvádějí je. Dramaturgické úsilí divadla pak ztroskotalo na té skutečnosti, že moc nových her nebylo. Situaci pak změnil až příspěvek Shawa.

GEORGE BERNARD SHAW /1856 - 1950/

Kritik, romanopisec, vzdělaný autor bystrého ducha. Miloval paradoxy. Byl mistr zkratkových vyjádření. Plodný.

Na počátku své tvorby se programově rozhodl psát v novém duchu:

Vdovcovy domy

Od Zoly nebo Hauptmanna, kteří psali hry vážné, ponuré, se liší tím, že se ve svých dílech pokoušel o nadhled,

komiku, nepesimistické vidění světa. Právě tím nadlehčil naturalistický styl. Témata naturalistů respektuje, ale domnívá se, že každý má svou vlastní vůli a má na to, aby svou vůlí překonával vlastní determinace. Jeho hrdinové dospívají k poznání a neztrácejí naději:

Pygmalion

Čokoládový hrdina

Majorka Barbora

Živnost paní Warrenové - hra vypráví příběh paní Warrenové, majitelky bordelu, která za peníze utržené z nemorálností nechá studovat svou dceru na nejlepší škole pro dámy.

Pokouší se demaskovat legendy historických postav:

Svatá Jana

Caesar a Kleopatra

Shawovi scénické poznámky jsou rozsáhlé i na několik stránek a před své hry píše rozsáhlé studie.

Aktivita Independent theatre přechází do nového divadla **ROYAL COURT THEATRE**:

HARLEY GRANVILLE BARKER /1877 - 1946/

Herec a dramatik.

Dům „U Madrasů“

JOHN VEDRENNE /1863 - 1930/

Granville Barker i Vedrenne usilovali o nový inscenační styl /Shakespeare, Hauptmann atd./.

Pro inscenační styl Royal Court Theatre bylo charakteristické ansámblové herectví, jakožto dědictví Meiningenských, které zaručovalo divadelní soubor bez hvězd, promyšlená interpretace a studium textu, pozornost detailům a jemný realismus.

JOHN GALSWORTHY /1867 - 1933/

Slavný romanopisec /Sága rodu Forsythů/

Stříbrná tabatěrka

RUSKO

Divadelní situace v Rusku byla obdobná anglické. Problém tkvěl v zaostalosti inscenačního stylu, který neodpovídal požadavkům dramatických textů. V letech 1885 – 1890 navštívil soubor Meiningenských Rusko a Rusové tak měli možnost seznámit se s novým stylem historického realismu.

MOSKEVSKÉ UMĚLECKÉ DIVADLO – MCHT

KONSTANTIN SERGEJEVIČ STANISLAVSKIJ (1863 – 1938)

Můj život v umění (1922)

Moje výchova k herectví

Stanislavskij usiloval o vnitřní pravdivost, vnitřní propracovanost každé postavy, nakolik „není malých rolí, jsou jen malý herci“.

Zásady Stanislavského systému herecké tvorby (staví na nich herectví 20. století):

1. Stanislavskij vytváří důkladnou analýzu všech složek herecké práce.

2. Podrobně studuje text – celek rozkládá na menší části.

3. Pro hereckou práci stanovuje řadu pojmů:

- magické „kdyby“ – chce, aby se herec co nejvíc přiblížil postavě, splynul s ní.
- dané okolnosti
- emocionální paměť – vědomá práce s emocemi
- průběžné jednání – setrvalé jednání postavy přítomné na jevišti – permanentní existence v okolnostech.
- metoda fyzického (psychofyzického) jednání

Stanislavskij ve svém systému kladl důraz na etiku herce. V souvislosti s ní zdůrazňoval, že nejdůležitější je dílo – inscenace. Tomu se muselo podřizovat vše, včetně administrativy. Divadlo vzniká jako přesně naplánovaný, propracovaný a důsledný systém.

V jádru Stanislavského tvorby bylo na začátku úsilí co nejvíce se přiblížit realitě. Na její konci dává přednost koncepci psychofyzického jednání a nabízí větší prostor fantazii a tvorbě herce.

Zdůrazňoval, že jeho systém nelze mechanicky přenášet do jiného kulturního kontextu. Byl si vědom omezenosti své metody. Přirozeně, objevili se různí její plagiátoři.

Některé inscenace Stanislavského v MCHT-u ze začátku století prožívali několik desetiletí. Měly svou studijní

hodnotu, ovšem nikoliv divadelní. Bylo to divadelní muzeum.

VLADIMIR IVANOVICH NĚMIROVIČ – DANČENKO (1858 – 1943)

V roce 1896 se oba sešli v restauraci Slovanský bazar, kde se domluvili o vzájemné spolupráci a započali existenci MCHT-u. Divadlo MCHT-u se otevřelo v roce 1898 představením hraběte Alexandra Tolstého Car Fjodor Joanovič. Hra byla inscenována v duchu historického realismu Meiningských – usilovala se evokovat Rusko 16. století. Okouzila publikum.

Stanislavskij v roce 1908 inscenuje Maeterlinckovho Modrého ptáka. Nebál se tedy otvírat prostor též pro antirealistické avantgardní principy. V 1911 na jevišti MCHT-u inscenuje Hamleta Craig.

MCHT byl na rozdíl od jiných evropských divadel (Paříž, Berlín, Londýn) už od začátku divadlem profesionálním. Dařilo se sehnat peníze, proto i jejich inscenace byly štedré.

Slavní herci MCHT-u:

IVAN MICHAJLOVIČ MOSKVIN (1874 – 1946)

VASILIJ IVANOVICH KAČALOV (1875 – 1948)

OLGA LEONARDOVNA KNIPEROVÁ (1870 – 1959)

ANTON PAVLOVIČ ČECHOV (1860 – 1904)

Povoláním lékař. Psal povídky, skeče, vaudevilly.

Racek – drama, které poprvé předvedlo Alexandrijské divadlo v Petrohradě. Skončilo katastrofou. Stanislavskij pak musel Čechova přemlouvat, aby dal svolení na jeho další uvedení v MCHT-u. Sám Čechov ani na premiéru nešel. Ta ovšem skončila obrovským triumfem. Proto je dodnes na oponě MCHAT-u racek. Byl to první velkolepý úspěch tehdejšího MCHT-u, který se od té doby stává populárnější a stále víc slavnější. Po revoluci v roce 1920 je MCHT přejmenován na MCHAT – MOSKOVSKÉ UMĚLECKÉ AKADEMICKÉ DIVADLO.

Strýček Váša

Tři sestry

Višňový sad

Platonov

Ivanov

MAXIM GORKIJ (1868 – 1936)

Na dně – naturalistické drama v duchu Zolova stylu. Odehrává se v noclehárně.

Letní hosté

Nepřátelé

Vassa Železnovová – drama rodiny, kterou ovládá dominantní matka.

Jegor Bulyčov

Doznívání realismu v 1. polovině 20. století:

MICHAIL ČECHOV (1891 – 1955)

Významný herec MCHT-u. Synovec A. P. Čechova. Vedl studio MCHAT – 2. Vycházel ze Stanislavského. Dostal prostor pro svůj pohled na výchovu a práci herců. V 1928 zůstává po turné MCHAT-u v USA. Ovšem jazyk se stává překážkou jeho předešlých skvostných hereckých výkonů a tak se věnuje pedagogice. Na Čechova navazuje v USA herecká škola a Lee Strassberg – zakladatel Actors studia.

Nejvýznamnější role:

Hamlet

Chlestakov

Erik IV.

Čechov kontra Stanislavskij:

- Čechovovi se nezdá Stanislavským zdůrazňovaná věrnost realitě. Zdá se mu malý prostor pro tvůrčí činnost herce. Klade důraz na představivost, fantazii, inspiraci.
- Odmítá Stanislavským jednoznačně prosazovanou emocionální paměť. Chce, aby herec cvičil především svou fantazii.
- U Čechova jsou výsledkem analytického čtení konkrétní obrazy postavy v hercově představivosti, zatím co u Stanislavského analýza textu vede herce k rozkrývání fází reálné existence postavy.
- U Čechova je přibližování herce k postavě vertikální, zatím co u Stanislavského je horizontální.

FRANCIE 19. století – ANTIREALISMUS

Po kulminaci realistického hnutí ve Francii se paralelně s ní objevují antirealistické tendence. Antirealismus bývá nazýván též *modernismus*.

SYMBOLISTÉ

V roce 1885 vydali manifest.

Navazovali na literaturu:

EDGAR ALLAN POE

CHARLES BAUDELAIRE (Kritické statě)

FJODOR MICHAJLOVIČ DOSTOJEVSKIJ (Běsy)

STEPHAN MALLARMÉ (1842 – 1898)

Básník, nejdůležitější pro symbolisty ve Francii. Tvrdil, že drama má být evokací mystéria existence (tajemství existence). Má zpřítomňovat tajemství lidské existence na jevišti.

RICHARD WAGNER – inspiroval divadlo

Zásady symbolistů:

- odklon od příběhu, který je pro symbolisty příliš banální.
- buduje se poetická řeč náznaků. Poesie má přinést větší rozkrytí a pravdu.
- důležitost symbolu.

Divadelní principy symbolistů:

- symbolisté velmi rádi užívali na jevišti materiálnost a věcnost.
- vadí jim herec a dělají všechno proto, aby ho z jeviště odstranili. Svítíli ji skromně, téměř neviditelně. Nechávali je ve tmě, před jeviště natahovali gázu.
- odstupuje se od nábytku a malovaných scén k textilií, jelikož jim jde o nehmotnost textilních výprav. Jeviště tak získává snovou podobu.

Těmto snahám symbolistů v oblasti divadla ovšem není praxe příznivá. Tato kratičká mezifáze symbolistů není pro divadlo nebezpečná, především inspiruje pozdější tvůrce.

THÉÂTRE D'ART (DIVADLO UMĚNÍ nebo UMĚLECKÉ DIVADLO)

Vzniklo v roce 1890.

PAUL FORT (1872 – 1960)

Básník, režisér, organizátor a koncepční osobnost Théâtre d'Art. Do repertoáru divadla vnáší přednes poesie, která ruší princip dramatu a napětí. Inscenovali se části Homérovi Iliady, biblické náměty Písně písní. Jedna z nejslavnějších pokusů byla inscenace hry P. B. Shellyho Cenciiové. Téměř všechny inscenace se hrály jenom jednou. Hráli také amatéři. Fort opouští Théâtre d'Art v roce 1892.

THÉÂTRE DE L'OEUVRE (DIVADLO DÍLA)

Vzniklo v roce 1893 a končí v roce 1899. Bylo založené na syntéze zvuků, tónů, vůní, barev a směřovalo k abstraktnosti. Jeho význam tkví v dosažení extrémní krajnosti, za kterou už divadlo neexistuje, čím však inspirovalo další tvůrce. Obnoveno ještě bylo v 1912, ale už v jiném složení.

AURÉLIEN – MARIE LUGNÉ – POE (1869 – 1940)

Byl vůdčím představitelem Théâtre de l'Oeuvre. Pracoval jako herec u Antoina i u Forta. Inspiroval se básníky (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé). Od roku 1897 má období, kdy výrazně proměňuje svou dramaturgii – kromě symbolistů inscenuje hodně hry H. Ibsena.

Inscenační zásady v Théâtre de l'Oeuvre, které formuloval Lugné-Poe:

- redukce scény. Vytvářel ji z kompozice abstraktních barev a čar umístěných na zadním prospektu. Jeviště je prázdné. Pracovali pro něj malíři jako **HENRI TOULOUSE – LAUTREC** nebo **PIERRE BONNARD**
- pokoušel se o jednotu stylu a atmosféry
- užívá gázové opony a svítí do pološera
- snaží se o výraznou stylizaci herectví - mluvy a pohybu. U mluvy se to projevuje rytmickou stylizací, u pohybu jeho somnambulním charakterem.

Repertoár Théâtre de l'Oeuvre:

Kromě G. Hauptmana nebo H. Ibsena, objevují se noví autoři:

MAURICE MAETERLINCK (1862 – 1949)

Nejvýznamnější autor symbolistů. Snaží se o rafinované řešení a obrací se od vnějších konfliktů k vnitřním. Cílem divadla je zveřejnit vnitřní konflikty vnějšími prostředky, než pouze textem! Proto se symbolistní drama odvrací od vnější dějovosti.

Slepci

Péleas a Mélisanda

Modrý pták – vrchol symbolistní dramatiky

ALFRED JARRY (1873 – 1907)

Král Ubu – drama ani realistické, ani symbolistické. Dovádí téma *comédie rossie* do důsledků. Vypráví příběh nemorálního panovníka, který využije všechno, aby se dostal k moci. Morálka je zde obrácena vzhůru nohama. Až absurdní dramatikové ho přijmou za svého erbovního autora.

