

MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ

**Filozofická fakulta  
Kabinet divadelních studií při SE**

Alexandr Stankov (UČO 182670)  
Teorie a dějiny divadla  
bakalářské studium, kombinované  
imatrikulační ročník 2007

**České divadlo a drama 19. století, problematika národního  
obrození a vývoje českého divadla a dramatické tvorby**

Česká dramatika 2. poloviny 19. století v souvislosti s vývojem nár. obrození (DVBK001)

Bibliografická rešerše

V Brně 1.11.2007

## OBSAH:

Obsah .....	str. 1
Souhrnný přehled českého divadla .....	str. 2
Smysl českého dramatu .....	str. 2
Proměna divadla .....	str. 4
Osobnosti divadla .....	str. 5
Nonverbální divadlo 19. století .....	str. 5
Použitá literatura .....	str. 7

## **Souhrnný přehled českého divadla**

Ucelený pohled na problematiku dramatické tvorby a národního obrození lze nalézt v publikaci J. Císaře; *Přehled dějin českého divadla I,II.* (AMU, Praha 2004). V těchto knihách se autor snaží vyložit dějiny českého divadla s vědomím, že české divadlo plnilo po dlouhá léta mimo divadelní funkce. A tato nedivadelní funkce byla na prvním místě v pomyslném žebříčku hodnocení her tehdejší kritikou. Divadlo jako prostředek komunikace dává okamžitou odpověď na předložené otázky. Vstřebává podměty a reaguje na aktuální témata. Jeden z klíčových pojmů, které Jan Císař ve své publikaci používá je sociologie divadla. Tento pojem chápe jako analýzu vzniklé komunikace mezi divadlem a společností.

V druhém díle Přehledu dějin českého divadla se zabývá divadlem od roku 1862- 1945.

Sleduje růst, vývoj a vrchol měšťanského divadla . V těchto