Spoutaný Ubu

Ubu paroháčem

PAUL CLAUDEL (1868 – 1955)

Diplomat působící v Japonsku i v Riu de Janeiro. Byl konzulem též v Praze. Jeden z největších autorů XX. století. Claudel našel kompromis mezi příběhem a symbolem.

Výměna – hra výsostně symbolická, která dokázala, že i v prostoru příběhu lze pracovat se symbolem.

Zvěstování Panně Marii – drama z prostředí středověku. Tématem je schopnost člověka přijmout utrpení jiného. Jde o hru vysoce mystickou a symbolistní.

Saténový střevíček – hra inspirovaná barokním dramatem. Odehrává se na celém světě.

Kniha o Křištofu Kolumbovi – hra, psaná na půdorysu divadla na divadle – projev epického divadla, vypráví o vnitřních rozporech Kolumba.

ADOLPHE APPIA (1862 – 1928)

Původem Švýcar. Vyšel ze studia hudby. Ctitel Wagnera. Věnoval se především opeře a hudebnímu divadlu.

Hudba a inscenace

Dílo živého umění

Inscenace wagnerovského dramatu – v tomhle díle rozvinul myšlenky Wagnera. Wagner chtěl, aby se složky divadla sjednotili a směřovali do jednoho celku. Appia tuto myšlenku rozvinul o důležitost umělecké jednoty – potřebu stylu.

Dle Appii existuje na jevišti spor tří prvků:

- vertikální plochá neplastická dekorace – malovaná
- horizontální plocha podlahy, po které se pohybuje herec (stále po jedné rovině)
- trojrozměrný pohybující se objekt – herec

1. Herec se pohyboval jen horizontálně po podlaze a nevyužíval vertikálu! Způsobil to inscenační styl, který byl zaměřen na mluvu a psychologii. U Appii je pokus narušit zaběhnutou hierarchii. Změnit to, že slovo není v divadle to nejdůležitější. Proto vyslovuje požadavek **plastické trojrozměrné dekorace**! Ovšem, existuje to už u Meiningských v polovině 19. století v historických trojrozměrných reáliích. Jenomže u Appii už nejde o kopírování reálií. Appia vytvořil schody, rampy apod., aby zrušil horizontálnost podlahy. Projevuje se u něho tendence k abstraktnosti prostředí. Tvrdí, že prostor určuje pohybující se člověk. Člověka určuje čas existence – rytmus tepu jeho srdce.

2. Dalším novum Appii je **světlo**, které považuje za vizuální paralelu hudby. Hudba je umění probíhající v čase. Světlo je umění též nehmotné jako hudba, ovšem potřebuje i prostor. Mělo důležitou funkci, protože stmělovalo rozdílnosti divadelních složek a vytvářelo celek. Už nesloužilo jenom k tomu, aby bylo vidět na scénu nebo, aby se vytvářel kontrast světla a tmy. Appia už směřoval k náladě, k atmosféře.

3. Appia výrazně pojmenovává **funkci režiséra**. Podle něj, může jednotlivé prvky v jednotný styl představení uvést pouze jeden člověk – režisér. Tvůrce a garant umělecké jednoty představení.

ÉMILE DALCROZE (1865 – 1950)

Původem Švýcar. Tanečník. Působil v Genevě. Je tvůrcem **rytmické gymnastiky** – tělesné cvičení doprovázené hudbou. Vyučoval tanečníky, přičemž kladl důraz na práci s rytmem. Usiloval, aby *tanečníci objevili rytmus svého těla, který určuje tep srdce*, aby mohli vyjadřovat své myšlenky a pocity. Vypracoval k tomu vlastní metodu. Dalcroze je tvůrcem **eurytmiky** – snaha sladit různé prvky do harmonického celku, čímž směřoval k ladnému pohybu těla. Dále, vedl žáky k tomu, aby koordinovali zpěv s pohybem (zpívali v krkolomných pohybových formacích). Se svými žáky cvičil jen v trikotech, co mezi puritány kalvínské Genevy způsobilo skandál.

V Hellerau měl Dalcroze školu a zde i spolupracoval s Appiou. Posouvá jeho teorii o kus dále, protože Dalcrozovi herci uměli využívat Appiovi schody. Appia navrhl pro Dalcroze v Hellerau nový typ jeviště bez portálů.

EDWARD GORDON CRAIG (1872 – 1966)

Syn slavné anglické herečky Ellen Terryové. Byl slavným a úspěšným hercem hvězdného typu. Dospěl ovšem k tomu, že ho tento typ divadla neuspokojuje. Opouští svou hereckou kariéru. Začíná se zabývat divadlem teoreticky jako scénograf.

O divadelním umění

K novému divadlu (Za novým divadlem)

Divadlo v pohybu (Divadelní pokrok)

Od 1908 začíná působit ve Florencii. Vydává podnětný časopis **The Mask**.

1. Divadlo je pro něho samostatný druh umění, který sjednocuje slovo, linii, barvy do jednotného celku. Tvrdí, že divadlo je především vizuálním uměním. Domnívá se, že nikdy divák nechodí do divadla hru poslouchat.

Craig se liší od Appii především v tom, že odmítá hierarchizovat prvky divadelních složek, jak to dělal Appia, který za řídící centrum jako rytmický základ považuje slovo s hudbou. U Craiga je **vše rovnocenné**. Základem všeho je u Craiga poetická analýza vztahů jednotlivých inscenačních složek!

2. Heslem té doby se stává: „Zdivadelnit divadlo!“ Děje se tak v různých rovinách. Craig vychází právě z těchto tendencí a odmítá pasivitu scénografie – její neuměleckost poplatnou realismu. Proto umění vidí v tom, že se scénografie stává autonomním a integrovaným celkem díla. Nemá podtrhovat realitu, ale stylizovat ji a mít smysl – zaujmout! Craig směřuje k monumentalitě, aby výpravy her působily grandiózně. Miluje přímé linie a rovnoběžky. Tím posiluje divákův pocit tažení do výšky. Prosazuje pravé uhly. Obecně dává přednost čistým liniím. Craig na rozdíl od Appii si vymyslí abstraktní dekorace – mobilní látkové závěsy. **Screens** – paravány různé výšky, ale stejně široké – považuje za důležitý prvek dekorace. Screens použil sám v inscenaci Hamlet v MCHT-u roku 1912.

3. Ovšem, stejně jak Appia, za tvůrce inscenace pokládá **režiséra**.

4. Odmítá divadlo hereckých hvězd. Chce, aby herec byl součástí celku. Není ochoten přiznat herci větší funkci než ostatním složkám. Časopisecky publikoval svou **teorii Nadloutky**. V ní Craig nechce herce nahradit, ale vychovat k tomu, aby měl svou přísnou profesní morálku, sebeovládání, pohybovou dovednost. Pojem Nadloutka užívá nikoliv proto, že by toužil místo herce po živé loutce, ale proto, že pojem Herec je v té době zatížený všemi možnými špatnostmi. Chce, aby herec byl člověk schopen zařadit se jako rovnocenná součást do celku a tudíž, aby neexiboval, což je v herectví nemožné, ale Craig schválně vede svou teorii do extrému. Zcela proměňuje koncepci herectví. Gesta a pohyby mají být dokonale provedené a stylizované. Ve smyslu pohybové výchovy herců obrací se k pohybům zvířat. Herec by měl cvičit, dělat akrobacii, gymnastiku, atletiku. Ve své florentské škole vytvořil koncepci mimických cvičení. Pro Craiga je Nadloutka jakýsi ideál, ke kterému má herec směřovat.

SIGMUND FREUD (1856 - 1939)

Neurolog a zejména slavný psychiatr. Výrazně ovlivnil myšlení soudobé společnosti. Jako první zkoumal nevědomí člověka. Vytvořil teorii lidského chování a definoval dva základní rysy člověka:

- potlačenou sexualitu
- potlačený sklon k agresivitě

Freud je považován za **otce psychoanalýzy**, která nejen zkoumá, ale i léčí a která vychází právě z podvědomě potlačovaných konfliktů v člověku. Ty pak určují jeho chování. Zatím co Comte nebo Zola zdůrazňovali důležitost vlivu vnějších faktorů, Freud se obrací k vnitřním příčinám. Freud se k nim dobýval prostřednictvím snů. Ovšem nacházel nesoulad vnějšího zdání (jak se člověk chová navenek) a vnitřní skutečnosti (jaký opravdu je) je velice obtížné, jelikož korektnost poznání je zpochybněna nejistotou sebepoznání, natož vzhledem pod masku jiných lidí. Co je ukryto má tedy stejnou platnost jako vyřčené.

Výklad snů

Tři příspěvky k teorii sexu

Totem a tabu

Freud ovlivnil divadelní reformy 20. století tím, že vedle textu jako přiznané formy vyjádření může existovat nepřiznaný, ukrytý podtext. To způsobilo oslabení víry ve slovo a jeho devalvací, až do té míry, kdy se věta rozpadá na „výkřiky“ nebo slovo úplně mizí (Artaud, Handke). Proto analýza dramatických textů 20. století už vyžaduje důkladnou dramaturgickou přípravu.

Freudův význam byl mnohými až přeceňován. Vedlo to k vzniku samostatného proudu - freudismu.

AUGUST STRINDBERG (1849 - 1912)

Švéd. Představitel antirealistického proudu, který se přičinil o vznik specifického druhu symbolismu. Přesto začíná jako realistický dramatik:

Otec

Slečna Julie - naturalistická hra

Zajímalo ho téma vztahu muže a ženy. Sám Strindberg byl třikrát ženatý, co jej psychicky poznamenalo a v důsledku nervového onemocnění prudce proměňuje styl psaní. Přechází od popisu reality, až anatomického

řezání vztahů k tzv. „**hrám snů**“. Vzorem se mu stala symbolika Maeterlincka. Logika a struktura Strindbergových her je de facto sen. Vychází z logiky snů. Strindberg: „...hra má nesouvislou podobu, ale má svou vnitřní logiku...ve snu je vše možné, ničemu se nedivím, zrušen prostor a čas... bylo - je - bude...“ To, co se nám stalo, se nám zdá, ale třeba na úplně jiném místě. Strindberg, souběžně s Freudem, vynáší na světlo světa do té doby nedocenenou kvalitu člověka - sen:

- nabízí inspiraci, ovšem snít se má tvůrčím způsobem
- obsahuje výrazný podíl fantazie
- v něm se jedna postava může i zmnožit nebo rozplynout (konkrétní realizace na jevišti)

Orientací na sen a snivost se člověk odcizuje. Přestává vnímat realitu a pojmenovává a tvoří si jiný svět. Snaží se v něm sjednotit rozpory, které člověk prožívá v realitě. Propojit vztah mezi chťicem a láskou, tělem a duchem nebo touhou po kráse a mravním blátem světa.

Do Damašku

Hra snů

Sonáta příšer

V roce 1907 se Strindberg podílí na vzniku **INTIMNÍHO DIVADLA** -komorní scény v Stockholmu. S ambicí proměnit vnímání společnosti napíše pro ni pět her, mezi jinými Sonátu příšer.

NEREALISMUS V NĚMECKU

Počátkem 20. století psali nerealistické hry už i Hauptmann a Sudermann.

HUGO VON HOFMANNSTHAL (1874 - 1929)

Považuje se za *novoromantika* (symbolisté ve Francii).

Své první antirealistické hry psal ve verších:

Blázen a smrt

Dochází u něho k tvůrčí krizi, kdy si uvědomuje, že slova nemají smysl a tedy nemá smysl ani cokoliv psát.

Ačkoliv krizi překonal a psal dál, zanevřel na původní tvorbu a zaměřil se už jenom na adaptace:

Jedermann (Kdokoli)

Elektra

Velké salcburské divadlo světa - autorovo vrcholné dílo

Psal též operní libreta:

Růžový kavalír

Ariadna na Naxu

FRANK WEDEKIND (1864 - 1918)

Pokládá se za *duchovního otce expresionismu*. Ve své tvorbě mísí prvky naturalismu a symbolismu.

Procitnutí jara - tématem hry je sexualita u dětí ve věku čtrnáct až patnáct let. Pod zřejmým vlivem Feuda se zde potkává lyrika s brutalitou. Dívka otěhotní se spolužákem a vůbec neví, co se stalo. Kluk spáchá sebevraždu.

Napsal i dnes aktuální dvoudílné dílo, které vypráví tragický příběh osudové ženy Lulu. Lulu se provdá za starého impotentního chlapa. Nemohla si vzít toho, koho milovala. Je moc krásná a každý po ní touží. Zabije svého manžela a bere si za muže malíře Schwarze. Lulu má styky s různými muži a Schwarz si proto podřeže hrdlo. Lulu končí v Paříži v totálním životním úpadku:

Duch země

Pandořina skříňka

Wedekind v těchto hrách symbolizuje vztah mezi komerčním uměním a komerčním sexem. Komerční umění je pro něho totéž co prostituce.

V dalších hrách dovádí sexuální tematiku až k hraně únosnosti, která hraničí se šílenstvím:

Samson

Herakles

KUNSTLERTHEATER (DIVADLO UMĚLCŮ nebo UMĚLECKÉ DIVADLO) vzniklo v Mnichově v roce 1907.

GEORG FUCHS (1868 - 1949)

Kritik a teoretik divadla. Napsal spisy:

Divadlo budoucnosti

Divadelní revoluce

Zakládá Kunstlertheater pod vlivem architekta Petera Behrense, který formuloval svůj požadavek, aby divadlo bylo jednoho stylu. Kunstlertheater pro Fuchse navrhl architekt **MAX LITTMAN** (1862 - 1931) a uskutečnilo se v něm první stylově ucelená divadelní inscenace. Důraz byl kladen na výtvarnou stránku a světlo, co vyplývalo ze spolupráce Fuchse s výtvarníkem **FRITZ ERLEREM** (1868 - 1940). Nejznámější inscenací v Kunstlertheater se stal *Faust*.

MAX REINHARDT (1873 - 1943)

Původně rakouský herec, který už od osmnácti let hrával role starců. V roce 1894 přechází do berlínského Deutsches theater, ve kterém v té době režíruje Otto Brahm. Zpočátku hrával v kabaretech, čímž získal zkušenost s přímou komunikací s divákem. V letech 1902 až 1905 je vlastníkem a ředitelem **KLEINES THEATER**. Režíruje tam padesát inscenací. V roce 1905 se vrací do Deutsches theater jako ředitel. Stává se velkopodnikatelem v oblasti divadelnictví. Ve Vídni vlastní přes dvacet divadel.

V roce 1906 při Deutsches theater otvírá tzv. **KAMMERSPIELE** (KOMORNÍ HRY). Deutsches theater je první velké divadlo, které si otvírá svůj malý prostor pro hry a režijní práci jiného druhu. Vzniká zde proces etablování malých scén! Reinhardt v Kammerspiele dělal i realistické a naturalistické inscenace a formoval tak svůj režijní styl.

Nejvýznamnější Reinhardtovi režie:

- při jedné z dvanácti svých režii *Snu noci svatojánské* poprvé použil a pro Evropu objevil **točnu**. Technický prostředek výměny dekorací importoval z japonského divadla. Na točně byl postaven realistický les. Využitím otáčení a svícení dosahoval výrazných efektů (bloudění).
- *Krále Oidipa* režíroval v prostředí cirkusu pro tisíc diváků. **Chór tvořilo několik set statistů**, kteří působili jako jeden muž.
- *M. Gorkij: Na dně*
- *L. N. Tolstoj: Živá mrtvola*
- *G. Hauptmann: Před východem slunce*
- *Grosses Schauspielhaus* (velké činoherní divadlo)
- *Oresteia* - velká činohra v cirkusu Schumann
- *G. Buchner: Dantova smrt*

V 20. letech 20. století působí Max Reinhardt ve Vídni. Založí zde divadelní školu **Max Reinhardt seminar**.

V roce 1917 založil společnost Salzburský festival. Salzburský festival jako takový byl zorganizován až v roce 1920. První inscenací byl Hofmannsthalův Jedermann v Reinhardtově režii. Dodnes se hraje na schodech před Salzburskou katedrálou. V roce 1922 režíruje uvnitř chrámu Hofmannsthalovo Velké salcburské divadlo světa. Inscenuje i v Londýně. Na sklonku svého života odjíždí do USA. Režíruje zde, ale není spokojen. V USA umírá.

NĚMECKÝ EXPRESIONISMUS

Reakce vůči naturalismu a realismu. Expresionismus (exprese – výraz) se objevuje v Německu, ale jako termín se poprvé použil ve Francii, kde výtvarní kritikové tak pojmenovali tvorbu Gogaina, pro kterého jsou svět barevně se prolívající plochy bez prudkých kontrastů. Gogainove plochy byly v opozici k impresionistům. Pojem expresionismus se v Německu, kromě jiných umění, užívá zejména v literatuře. Literární expresionismus existuje v letech 1910 až 1924 – 1925. Usiluje o pravdivost výrazu. Výraz je silný, protože člověk je plný rozporů a tedy vyjadřuje silné rozporné pocity stojící v kontrastu proti sobě. Expresionismus je velmi subjektivní. Výrazně ovlivnil i českou divadelní kulturu.

Hlavní zásady expresionismu:

1. Obrací se k duchovnosti. Nalézá pravdu v pocitech. Zabývá se otázkou, jaké pocity ovlivňují jednání člověka zevnitř. Odvrací se od realismu k vnějškovosti, k přírodním danostem.
2. Vnější realita se má proměňovat tak, aby byla v souladu s duchovními potřebami člověka a ne naopak, jak tomu je v realismu a naturalismu. Duchovní potřeba má působit na to, jak má realita na jevišti vypadat.
3. Hledají hrdiny problémové, ne harmonické. Mají problém, jsou rozvráceni. Snaží se je promítnout na jeviště.

Umělecké prostředky expresionismu:

1. Svět je pokřiven, proto i tvary jsou přehnané a zvětšené.
2. V jazyce se to projevuje strohou řečí. Věta se rozpadá. Zůstávají jednočlenné věty, které se proměňují ve výkřiky. Blankvers jako stylizovaná mluva nepřipadá v úvahu.
3. Typickým prostředkem režisérů se stává úhel pohledu a způsob vnímání, který určuje hlavní hrdina. Perspektivu vnímání jednoznačně určuje on.

OSKAR KOKOSCHKA (1886 – 1980)

Rodák z Moravy. Malíř, výtvarník, prozaista, dramatik i režisér. Působil ve Vídni v době kolem roku 1910.

Sfinga a hastroš (1908)

Vrah, naděje žen

WALTER HASENCLEVER (1890 – 1940)

Erbovní autor německého expresionismu (Pro německé expresionisty byl vzorem Franz Wedekind!).

Syn – *erbovní drama expresionismu, které vyjadřuje jeho program!* Odmítá uznat minulé zavedené pořádky. Volí si vzor v generačním konfliktu. 1. sv. válka je to, co synové vytýkají svým otcům. Jsou to oni, kdo přinesli katastrofu tohoto světa, kterou oni - mladí odmítají. Hlavní hrdinové dramatu mají abstraktní pojmenování: Syn, Otec, Přítel. Tématem je zbavování se tyranie otců. Otec hlavního hrdiny umírá mrtvicí, když jeho syn na něho vytáhne revolver.

GEORG KAISER (1878 – 1945)

Korál

Plyn I

Plyn II

Všechny tři hry jsou součástí trilogie, která pojednává o postupné destrukci světa, vzdor úsilí hrdiny najít nějaké řešení. Dochází k totální destrukci.

ERNST TOLLER (1893 – 1939)

Masa – člověk

Hopla, žijeme! – poválečné drama. Německý národ prožívá euforickou radost z konce války. Vrstva zbohatlíků se raduje na troskách Německa: Hlavně, že žijeme!

Do okruhu těchto autorů patří i **BERTOLT BRECHT**

Baal – autorova prvotina. Básník Baal ničí lidi kolem sebe, aby si vytvořil příjemný život.

LEOPOLD JESSNER (1878 – 1945)

Režisér, který realizoval nejen nové expresivní texty, ale i klasické v duchu expresionismu. V letech 1919 – 1933 byl ředitelem Státního divadla v Berlíně. Užíval všechny postupy expresionistického divadla: pokřivené křivky, abstraktnost, pocit celkový, ne detailizovaný atd.

Ze schodů učinil svůj režijní rukopis – základní scénografický princip: *Jessnertreppen* (Jessnerovy schody).

Jessner režíroval i v Německém divadle v Brně, kde kolem roku 1924 uvedl svou inscenaci Shakespearovho Macbetha.

RUSKÝ BALET

Ruský balet se formoval v Petrohradě i v Moskvě. Má nejpropracovanější systém výuky klasického baletu.

Pokusy reformovat klasický balet se objevují počátkem 20. století:

MICHAIL FOKIN

Má velkou zásluhu na propagaci ruského umění v Evropě.

SERGEJ ĎAGILEV (1872 – 1929)

V roce 1909 vyvezl Petrohradský balet v moderní choreografii Fokina do Paříže. Po obrovském úspěchu založil soubor *Bullets Russes* (Ruské balety), který byl sestaven z nejlepších ruských tanečníků. Ono specifické pro *Bullets Russes* tkvělo v proměně způsobu tance. Už to přestává být jenom technická dovednost. Ke klasice se přidává výraz, exprese, pantomima. Kulisy jsou více stylizované a často látkové. Dekorativnost se užívá jako odraz nálady. Stylizované kostýmy měly přehnané tvary.

VACLAV FOMIČ NIŽINSKIJ (1889 – 1950)

Nejvýznamnější tanečník *Ballets Russes*. Zaskvěl se zejména v roli Stravinského Petrušky. Je pokládán za tvůrce moderního baletu 20. století.

FRANCIE V 1. POLOVINĚ 20. STOLETÍ

V prvních letech 20. století se ve Francii projevuje jistá strnulost. Je znakem zklidnění po bouřlivém uměleckém napětí konce 19. století.

JACQUES ROUCHÉ (1862 – 1957)

Moderní divadelní umění - publikace, ve které líčí výdobytky moderního divadla v Evropě (Reinhard, Fuchs, Stanislavskij, Mejerchold, Appia). Dožaduje se takových tvůrčích snah i ve Francii.

THÉÂTRE DES ARTS (DIVADLO VÍCE UMĚNÍ)

Zakládá ho Rouché. Odmítá nápodobu v prospěch stylizace. Směřuje k proměně výtvarné stránky inscenace. Všechny složky díla mají sloužit celkové výtvarné kompozici inscenace. Tím se výtvarník stává hlavním a dominantním tvůrcem. Určuje mizanscény i gesta herců. Prosazovali se strohé linie bez detailů. Tuhle strohostí měl být divákům vsugerován základní pocit a nálada. Nikoliv realistickou nápodobou!

Bratři Karamazové (1911) – nejslavnější inscenace Théâtre des Arts. Dramatizaci Dostojevského románu uskutečnil Jacques Copeau, který v divadle hrál společně s Charlesem Dullinem nebo Louisem Jouvetem.

JACQUES COPEAU (1879 – 1949)

Kritik. Usiloval o „zdivadelnění divadla“. Odmítá napodobování reality v bulvárních divadlech, ziskuchtivost a komercializaci „originálních postupů“. Kritizuje podbíživost herců publiku.

Copeau hledá inspiraci v minulosti. Touží obnovit smysl pro cit a poslání divadla. Vytýčuje své heslo: „**Renovace divadla!**“ (rénovation – obnovení, očištění). Staví ho do protikladu k „inovaci divadla“, což jsou většinou prázdné pokusy. Chce reformovat divadlo z vnitřku!!! Je to antirealistická tendence, ovšem skromná, nenápadná a pokorná. Smysl hledá v hercem zobrazeném dramatickém textu. Nejdůležitější je pro něho režisér, který pracuje v jednoduchém prázdném prostoru. V roce 1913 vydává manifest těchto svých představ.

THÉÂTRE DU VIEUX COLOMBIER (DIVADLO STARÝ HOLUBNÍK)

Copeau zakládá vlastní divadlo, aby v něm realizoval své představy.

T. Heywood: Žena zabítá dobrotou – zahajovací představení v říjnu 1913.

Molier: Láska lékařem – inscenace byla kritikou přijata pozitivně, ačkoliv nezpůsobila žádný šok.

Shakespeare: Večer tříkrálový – průlomová inscenace premiérována v roce 1914. Do té doby se Shakespeare ve Francii moc neuvádí nebo se uvádí značně adaptován. Copeau uvádí původní text v náznacích (závěsy) na prázdném jevišti.

V 1915 zakládá Copeau u svého divadla v Paříži Divadelní školu. Postupně v jeho zaměření převažuje škola nad divadelní praxí, zejména ve 20. letech 20. století. Tradice francouzského herectví je založena na deklamačním stylu, na tom, jak herec pracuje s textem. Copeau se snaží v herectví docílit syntézy deklamačního stylu a naturalistických postupů vytváření postavy. Inscenaci nebo výuku herců vede na základě toho, jaký má materiál. Když herec umí deklamovat, pracuje s ním na stránce gestické. Ze začátku odebíral hercům text. Zkoušeli bez něho. Němě, za pomoci zvuků měli uhrát roli tělem. V další fázi nastoupila textová improvizace. Až třetí fáze byla spojena s textem autora. Smysl tkvěl v umění zahrát roli fyzicky – fyzickým jednáním!! Výsledkem je hodně plastické herectví, ovšem ne v divadle moc stylizovaném.

V roce 1915 je v plném proudu 1. sv. válka. Copeau je francouzskou vládou požádán, aby jel do Ameriky, aby prozkoumal možnosti o utužení kulturních kontaktů. Jel tam se svým divadlem a v letech 1917 – 1918 hráli v New Yorku.

V roce 1919 se vrací do Paříže. Obnovuje provoz Théâtre du Vieux Colombier. V 1924 ho ruší. Centrum své činnosti vidí ve výuce. Odjíždí do Burgundska, kde zakládá školu. Do Paříže se vrací ve chvíli, kdy se stává ředitelem Comédie Française. Uplatňuje v ní své principy, které se tak stávají nezbytnou součástí tradice francouzského herectví.

KARTEL ČTYŘ

Žáci Copeaua. Vzájemně se podporovali. Odmítali naturalismus a usilovali o „zdivadelnění divadla“.

CHARLES DULLIN (1885 – 1949)

Nejvíce ze všech vycházel z Copeaua. Hrál v mnoha divadlech, i s Copeauem. V 1919 si založil vlastní divadlo **ATELIER**. Existovalo do roku 1939. Dullin vychází z řady podnětů. Pracuje eklekticky. Eklektičnost se už objevuje v dramaturgii – antika i současné hry, ale též v žánrové orientaci. Snaží se vycházet z konkrétního textu (Francouzská škola je vůbec mnohem pokornější k textu!). Šlo mu o objevení vnitřní poetičnosti každého textu. Odmítá prudké modernistické stylizace avantgardistů ve vztahu k divadlu i k herectví.

při svém divadle zakládá studio – školu. Také vychází z deklamačního herectví, ale jeho zásadní odklon od Copeaua je v způsobu zkoušení. Hercovi nebere text, protože herec potřebuje text od začátku, aby se zbavil ostychu a pracoval svobodněji. Část zkoušek zkoušeli herci naslepo, měli na očích masku, protože člověk zbaven zraku mnohem více zapojuje ostatné smysly. Prostor vnímá hmatem a sluchem. Partnera cítí tělem. Smyslem onoho cvičení bylo zlepšit citlivost těla.

Dullin v inscenacích uplatňuje výrazné **výtvarné řešení** v duchu textu. Vyhýbá se extrémům. Pracuje s pantomimou, tancem, hudbou.

Žáci Dullina:

JEAN – LOUIS BARRAULT – významný mim. Objevil dílo A. Artauda.

JEAN VILAR

GEORGES PITOËFF (1884 – 1939)

Původem Rus. Emigroval v roce 1914. V roce 1925 založil vlastní soubor. Zdůrazňoval text. Hledal zejména **rytmus postav a scén**, vycházejíc z analýzy textu.

GASTON BATY (1885 – 1952)

Jediný, kdo nebyl původním zaměstnáním herec. Byl režisér – mág. Dělal hodně **poetické inscenace**. Zajímal se o loutkové divadlo. Ve smyslu poetického působení chtěl stylizovat herectví inspiracemi loutkového divadla. Hodně pracoval s poetickými náladami, atmosférami.

LOUIS JOUVET (1887 – 1951)

V roce 1924 si založil vlastní divadlo, ve kterém dále rozvíjí divadlo v duchu Copeauových myšlenek. Pracoval s řadou současných dramatiků:

JEAN GIRAUDOUX (1882 – 1944)

Nejvýraznější postava meziválečného období. Byl velice plodný!

Ondina – nejznámější jeho drama. Přepřacoval a citlivě spracoval německou báji o Rusalce.

Nový Amfitryon - parafráze antické látky

Trojská válka nebude

MICHEL DE GHELDERODE (1898 – 1962)

Belgičan píšící francouzsky. Dnes populárnější než v době svého působení. V jeho díle se mísí expresionismus a surrealismus. Řada věcí je nadreálná.

Hop, signore

Sir Halewyn

Rudá magie

O ďáblu, který sliboval hory doly

JEAN ANOUILH (1910 – 1987)

Tajemník Jouvetova divadla. Své hry dělí na „*černé*“ – vážné:

Antigona

a „*ružové*“ – komedie:

Ples zlodějů

Cestující bez zavazadel

RUSKÁ AVANTGARDA

VSEVOLOD EMILJEVIČ MEJERCHOLD (1874 – 1940)

Skvělý herec. Začínal u Stanislavského. Stanislavskij mu svěřil jedno studio MCHT. Od Stanislavského odchází.

Činnost do revoluce 1917:

Se svým divadlem chvíli kočuje po venkově, pak se usídli v Petrohradě v **DIVADLE KOMISSARŽEVSKÉ**:

- *H. Ibsen: Hedda Gablerová*

- *F. Wedekind: Procitnutí jara*

V obou inscenacích se pokusil o **stylizovaný pohyb herců**.

- *Alexandr Blok: Balagančik* – inscenace syntetizovala postupy jarmarečního divadla, lidového divadla a commedie dell arte.

V této fázi Mejercholdovy tvorby se objevuje přítomnost Craigových požadavků. Komissarževské nevyhovovala tato práce, zejména proto, že lidi moc tyto představení nenavštěvovaly. Mejerchold opouští její divadlo.

ALEXANDRINSKÉ DIVADLO:

Experimentuje s prostorem. Odstraní oponu. Proscénium protahuje směrem k publiku. Tím ruší účinek rampy. Odhaluje mechanismus divadla, čím ruší rozdělení hlediště a jeviště. **Experimentuje s výtvarným uměním.** Zajímá ho futurismus, dadaismus, no nejvíc konstruktivismus.

- Moliér: *Don Juan*
- R. Wagner: *Tristan a Isolda*

Činnost po revoluci:

V první fázi se stal vůdčí osobností revoluce. Plně přijímal ideologii. Byl v čele Státního režisérského studia. Ovšem, ještě v roce 1917 existuje šťastná symbióza nových uměleckých forem a nové ideologie. Mejerchold proto zdokonaluje své techniky. Děla další pokusy inovace scénografie a hereckých technik.

Mejercholdova představa divadla:

1. Holí, nevyzdobený sál, bez portálů, bez opony, bez rampy. Hlediště nenápadně přecházející do jeviště.
2. Herec nastupuje ze sálu.
3. Na jevišti je ocelová konstrukce jako základ, který doplňují další atributy (výtah, provazové žebříky, lanovka, pohyblivé schody). Vše technické věci, které produkují pohyb. Důsledek technické revoluce, kterou je okouzleno i umění. Ve výtvarném umění futurismus, ale zejména konstruktivismus – estetizace pracovních strojů, který se prosazuje ve scénografii.
4. Základním principem režie je pohyb: herce – jednotlivce, herců – mas, objektů (výtah).
 - Ferdinand Crommelünck: *Velkolepý paroháč* (1922)
 - *Trast DE* – v inscenaci utíkal herec a s ním se pohyboval i hrací prostor.
 - N. V. Gogol: *Revizor* – bylo to groteskní, obludní představení, které velice korespondovalo s tehdejší dobou. Mejerchold s textem zachází velice tvrdě. Chová se jako první režisér – vládce, který vůbec nerespektuje text!

Biomechanika:

Nejde o tvůrčí činnost na jevišti. Jde o *tréninkovou metodu*, o způsob zkoušení v první fázi porevolučního období. Herec musí dokonale ovládnout svůj nástroj – své tělo. Musí ho trénovat. Pracovat jím účelně a efektivně. Jde o mechanizování života.

Mejerchold najímá mongolského akrobata, který se stává trenérem jeho herců. Cvičení jsou orientována na hledání koncentrace, úspornosti a efektivnosti fyzického projevu. Mejerchold vyvíjí sérii biomechanických cvičení, které mají herce vést k určitým zásadám biomechaniky.

Mejerchold vychází z vnějšku. Nestará se o hercův vnitřek. V té době až provokativně chce prosazovat tento svůj stylizovaný způsob herectví.

NIKOLAJ NIKOLAJEVIČ JEVREJNOV (1879 – 1958)

Nástupce Mejercholda v Divadle Komissarževské. Vystupuje proti realismu. Zkoumá *rituály a obřady starého divadla*. Hledá, kde se bere divadelní mimésis. Přichází k pradivadelnosti. Inspiraci nachází v lidských archetypech. Jevrejnov je předchůdcem dnešní divadelní antropologie.

Na povrchu byl méně avantgardní, ale směřoval také k popření naturalismu. Podle něho: „Život nemá inspirovat divadlo, ale divadlo má inspirovat život. Divadlo je lepší a dokonalejší než život.“

Koncentroval se k herci. Zdůrazňoval divadelnost. Miloval grotesku.

Apologie divadelního divadla – manifest

Úvod do monodramatu

V Petrohradě zakládá **STARINNYJ TĚATR** (STARODÁVNÉ DIVADLO). Uvádí v něm:

- středověké morality a mystéria
- commedii dell arte
- španělskou renesanci (Calderón)

ALEXANDR JAKOVLEVIČ TAIROV (1885 – 1950)

Od roku 1914 a dlouho i po revoluci vedl **KOMORNÍ DIVADLO** v Moskvě. Toto divadlo zůstalo dost nedotčené revolučními událostmi. Představovalo spojnicí sovětského a západního divadla. Tairov se svým divadlem vyjížděl i na západ.

Cílem Tairova je *syntetické divadlo*. Je okouzlen *orientálním divadlem*. Oživil *commedii dell arte* a *improvizaci*.

- *Kálidása: Šakuntala* – rezignuje na povrchní spojitost s výtvarností orientálního divadla. Herci jsou téměř nazí. Smyslem jejich obnažení je úkol hledat vyjádření významů pohybem.
- E. T. A. Hoffmann: *Princezna Brambila* (pohádka)
- G. K. Chesterton: *Kamarád Čtvrtek*
- P. Claudel: *Výměna*

Zvěstování Panně Marii

Tairov vycházel hodně z pohybového divadla, které se opíralo o Dalcroze (rytmika a pohyb). Pohyb směřoval k tanci. Cvičení hercu vycházela z *baletu*, jelikož v té době prý herci neměli žádné důsledné a pravidelné školení. Důležitý prvek jeho představení byla pantomima. Pantomima s důrazem na pohyb. Tairov si uvědomoval

omezené možnosti slova. Tvrdí, že emotivní gesto pantomimy je mimořádně důležité. V něm se obráží původní smysl děje. Slovo odumírá a nahrazuje ho významnější prvek. *Objevují se první tendence k popírání slova!* Výrazný rys jeho stylu tvořila architektura a scénografie inspirovaná Appiem. Užíval členění scény. Inscenace komponoval jako hudební skladby. Jevištní řeč se nacházela mezi deklamováním a zpěvem. Inscenace měly charakter rituálu.

JEVGENIJ BAGRATIONOVIČ VACHTANGOV (1883 – 1922)

Vychází z MCHT-u a stal se vedoucím jeho 1. Studia. Inscenoval v něm:

- *Maeterlinck: Zázrak sv. Antona*
- *Strindberg: Erik XIV.*

Byly to přípravné inscenace, ve kterých Vachtangov propojil psychologii Stanislavského a divadelnost Mejercholda. Vedle vnitřní psychologizace dbal i na stylizaci a výtvarnost postav. Výrazně se inspiroval německým expresionismem.

- *Anskij: Dybuk* (Duch) – klasická legenda, kterou pod vlivem německých expresionistů inscenoval Vachtangov jako strašidelnou sonátu.
- *Gozzi: Princezna Turandot* – představení bylo výsledkem inspirace commedii dell arte. Ovšem ne její formální stránkou (masky), ale s cílem přiblížit se její atmosféře.

Vachtangov žádá, aby divadlo bylo *svátek* a zdůrazňuje *divadelnost divadla*.

Ruská dramatika:

VLADIMIR VLADIMIROVIČ MAJAKOVSKIJ (1894 – 1930)

Angažovaný revolucionář a autor revolučních poém. Spolupracoval s Mejercholdem.

Mystérie buffa – parafráze, až parodie bible.

Satiry na sovětskou společnost:

Štěnice

Horká lázeň

MICHAIL AFANASJEVIČ BULGAKOV (1891 – 1940)

Proslulí je jako prozaik:

Mistr a Markéta – román, který je často dramatizován a hrán na divadle.

Divadelní román – líčí v něm proměny v divadelní Moskvě. Napadá v něm Stanislavského.

Dny Turbinových – drama, ve kterém se sympatií líčí bělogvardějce. Sověti ji pak zakázali.

Molière – hra pojednává o smyslu cenzury.

VSEVOLOD VIŠŇEVSKIJ (1900 – 1951)

Optimistická tragédie – drama, ve kterém se autor zamýšlí nad tezí socrealismu, že socialistická tragédie nemůže existovat.

EPICKÉ DIVADLO V NĚMECKU

ERWIN PISCATOR (1893 - 1966)

Svou činností připravuje půdu pro epické divadlo. Do smrti byl zastáncem *politického divadla* - divadla, které se přímo míchá do politiky. Zdůrazňuje sociální tematiku a bojuje za proměnu společnosti. Na jevišti Volksbühne se snažil vytvořit proletářské divadlo jako protiklad k představením pro dělníky, které nabízely pouze měšťanský repertoár.

V roce 1927 založil vlastní **PISCATOROVO DIVADLO**. Linii politického divadla zdokonaloval *metodou epického divadla*:

- ve své inscenaci dramatizace románu *J. Haška: Osudy dobrého vojáka Švejka* použil řadu prvků epického divadla. Zdokonalil filmové projekce, kreslené karikatury. Použil figuríny, pohyblivé chodníky atd. Všechno prostředky sloužící k tomu, aby odboural „čtvrtou zeď“ a divák byl vytržen z iluze.
- *Rasputin*

BERTOLT BRECHT (1898 - 1956)

Dramatik, teoretik divadla, lyrický básník, prozaik. V Mnichově studoval medicínu. „Brecht byl vynikající básník, ale špatný politik...“ (M. Esslin) Byl marxista. Emigruje na východ, posléze i do USA. Nakonec se vrací

do NDR a do své smrti řídí **BERLINER ENSAMBLE**. V něm mohl dělat, co chtěl. Inscenaci zkoušel i osm měsíců.

Nejlépe pojmenoval teorii epického divadla. Ovšem nebyl jediný, kdo prosazoval antiaristotelovský princip divadla. Už Paul Claudel se obrací ve své tvorbě k principům epického divadla. Nikdy nenapsal žádnou knihu, avšak psal studie:

Přirovnání epického divadla k pouliční nehodě - nabízí k srovnání životní situaci: Autor byl svědkem nehody. Seběhnou se kolem něj diváci. Autor jim vypráví příběh nehody. Popisuje, přijímá na sebe různé role účastníků nehody atd. Diváci vnímají už jen „výsledek“ - autorovu subjektivní interpretaci události.

Brecht - dramatik začíná jako expresionista:

Baal

Bubny v noci

Pod vlivem revolučních myšlenek pak už v jeho tvorbě dominují výhradně dramata epického divadla.

Zobrazoval v nich skutečnost jako skutečnost proměnlivou, kterou lze lidskou aktivitou proměnit i přetvořit.

Chtěl jejich prostřednictvím poučit a vyburcovat publikum.

Muž jako muž

Šestáková opera / Žebrácká opera / Třígrošová opera

Matka Kuráž a její děti

Život Gallileiho

Dobry člověk ze Sečuanu

Kavkazský křídový kruh

V Česku je přeloženo celé Brechtovo dílo. Zasloužili se o to Vápeník a Ludvík Kundera.

Brechtovým žákem byl **FRIEDRICH DÜRENMATT** (1921 - 1990), který ovšem tvrdil, že svět nelze změnit a už vůbec ne divadlem!

Princip epického divadla:

- Život v Německu na začátku 20. století probíhá ve znamení prohrané války. Koncem války a příchodem hospodářské krize dochází ke zlomu a lidi touží užívat života a bavit se z přirozené touhy zapomenout na starosti. Prudce se šíří zájem o bulvár a komerční divadla. Pro Brechta, spolutvůrce a teoretika epického divadla, je to důležitý motiv a podnět, na základě kterého vytváří **koncept didaktického divadla** v opozici k publikem vyhledávanému aristotelovskému modelu divadla, který však Brecht nechce nijak zničit. Brecht se staví proti tomu, aby se diváci vcíťovali do „pitomých osudů pitomých postav“. Chce, aby nepropadali do falešných životů, ale aby přemýšleli o tom, co vidí a aby se poučili.
- Brecht epické divadlo nevymyslel. **Epizace probíhala průběžně celou historií divadla**. Například, ve středověkých mystériích se kromě jednajících postav objevuje i komentátor jako epický prvek z vnějšku nebo též v barokním divadle je také přítomna osoba vypravěče.
- Epické divadlo je výsledkem snah o antiiluzivní divadlo. Dle Aristotela je drama jednání, čin. Epika je vyprávění. Proto divadlo vyprávěcí, které rezignuje na určité principy dramatu a neuvádí na jeviště život, porušuje principy dialogu a komponuje do představení vypravěče. Cílem epického divadla je nedopřát divákovi možnost vcíťení se do postavy a prožívání jejího příběhu, ale **aktivizovat jeho myšlení!**
- Zásadním principem aktivizace myšlení u diváka je Verfremdungseffekt (V - efekt) nebo-li **Zcizovací efekt (Z - efekt)**. Autor tímto způsobem zcizuje „pout“ diváka s postavou a přerušuje tok jejího příběhu. Na rozdíl od Aristotela, podle kterého se má divák propadnout do příběhu, zdůrazňuje divákovi, že není přítomen skutečnosti, nýbrž divadelnímu zobrazení skutečnosti. Měl by přemýšlet, „jaký“ je svět.
- **Způsoby Z - efektů:**
 - a) **titulky a nápisy** - mohou se promítat, být ve formě transparentů atd.
 - b) **filmová projekce** - vliv velkého rozmachu filmu v 20. letech 20. století.
 - c) **song nebo píseň** - děj je přerušen písní reflektující děj (nejedná se o muzikál, protože tam píseň děj zdobí nebo ho posouvá).
 - d) **chór**
 - e) **komentář** - z vnějšku vstupuje postava komentátora, který do příběhu nepatří (viz baroko). Komentuje postavy, uvádí moudrosti, poučuje diváka, čímž naplňuje představu didaktického divadla.
 - f) **vystupování z role** - herec v snaze o antiiluzivnost ruší iluzi tím, že vystoupí z představované role a okomentuje ji: já jsem X a postava je Y; Y se chová tak a tak, dělá to a to...Avšak, aby zcizování mohlo fungovat, musí nastat proces prožívání! Nejdřív se musí divák vtáhnout do iluze a až pak zcizit (Může to být i naopak, důležité je pracovat s kontrastem iluze a zcizení! pozn. Groszmann)

- U aristotelovského typu dramatu (expozice - kolize - krize - peripetie - katastrofa) je děj koncentrovaný, bez vedlejších příběhů. Vše směřuje ke konci (viz normativní estetika klasicismu). Stavba dramatu u epického divadla je jiná. U epického divadla platí **princip samostatných izolovaných scén**. Napětí nevzniká se zřetelem ke konci, ale mezi jednotlivými segmenty dramatu. Například, scéna nabízí určitý pohled, ale podruhé tatáž scéna přináší pohled úplně jiný. Právě tento rozpor s sebou nese napětí.

ANTONIN ARTAUD (1896 - 1948)

Kritik, divadelní i filmový herec. Narodil se v Marseille. Do Paříže přijíždí v roce 1920. potlouká se kolem divadel. Hrál v divadle **LEVRE**. V Dullinově **ATELIÉRU** působil jako technik, výtvarník, scénograf, asistent Dullina a herec. Jeho nejslavnější rolí zde byl polský král Basilio z Calderónova *Život je sen*. Hrál též roli otce ve vlastní hře *Cencilové*, která se ovšem nesetkala se zájmem a nikdo ji nechtěl dělat. V Ateliéru se seznámil s asijskými technikami. Působil také v divadle **COMEDIE CHAMPELYSES**.

Artaud měl zřejmě vrozenou syfilidu. Hodně trpěl psychicky i fyzicky. Od dětství byl závislý na drogách a lécích, co u něho způsobilo těžké psychické onemocnění, které vyústilo až do šílenství. Důležitý vliv na jeho smýšlení měly psychiatrické léčebny, ve kterých často zažíval kruté represe (klece, mříže, kazajky, maximální izolaci atd.).

Ovlivnil surrealismus. V Paříži řídil časopis *Surrealistická revue*. Psal články proti papeži a „vedoucím“ psychiatrických léčeben (byl v nich hospitalizován). V roce 1926 byl vyloučen ze Surrealistického hnutí.

Artaudovi divadelní aktivity ve 20. letech byly završeny založením **DIVADLA ALFRÉDA JARRYHO** v roce 1927. Divadlo nemělo dlouhé trvání, protože finančně zkrachovalo. V Artaudově režii uvedlo čtyři premiéry:

- *Strindberg: Hra snů*
- *Roger Vitrac: Viktor aneb dívka u moci*

Po zániku divadla se Artaud věnuje teoretickým článkům. V roce 1931 vidí v Paříži na celosvětové výstavě hrát *divadlo z Bali*. Byl tímto vystoupením velice ovlivněn a to natolik, že formuluje novou koncepci divadla (Kromě jiných, právě koncepcí divadla Artauda a Brechta jsou rozhodujícími příspěvky pro vývoj divadla 20. století!) Ve třicátých letech vydává Artaud své klíčové studie.

V roce 1935 odjíždí *do Mexika a na Kubu*. V Mexiku se setkává s domorodými indiánskými kmeny a účastní se tajuplných zasvěcovacích obřadů, které jsou zakázány. Setkává se s mezní krutostí a abnormalitou. Účastní se rituálu - procesu, který se pokouší znakovým jednáním ovlivnit skutečnost. Poznání mimorozumových nadpřirozených sil určí vznik mimorozumové artaudovské koncepce divadla.

Artaud cestuje *do Irska*, kde je zatčen a dopraven zpět do Francie. Je umístěn do blázince, kde žije v izolaci sedm let. V roce 1943 je díky přátelům převezen do normální nemocnice a v roce 1946 už ale jako psychická i fyzická troska propuštěn. dva roky na to umírá.

Artaud hlásá potřebu **divadla krutosti** nebo-li **krutého divadla**, t. j. divadla, které by bylo bezohledné, nemilosrdné a zobrazovalo by krutou, nemilosrdnou skutečnost - podstatu věcí bez masek. Šlo by mu o pravdu za každou cenu. „Divadlo působí na člověka až k blouznění a exaltaci...odhaluje masky...člověk vidí, jaký opravdu je...“ Svou koncepci divadla shrnul Artaud ve svých studiích:

Divadlo krutosti

Divadlo a jeho dvojník - divadlo, které je zdvojenou skutečností, divadlo, které znásobuje zobrazovanou skutečnost.

Divadlo a mor - divadlo má být stejné jako mor - nemilosrdné a zničující.

Principy Artaudovského divadla:

- návrat k **rituálu**
- potlačení textové složky v prospěch **pohybové**
- **proměna divadelního prostoru** pro potřeby rituálu: prázdná, holá místnost se třemi balkóny po stranách. Divák se nachází uprostřed. Hraje se po obvodech sálu a na balkónech. Divák je tímto způsobem pohlcen - účastní se rituálu.
- herec má být **atletem srdce** - fyzický a vyjadřující se pohybem

ASIJSKÉ DIVADLO

Vzniká v souvislosti s náboženstvím.

Asijský divadelní systém se od evropského liší zacílením a akcenty:

evropský divadelní systém:

Vychází z řeckého divadla. Antická tragédie představuje syntetický divadelní útvar. Její výraznou složkou byla literární část, která vyprávěla určitý příběh. Nosným prvkem je příběh předváděný jednajícími osobami.

Směřuje ke katarzi (očistění) – ke vzbuzení soucitu s jednajícími hrdinou, čím se člověk – divák očisťuje.

Rozvíjí se i v XX. století.

asijský divadelní systém:

Více syntetizoval, protože kladl důraz na celkový estetický vjem. Příběh pro něj není nejdůležitější. Dominuje celková působnost díla. Působí na emoce výraznou výtvarnou, hudební a pohybovou (taneční) složkou. Vedle toho má ovšem každé drama i svůj příběh. Důležité je vyvolat v divákovi určitou atmosféru.

Systém se vyvíjel v určité uzavřené podobě a po staletí se téměř neměnil. Strnulost systému má své nevýhody. Ztrácí schopnost komunikativnosti s divákem.

Asijské divadlo směřuje k harmonii, k pocitu vyrovnanosti. Nemá zneklidňovat nebo přinášet katastrofu, ze které by se člověk musel očisťovat.

INDICKÉ DIVADLO

Literatura: Dana Kalvodová: Divadelní kultury východu

O původu staroindického divadla existuje mnoho teorií. Jedna z nich tvrdí, že Indové přejali divadlo od Řeků.

Náboženské systémy:

Védské náboženství (védismus) (1500 př. K. – 800 př. K.)

Nejstarší. Bohové raného védismu byli ztělesněním přírodních sil. Bylo založeno na védách – vědění, znalost. Utvářely jej soubory modliteb, odborných textů, inventářů. Studium véd příslušelo kastě bráhmánů. Nesměli ovšem hrát divadlo.

Základní védy:

- a) rgréd – znalost chvalo zpěvů
- b) atharnavéd – znalost magických formulí
- c) samavéd – znalost melodií
- d) jadžurvéd – znalost obětních formulí

Bráhmánismus

Utváří se proměnou védismu ve chvíli, kdy se hlavním bohem stává Bráhma - stvořitel všeho, kromě bohů.

Vytvářely se kasty:

- a) karma – učení o činu
- b) samsára – učení o koloběhu života

Každý, kdo žije v souladu s předpisy dané kasty, se v příštím životě narodí v kastě o jeden řád vyšší. Smyslem samsáry je splnutí s absolutnem.

Buddhismus

Vyvíjí se z bráhmánismu. Rovněž v buddhismu je cílem splnutí – nirvána (nebytí): šutr – nejnížší reinkarnace...člověk...nirvána. Jeho složkou je **džinismus** – o dobrých a zlých džinech.

Hinduismus

Vyděluje se také z bráhmánismu. Souvisí s příslušností ke kastě. Hinduistou se člověk musí narodit, jinak se do tohoto náboženství dostat nemůže.

Bráhma – stvořitel všech věcí.

Višna – udržovatel, ten, z něhož plyne vše živé. Převtělováním se boha Višnu stává Rámou (10 převtělení) a Kršnou.

Šiva – ničitel, bůh smrti a zániku. Hlavní bůh džinismu.

Z německých romantiků byli indickým náboženstvím zasaženi Fichte, Hegel, Schopenhauer i Goethe.

Divadlo:

BHARÁTA

S jeho jménem souvisí vznik divadla. Dle legendy se zabýval divadlem a jako první divadelní představení nastudoval hru se svými sto syny.

Nátjašástra – (nátja/nát – tančit, předvádět na scéně) spis sloužící jako příručka o divadle, který se chápe jako 5. véd. Obsahuje 36 kapitol ve verších. První kapitola pojednává o legendě prvního představení. Některé z dalších kapitol:

- stavbě divadla a jeviště
- o mimice
- o pohybech rukou
- o pohybech nohou
- o jazycích v divadle
- o způsobu jednání s ženami v divadle
- o úspěchu divadelního představení

Následují další kapitoly, až po závěrečná ustanovení. Divadlo podle Nátjašástry bylo komplexní a syntetické. Sjednocovalo hudbu, vokály, pohyby, kostýmy s důrazem na pohybovou a výtvarnou složku. V něm zformulovanou teorii pak Bharáta uvedl do praxe. Spis se rozšířil po celé Indii. Psala se na papyrus. Nelze přesně určit jeho vznik, jelikož se papyrus rozpadával a musel se tedy opisovat. Vznik samotného spisu se datuje cca 1. století n. l. Byl objeven v polovině 19. století. Anglicky vydán v roce 1894.

DHANANĎŽAJ

Dašurápaka – divadelní příručka, která vznikla kolem roku 1000 n. l. V své době byla oblíbenější než Nátjašástra, protože byla jednodušší. Historikové si ale více považují Nátjašástru. Vidí v ní větší přínos pro divadlo.

Cíl divadla:

Základem je vytvářet děj s mravním ponaučením, jakožto vzor charakterů a jednání. Divadlo ukazuje odstrašující příklady špatností, které nemůžou nad dobrem nikdy zvítězit. V tom spočívá jeho didaktický účel. Zobrazuje svět bohů, lidí, démonů, čím vytváří napětí, kontrast, dynamiku. Hrál se u příležitostí různých svátků (korunovace, svatby, narození syna, novolunní...). Divadelní představení měla 5 až 10 dějství.

rasa (rása):

V překladu „nálada“ je označením pro šťavu, chuť nebo esenci a v přeneseném významu znamená podstatu věcí. V poetice označuje základní citový estetický prožitek, základní citové rozpoložení nebo-li stav duše při vnímání uměleckého divadelního díla.

Základní rasy:

- milostná
- veselá
- statečná
- znechucená
- hněvivá
- smutná
- bázlivá
- úžasná

Existuje také devátá rasa – klidu (míru), ale ta se v divadle nepoužívá!

Rasu vytváří:

1. hlavní postava a okolnosti (jaro, soumrak),
2. vnější projevy emocí (smích, pláč, pohled...- herec je prožívá),
3. přechodné nálady a pocity, které se dají vyjádřit gestem anebo popsat básnicky.

bhava (blhaka):

Konkrétní základní lidská emoce.

- rozkoš

- radost (fraška)
- odhodlání (hrdinné drama)
- znechucení
- smutek hněv
- strach
- úžas (mytologické drama)

Přirazuje se k rasam (rozkoš – milostná apod.). Nekombinuje v jednom více ras, neboť každá základní rasa v sobě obsahuje jenom jeden stav mysli.

Tematika her:

Není prvotní, ani dominantní, jelikož cílem není originalita textu, ale vznik ras. Drama jako vysoká, vznešená literatura se inspiruje:

1. indickou mytologií
2. příběhy z historie

Indické eposy:

Mahábhárata

Pochází z doby cca 4 př. K. – 4 n. l. Tvoří ji 18 knih a obsahuje 100 dvojverší. Autorem je pravděpodobně legendární světec Vjása. Jádrem je legenda bratrovražedné války z 5 př. K. Velké vyprávění o bharátovcích je rozsáhlým souborem mýtů, vyprávění, zasazených do tohoto hrdinského eposu.

Rámájana

Nebo-li putování Rámo. Autorem je asi kajícník, světec Válmík. Toto dílo je dvorským eposem o králi Rámovi, jakožto vtělení boha Višnu, s přírodními prvky.

Poté, co Macecha Rámy ho donutila odejít, opouští na čtrnáct let trůn a putuje se svou manželkou Sítou. Macecha dosadila na trůn vlastního syna. Ráma se usadil v lese a stal se poustevníkem. Pobyl mnoho démonů. Jejich král se mu pomstil. Unesl mu manželku Sítu. Ráma uzavře spojení s opičím králem a jeho armádou. Sítu osvobodí. Ta však musí být zapuzená, protože tradice říká, že se to stane s každou ženou, která setrvala jednu noc pod střechou jiného muže. Síta se vrhá do plamenů, ale, jako důkaz její čistoty, král plamenů ji nechce. Ráma se Sítou se vrací na trůn vládnout. Zde ovšem zlé klevetnice napadnou Sítu, že s králem démonů ulehla dobrovolně. Síta žádá zemi, aby ji pohltila. Stane se. Ráma předává trůn synovi a odchází dobrovolně na onen svět, kde se setká se Sítou.

Jazyk dramatu:

Mluví se několika jazyky. Hry jsou psány ve dvou:

- **sánskrt** – spisovný
- **prákr** – lidový, podobný našim dialektům

Divadelní žánry:

- **kúpaka** – obecné označení pro divadelní hru.
- **nátaka** – děj převzat z mytologie s velkými ideálními hrdinami, např. Šakuntala.
- **samavakára** – děj z mytologie o démonech. Byla zaměřena na rasy úžasu a strachu.
- **prakarana** – děj není převzat z mytologie. Hlavními postavami jsou bohatí ministři nebo kupci, kteří se nejprve stanou chudými, aby pak opět zbohatli. Vystupovala v ní i ženská role kurtizány, což byla tehdy ctnostná žena.
- **prahasana** – komický text s dějem. Fraška z všedního života, ve které vystupovali otroci i příživníci.

Hlavní postavy:

Neexistovaly ve smyslu evropské tragédie, protože hlavní postava je vždy kladná a špatná postava vždy poražena.

- **bůh**
- **ministr**
- **kupec** (nižší kasta)

Partnerky hlavního hrdiny:

- **manželka** (krásná, oddaná, chytrá, čestná, cudná)
- **kurtizána**

Vedlejší postavy:

- **Vidňšaka** – protipól hlavního hrdiny. Komický žrout, malý, tlustý pijan, ošklivý kazisvět, který měl vzbudit smích. Oddán hrdinovi se mu snaží vždy prospět, často to ale nedopadne dobře.
- **Píthamarada** – lichotník svého pána.
- **Vita** – elegantní, obratný a oblíbený světák, přítel kurtizán, vždy výmluvný, se sklonem k intrikám. Vytváří zápletku a působí na dynamiku děje.
- **Šakára** – marnivý a omezený intrikán. Popudlivý a hloupý, někdy hrdinův švagr. Je zápornou postavou! Nikdy nevyhraje!

Herci:

Byli to profesionálové. Utvářeli kočovné společnosti, které tvořili herci, herečky a zástupci ostatních pomocných řemesel. Směly tedy hrát i ženy! Bohy mohli znázorňovat jen krásní a vznešení herci. Někdy hráli i více rolí v jedné hře.

Sútrádhára (ten, kdo drží nit):

Režisér, vedoucí divadelního souboru. Obsazoval role. kladl na herce vysoké nároky. Musel být znalý mnoha oborů, např. musel umět několik prákrtů, hrát na několik hudebních nástrojů, malovat atd.. Musel být krásný, jelikož hrával většinou hlavní role. Představení uváděl prologem. Míval jednoho až dva asistenty.

Sociální postavení herců:

Patřili k členům nejnižší z kast – šúdrové. Jelikož herec nebyl považován za plnoprávného člena společnosti, divadlo nesměl hrát žádný bráhma. Jakmile někdo vážený hrál divadlo, byl sesazen o kastu níž. Dokonce, lidi z vyšších kast se nesměli s herci setkávat. Ženy herců byly považovány za ženy špatných mravů. U nižších kast se ale herci těšili velké oblibě. Velkou vážnost sklízeli sútrádhára.

Způsob hraní:

Rozhodující důraz se klade na pohybovou a výtvarnou složku. Preferuje se syntetický tvar ve vysoce stylizované podobě, která ovšem neopisuje, ale mluví. Přesto indické divadlo usiluje o jistou přirozenost založenou na logice psychologie.

Složky hereckého umění:

1. pohyb, gesto, mimika – důkladně propracovaný systém, podobný znakové řeči. Představoval metajazyk, který sloužil k docílení rasy. Somatické projevy byly stylizované a podřízené obsahu hry. Každý pohyb a gesto měly svůj význam. *Mudry* je označení pro systém gest rukou, které znamenají a vyjadřují jistý pojem. Byly rozepsány počty a způsoby pohybů pro různé části těla (oči, obočí, brady atd.). Vzájemně se pak kombinovaly. U diváka to předpokládalo určitou vzdělanost a uvědomělost o významech různých pohybových kombinací, aby měl plnohodnotný zážitek. Proto bylo divadlo jen exkluzivní záležitostí.

2. mluva – herci museli umět mluvit v *sanskrtu* i *prakrtu* – lidový jazyk. V příručce bylo předepsáno, jak která postava mluví.

3. symbolika barev – herci užívali masky. Ty nebyly hmotné, jak tomu bylo v antice, ale líčené (stylizované vyjádření bohů). Kostýmy vycházely z běžných oděvů, ale vynikali nádherou. Vyjadřovaly také psychické rozpoložení postav: špinavý šat (nerealisticky, ale stylizovaně – barevné cáry představovaly onu špínu) symbolizoval bídu nebo ženu odloučenou od svého manžela.

4. 8 citových projevů (strnulost, pot, zjevení chloupků atd.) – např. pocení symbolizovalo masáž, léto, horko, smutek apod.. Vyjadřovalo se používáním vĕjře, stíráním imaginárního potu z těla, ohlížením se po čerstvém vánku.

Kombinací těchto čtyř složek vytvářel herec podle přísné konvence svou postavu!

Hudba:

Organická součást představení. Sloužila jako předehra, mezihra nebo doprovodná zpěv a tanec. Taneční vsuvky tančili herci a herečky, někdy i školení. Kapelu tvořily strunné, dechové a bicí nástroje. Nejdůležitější a nejvýraznější byly *bubny*, které podporovaly rytmus řeči.

Divadelní prostor:

Měl obdélníkový charakter. Tvořila jej jevištní část a část zákulisí. Byl bez dekorací. Rozdělovala jej opona – tzv. *javanita*. Herci neodcházeli do zákulisí, ale za oponu, za kterou byli také hudebníci. Mohlo je být tam i vidět. Je evidentní, že divadelní prostor nesměřoval k iluzivnosti divadla.

Architektura indického divadla:

Měla komorní podobu. Byly to lehké stavby, nevíme, jestli vůbec zastřešené. Stály ve volné přírodě.

Typy půdorysů – vznikali kombinací dvou základních parametrů a mohlo jich vzniknout 9 typů:

tvary půdorysu:

obdélníkový
čtvercový

trojúhelníkový
velikosti půdorysů:

malý

prostřední

velký

Jedno z významných divadel mělo tvar obdélníku s rozměry 29 m na 14,5 m. Délka se dělila na polovinu, čím se vytvořily dva čtverce pro jeviště a hlediště.

Jeviště se skládalo ze zákulisí s dvěma dveřmi pro herce a z jeviště pevně zdobeného bez „naší scénografie“. Herci i hudebníci byli celou dobu před diváky. Ti, kteří právě nehráli, byli u zdi před zákulisím. Někdy bývala i opona.

Průběh představení:

Začínalo se náboženstvím. Oběť bohům. Každé představení se konalo jen u příležitosti, která si to zaslouhovala (náboženské obřady, svatba, křest divadla). Velkolepost konkrétního představení závisela od významu události.

Sútradhára, jako ředitel společnosti, režisér a herec v jedné osobě, měl prolog. Předtím ještě přišel s asistenty, kteří umístili na jevišti vlajku. Deklamátor zpěvem i recitací říkal informace pro děj nebo to, co se nesmělo předvádět.

Na jevišti se nesmělo jíst, postavy se nesměly koupat ani líbat! Nesměly se předvádět smrt, vraždění, násilné akce!

Drama v staroindickém sanskrtském jazyku:

Dochovalo se kolem 500 her.

AŠVAGHOŠA (2. – 1. století př. Kr.)

Hra o Šáriputralovi – drama o tom, jak hlavní hrdina Šáriputra byl obrácen ve víru v Budhu.

BHÁSA (3. – 4. století)

Je výjimečný tím, že se od něj nedochovalo nic jiného, jenom dramata. Z 13 dramat byly 5 jednoaktovky.

Náměty z Mahábháraty:

Pět nocí

Hra o soše – inspirace eposem Rámájana.

Příběhy chlapce – Křišnovské téma.

Nemytologické hry:

Chudý Čarudatta – později přepracována Šúdrakem na Hliněný vozíček.

Avimáraka – pohádka.

Vásavadatta ze snu – autorovo nejslavnější drama. Vypráví příběh o králi, který se musí rozloučit s milovanou manželkou.

KÁLIDÁSA (5. století)

Představuje vrchol indické dramatiky.

Šakuntala – mytologický příběh. Autorovo nejslavnější dílo!

Málavika a Agnimitra – drama vypráví milostný příběh o králi, který miluje domnělou služku. Nakonec se ukáže, že je to princezna.

Vikrama a Urvaši – mytologický příběh védské legendy, která přináší archetypální téma.

ŠÚDRAKA (3. – 4. století)

Přesto, že byl nízkého kastovního původu, v prologu ke své slavné hře je nazýván králem.

Hliněný vozíček – hra vypráví příběh zchudlého hrdiny, který miluje kurtizánu a nakonec dosáhne bohatství. Výjimečnost tohoto díla tkví v tom, že obsahuje jistá komická intermezza.

HARŠA (7. století)

Král, který tvořil jako básník.

BHAVABHÚTI (8. století)

Příběhy velkého hrdiny

Další příběhy Rámovy

Vývoj sanskrtského divadla pokračuje do konce 1. tisíciletí. Jak Indii dobývají muslimové, ustupuje a jelikož islám divadlu nepřeje, v Indii divadlo upadá vůbec. Jenom na dvoře rádži se ještě objevují divadelní představení a dramatické texty i po 1. tisíciletí. Oficiální divadlo je tedy zakázáno a přežívá jen ve formě lidového divadla.

kathakali – nejznámější ze současných forem lidového divadla. Taneční pantomima. Neužívá slova, ale konvencionalizovaného pohybového jazyka. Kombinuje 500 pohybových znaků. Objevuje se i dnes a je oblíbenou podívanou v Evropě v podání indických skupin.

V důsledku anglické kolonizace začíná na Indii na přelomu 19. a 20. století působit Evropa a v značné míře se hraje evropsky. Dochází k prudkému rozvoji kinematografie, která se zdá být výhodným způsobem osvěty a také levnou zábavou.

V současnosti jsou tedy v Indii různé formy divadelních produkcí a dochází tím k prolínání divadelních kultur.

ČÍNSKÉ DIVADLO

Literatura: Dana Kalvodová: Čínské divadlo (Panorama, Praha 1992)

Etapy vývoje čínského divadla:

Prehistorie oficiálního čínského divadla:

1. Původ čínského divadla tkví, stejně jako v ostatním světě, v rituálech. Souvisí s kultickými tanci. Je doloženo, že u náboženských obřadů se vyskytovali akrobatické tance (V. E. Mejerhold se inspiroval uměním mongolských akrobatů 20. století při tvorbě své biomechaniky). Akrobace představuje specifikum pro období pradávne Číny. Vývoj kultických obřadů trvá 1500 let a uvnitř nich se rozvíjí také zpěv a žonglování.
2. Jedná se o proces zesvětšťování náboženských obřadů v rozmezí mezi 3. st. př. Kr. a 7. st. n. l.. V Číně dominuje od určité doby budhismus. Zjevují se samostatné kočující skupiny s funkcí bavičů. Provozují komické, až fraškovité divadlo s drsným humorem. Produkce té doby charakterizuje užívání efektů. Účelem těchto varietních představení bylo diváky oslnit, šokovat.
Zakládá se hudební a zpěvní škola – *Li jüan* (Hrušňová zahrada) se zaměřením na výcvik a vzdělávání bavičů – akrobatů, zpěváků, žonglérů.

Adjutantská hra (Hra o pobočnickovi)

Jednoduchá hra s třemi postavami. Darebák (šedý sokol) a proti němu Adjutant (pobočník), který musel snášet jeho výtržnosti – příčina komiky. Objevuje se zde typizace postav, tak důležitá pro následující dějiny čínského divadla. Jelikož neexistoval pevný text, jenom jeho obrysy, museli si ho herci vytvářet sami. Proto vznikali typy, uvnitř kterých mohli svobodněji improvizovat (viz *commedie dell arte*).

3. Vývojové proudy oficiálního čínského divadla:

• ca – t'ü (rozmanité hry)

Vzniká v 11. století. Uvnitř tohoto typu divadla se ve 12. století objevuje písemně fixovaný strukturovaný dramatický text jako důsledek politického a ekonomického rozvoje v Číně. Roste význam středních vrstev – řemeslníků, kteří hledají rozptýlení. Vznikají velké města. Čína se politicky rozdělila na severní a jižní část – centra. Kromě toho však existovala spousta míst, kde až do 19. století přetrvávali rituální obřady. Severní centrum mělo kolem milióna obyvatel, jižní ještě o něco víc. U takové koncentrace obyvatelstva se potřeba jeho kulturního uspokojení řeší vznikem zábavných čtvrtí. V hlavním městě severné Číny bylo 50 divadelních budov (největší s kapacitou pro 1.000 diváků). Vytváří se profesionální divadelní skupiny o 5-6 členech. Rozrůstá se počet center pro školení herců, ve kterých učí mistři ca – t'ü. Vyučuje se hra na hudební nástroj, akrobace, zpěv, žonglování.

Žánr ca – t'ü představuje dokonalou formální strukturu, která se vyznačuje přísností a závazností. Je normou. Má čtyři akty, prolog a mezihru. V celém dějství museli verše končit stejným rýmem.

Z hlediska hudební složky zpívala všechny melodie hlavní postava a ta melodie musela patřit k jednomu z 9 hudebních módů té doby. Nesměla se v průběhu představení měnit.

Stejnost rýmů a stejnost tóniny určovaly charakter dějství. Konec a začátek každého dějství byl výrazný.

Vývojové linie ca – t'ü:

sung ca – t'ü

Označení dle císařské dynastie Sung, která vládla v 10. – 13. století.

Byly to komické výstupy, satirické frašky s politickým podtextem. Měly burleskní charakter s nevázaným humorem. Vystupovali v nich 5-6 postav, které odrážely život středních roľ. Neexistovaly aktuální situace nebo postavy, které by nebyly sto zahrát. Používali stylizaci. Výraznou složkou sung ca – t'ü je hudba a tanec. Jejich součástí byly literární dramatické texty. Důraz se kládl ovšem na umění herce, který tančil, zpíval, ale i mluvil text, který však byl jen sekundárním komunikačním kanálem.

jüan ca – t'ü

Označení dle mongolské císařské dynastie Jüan, která ovládla severní část Číny v 13. – 14. století. Mongolové chtěli ovládnout politické struktury a důležité funkce v Číně. Proto čínští intelektuálové hledali způsob uplatnění. Uchylovali se k divadlu a do divadla. V divadle se vyhranili syntetické rysy – dochází k propojení složky taneční, zpěvní, pohybové atd. Ustálily se konkrétní typy. Jelikož se divadlu věnuje spousta schopných lidí, dosahuje svého literárního vrcholu. Zachovalo se 200 her. Tematickými okruhy byly občanský život, historie, kriminální nebo dobrodružný příběhy. Povýšeny byly mírou abstrakce a stylizace.

KUAN CHAN – ČCHING (cca 1220 – cca 1305)

Napsal 60 her, z kterých se zachovalo 18.

Letní sníh – jeho nejznámější hra. Příběh nevinné dívky, kterou dva intrikáni doženou k popravě. Její fantom se vrací a dosáhne soudu a potrestání svých vrahů.

Pavilon nad řekou

Sen o motýlech

Hostina s jedním mečem

PAJ – PCHU (1226 – cca 1306)

Děšť v platanech (Láska císaře a konkubíny) – historiky považována za svou formální dokonalost za nejlepší hru divadla ca – t'ü.

Ca – t'ü se stává stále složitějším, což je znakem dokonalosti a vývoje, ale také počátkem konce a strnulosti. Tento útvar mrtvěl. V pozdní fázi vývoje ca – t'ü se uvádí pouze na císařském dvoře a je záležitostí vzdělanců. Tento žánr ještě prožívá renesanci v průběhu 15. – 17. století, kdy se čínská císařská dynastie vrací do Pekingu na sever. Tehdy je to už ale jenom strnulá forma. V době dynastie Sung se čínské divadlo vyvíjí odděleně na severu a na jihu. Migrace divadelních prvků ze severu nastává vyhnáním čínské císařské dynastie na jih. Jih si ale zachovává svá specifika.

• nan – si

Žánr divadla na jihu Číny, který se rozvíjí vedle ca – t'ü a je v srovnání s ním dynamickejší.

Rozdíl nan – si a ca – t'ü:

- a) nan – si nemá jednotný příběh
- b) nan – si má libovolný počet dějství
- c) u nan – si lze měnit v průběhu dějství tóniny
- d) u nan – si může zpívat více postav

Společné znaky nan – si a ca – t'ü:

- a) jsou to nesporně dramata. Mnohem víc, než v Evropě, v nich vystupují lyrické prvky (písně) a prvky epické (vypravěč).
- b) mísí se v nich komické a tragické prvky, což by v antice nebylo možné

• čchuan – čchi (zpráva o něčem pozoruhodném)

Vzniká ve 14. století v souvislosti s nan – si, který jeho vznik ovlivnil. V srovnání s nan – si je jemnější a stylizovanější než hrubší nan – si. Je jižní formou, která nahrazuje ca – t'ü. Uvolňuje formální pravidla a vychází vstříc fantazii a obrazotvornosti autora a herců. Přesto byl formou literární. Dbal na styl a účinnost. Díky formální svobodě autora jsou tyto hry velice obsáhlé a dlouhé (někdy i několik večerů).

• kchun – čchü (melodie z městečka Kchun – šam)

Datuje se od 16. století. Tenhle hudebně – literární žánr je variantou čchuan – čchi. Přes svou formální uvolněnost vůči ca – t'ü, měl své strukturální pravidla a byl jedním z nejtěžších forem divadla pro autora, pro herce, ale též pro diváka. Vynikal výraznou syntetičností a kultivovaností a proto byl určen

pro vzdělanou elitu, nikoliv pro lidové masy. Vyniká měkkostí melodie, zdůrazňuje citovost hudby. Užívá dechové nástroje jako píšťaly, bambusové flétny. Představuje syntézu jižních melodií k meditaci a melodií severních pro dramatické a hrdinské scény.

LIANG ČCHEN – JÜ (1520 – cca 1593)

Praní hedvábné šály – drama, které ovládlo na 200 let čínská jeviště

TCHANG SIEN – CU (1550 – 1616)

Návrat duše neboli *Pavilón pivoňek*

KCHUN ŠANG – ŽEN (1640 – 1718)

Vějíř s broskvovými květy

- V 18. století dochází k tomu, že i do zaostalejších míst Číny proniká divadlo. profesionálové, nýbrž řemeslníci, kteří po výrobní sezóně hrají divadlo. Do 19. století vzniklo 300 těchto typů divadel. Všechny mají svá specifika a vyznačují se syntetickostí, výtvarností a eklekticitou. Texty lokálních divadel byly v psané podobě fixovány jenom výjimečně. Většina herců byla negramotná a proto se předávaly v provinciích vznikají lokální typy divadla (18. – 19. st.). Neprovozují je ústně. Obsah her byl publiku znám a zajímalo jej, jak se to provede – důraz na interpretaci. Zpěv, tanec, pohyb, gesto, mimika byly těmi výrazovými prostředky, které dominovaly.

t'ing – si (divadlo hlavního města) / **pekingská opera**

Na počátku to byl jen jeden z mnoha lokálních žánrů. Podporován císařským dvorem ujal se v hlavním městě a stává se národním (lidovým) divadlem.

Pekingská opera je výtvarně velmi účinný typ divadla s důrazem zejména na kostýmy. V centru tohoto syntetického žánru, ve kterém se hodně zpívá, stojí herec. Je to umění velkých herců.

Typy pekingské opery:

lao – *šeng* (starší muž)

tan (ženská role)

Pekingská opera sa zachovala dodnes, ale nerozvíjí se. Zachovala se v tradiční podobě.

MEJ LAN – FANG (1894 – 1961)

V současnosti nejslavnější představitel pekingské opery a fenomenální představitel ženských rolí.

Shrnutí:

Drama jako zralá literární forma se objevuje v Číně velice pozdě, ale v krátké době svého vývoje dosahuje výrazného výsledku a je i pro nás komunikativní. Čínské divadlo charakterizuje užití masky – masky líčené.

Okolnost, že divadlo je jedno z nejsmyslovějších umění, lze si uvědomit především v čínském divadle. Představuje syntézu smyslovosti a abstrakce. Stylizovaný a abstraktní svět na jevišti je reálnější než skutečný svět. Protože čínské hudební divadlo zobrazuje vnitřní svět charakterů stylizovaně (výběrem), jeho síla byla právě v téhle pravdivosti.

JAPONSKÉ DIVADLO.

Etapy vývoje japonského divadla:

1. Kořeny má v rituálech náboženských obřadů, které byly spojeny s uctíváním přírodních jevů a organizací společenského života. Dominovaly tanec a hudba. Dochovala se řada tanců:
kagura – nejznámější z tanečních rituálů
tanec bohyně Uzume – cyklus rituálních tanců na přilákání slunce
2. V 5. - 6. století proniká do Japonska z Číny budhizmus. Vzniká šintoizmus, což je japonská verze budhizmu. Právě pod vlivem budhizmu se proměňují rituální tance:
gigaku – maškaráda se sólovými tanci a pantomimou
sungaku a později *sarukagu* (9. – 10. st) – v nich se projevila nejvíc důležitost čínského vlivu a divadelních aktivit. Oba představují souborné označení žánrů řady forem lidové podívané s důrazem na zábavu. Rozvíjeli

akrobaci, kouzelnictví, pantomimu, ale i dramata – objevují se v nich komické vsuvky i dialogy. Tvořily základ pro Nô. Tento druh lidové zábavy provozovali profesionálové, ale také amatéři, což vedlo k jejímu velkému rozvoji.

3. **Formy středověkého japonského divadla:**

- **dengaku** (7. – 12. st.) – polní hra, která souvisela s kultovými obřady a zemědělskými aktivitami. V době přesazování rýže měla zajistit dobrou úrodu. Objevují se komické vsuvky a dialogy. Hrají je profesionálové i amatéři.

- **Nô** (15. st.) – taneční lyrické drama.

Moc v Japonsku přechází do rukou šoguna a jemu podřízených válečníků samurajů. Ovlivňují společenské normy a rozvoj specifické kultury. Nô se stává aristokratickým divadelním žánrem pro úzkou skupinu samurajů. Vyvíjí se z realistické lidové zábavy sarukagu stylizací a hypertrofií tanečních elementů. Hudba a tanec byly ceněny víc než předvádění scének a dialogů. Jelikož buddhismus využívá divadlo pro šíření své ideologie, rozvíjí se Nô v šintoistických chrámech (podobně jako divadlo v Evropě).

V 14. st. ovlivňují vývoj Nô a stanovují jeho pravidla významné osobnosti:

KIJOCUGU KANAMI (1333 – 1384)

Herec Nô. Stanovil jeho základy a propracoval pravidla kompozice.

MOTOKIJO ZEAMI (1363 – 1443)

Vynikající herec Nô, dramatik a organizátor (režisér). Syn Kijocugu Kanamiho. Tradiční divadlo v Japonsku je rodinnou záležitostí. Podrobně popisuje herecké umění otce. Pokračoval v otcově práci a dál rozvíjel Nô. Propracoval jeho strukturu a teoreticky definoval estetické zásady a pravidla. Zdůrazňuje výraznou výtvarnou, pohybovou a textovou stylizaci a odklon od sarukagu.

Nô se snaží pochopit vnitřní smysl dějů ne zobrazováním reálné skutečnosti, nýbrž vyvoláním nálady u diváků, kteří se tak oprošťují od všední skutečnosti. Herci usilují svým mistrovstvím vyvolat vytržení u diváků, aby byli sto vnímat krásu. Pro Nô není řešení konfliktu to primární. Chodí se na známé hry a zájem směřuje k tomu, jak budou předvedeny. Ovšem nejde o vnější záležitost, ale o vnitřní smysl. Když neznáme kánon Nô, nemůžeme proniknout do jeho vnitřního smyslu.

V první fázi Nô obsahovalo 3 000 her, dnes je jich kolem 200. Náměty pochází z legend a příběhů buddhismu. Texty psali samotní herci (100 her napsal Zeami). Dramata Nô se dělí dle různých kritérií (taneční Nô – důraz na tanec, dramatické Nô – důraz na konflikt, současné Nô atd.).

Program představení Nô se skládal z 5 her, které patřily do různých tematických skupin. Pevná filozofická struktura měla kodifikované pořadí. Na začátku každého programu byl tanec, jakožto požehnání celému programu. Pak následovaly za sebou:

1. hry o bozích
2. hry o válečnících
3. hry o ženách – milostný námět
4. hry smíšené – dělíme je na: hry o šílencích (hrdinné ženy postiženy ranami osudu), hry o pomstě, hry se současnou tematikou
5. hry o démonech (závěrečné hry)

Mezi jednotlivé z pěti her byly vkládány frašky **kjógen**. Vytváří kontrast a napětí k základním pěti hrám Nô. Kjógen se vyvíjí ve 14. století ze sangaku a sarukagu. Rozmarná, rozpustilá aktovka s drsnou a vulgární komikou bez hudebního doprovodu hraná v dobově místním kostýmu. Vyznačuje se živým, vtipným, až drsným jazykem. Tematický okruh tvoří lidská hloupost, rodinné neshody, nevěra, lakota (stejně jako v Evropě). Objevila se v nich i satira na chování samurajů nebo parodie na chování buddhistických mnichů, parodie na Nô, komické stylizace bohů a ďáblů. Nejoblíbenější postavy kjógen jsou sluhové Tarókadža a Džirókadža. Texty kjógen existují i v češtině.

Všechny postavy v divadle Nô hrají muži. Hlavní představitel se jmenuje šite. Herci vedlejších rolí se říká waki. Každý z těchto herců má skupinu, která ho doprovází. Existovali také tzv. cure, což byli pomocníci - asistenti, kteří přinášeli postavám šite nebo waki rekvizity nebo upravují jim v průběhu představení kostýmy. Součástí divadla Nô je 8 – 12 členný sbor.

Účinek Nô vytváří syntéza slova, tance, hudby a herecké hry. Přítomen je i dramatický konflikt, jenže je sekundární. Nô je založeno na gestice, nikoliv mimice skryté za obličejovou maskou z lehkého santalového dřeva. Masky jsou stylizované a rozlišované dle typů. Pohyby hlavy s maskou jsou malé a osvětlením se na nich odehrává hra světla a stínu. Součástí stylizovaného tance a pohybu je i pasáž rytmického dupání, což umožňuje rezonanci umožňující konstrukce dřevěného pódia. Každá herecká akce má svá předepsaná pravidla – kánon. Proto jsou zkoušky Nô na jedenkrát. Každý herec zná svou roli na přesný počet kroků.

Texty her Nô jsou interpretovány formou recitativů nebo zpěvů. Každý obor má svou hlasovou kvalitu. Hudba Nô vycházející z budhizmu měla 8 melodických forem. Orchester tvořily flétna, velký bubon a dvě menší bubínky.

Hlavné jeviště divadla Nô je malé a má tvar čtverce (35 m. č.). Je zastřešené. Střechu nesou čtyři sloupy, které kromě funkce konstrukční mají i funkci dramaturgickou (každý sloup něco znamená a má svůj význam). Slouží pro orientaci herců v maskách.

Součástí jevištního prostoru je stezka (most), po kterém přicházejí herci ze své šatny – zrcadlového sálu a kde má také místo orchester.

Scénografii tvoří na horizontu namalovaná borovice a bambus. Kostýmy jsou nádherné a decentní, na rozdíl od Číňanů, kteří mají kostýmy křiklavé a mnohdy agresivní. Rekvizity jsou vysoce stylizované. Vějíř představuje ptáka, 4 bambusové tyče chatu. Všechno je založeno na znacích.

- **bunraku** (16. st.) – loutkové divadlo.

Původně se mu říkalo džoruri. Tenhle žánr japonského divadla vznikl jako divadlo středních vrstev v opozici k aristokratickému Nô. Utváří se propojováním:

- a) populárních milostních příběhů o princezně Džoruri, které se s oblibou recitovaly
- b) hry na loutnu samišen
- c) loutkového divadla jednoduchého typu z doby kolem 11. st.. Herec měl na sebe zavěšenu skříňku a v ní hrál s malými loutkami.

Z těchto tří prvků vzniká džoruri. Loutky se zdokonalují. Už mají nejenom hlavy, ale také ruky nebo nohy.

Rozkvět tohoto divadla nastává v 17. – 18. st. a souvisí s:

TAKEMOTO GIDAJŮ (1651 – 1714) byl recitátorem džoruri

a

MONZAEMON ČIKAMACU (1653 – 1725) byl nejvýznamějším dramatikem. Napsal kolem 100 her. Počáteční nedokonalou formu proměnil v ustálený systém se zápletkou. Používal jazyk lidový, hovorový, hantýrky a slovní hříčky. Jsou zde i lyrické pasáže.

Sebevražda milenců u Sonezaki

Posel do podsvětí

Vykořeněná borovice

Oba se sešli v Osace a založili loutkové divadlo zaměřené na témata historická nebo současná. Řešilo konflikt mezi společenskými zájmy a zájmy individuálními (láska a povinnost).

Vývoj loutky:

Nejprve ji tvořila jenom hlava s oděvem. Přibírají ruce i nohy (ženské postavy bez nohou). Jsou ze dřeva. Obličej pomalovaný. Krásné kostýmy. Mechanické loutky jsou známé od 15. st. a zdokonalují se. Dnes existuje 30 typů rukou (některé pohybují i články prstů). Podobně hlava (hýbou se oči, výčka, řasy, ústa – jenom mužské postavy). Loutky jsou veliké 1 – 1,2 m. Vedou je tři loutkoherci. Existuje přesná hierarchie:

- hlavu, trup a pravou paži vede hlavní herec v kostýmu bez kukly
- levou paži vede levý pomocník s kuklou
- nohy vede pravý pomocník s kuklou

U jednodušších vede pouze jeden a je viditelně přítomen na jevišti.

Texty obstarává na jevišti přítomen recitátor, který za doprovodu hudby mluví zvláštním způsobem všechny postavy.

- **kabuki** (16. st.) – taneční zpěvohra s 2 až 3 jednáními.

Vzniklo z pantomimy slavné tanečnice Okuni ve vyschlém řečišti. Bylo to tanečně – pantomimické představení s určitým příběhem. K tanci se postupně přidává dialog. Vzniká systém složitých pravidel.

Některé hry v klasické podobě trvají 12 hodin. Stejně jako džoruri je v konkurenční opozici k Nó. Více se v kabuki zdůrazňuje příběh. Skládá epizody, aby bylo pro publikum atraktivní a poutavé. Chybí v něm filozofický a náboženský oblouk Nó. Je dnes nejhranější z tradičních japonských divadelních forem.

Existuje 18 her, které tvoří jádro repertoárů. Tematicky se orientují na romantické zábavy, historické hry, příběhy soudobé (17. – 18. st.), pohádky apod.

Na začátku hrály všechny role ženy!! Netrvalo to dlouho, jelikož jejich vystoupení byla spojována s prostitucí. Byly šogunem zakázána. Dnes hrají kabuki pouze muži, někdy se objeví i děti. Herci hrají určité typy. Mají obuty střevíce s vysokou podrážkou. Většina postav užívá líčenou masku, ale ne všechny mají masku. Nádherné kostýmy s větší dokonalostí než tomu bylo u Nó. Někdy vážily i 30 kg. Taky zde jsou asistenti pro kostým herce jako u Nó.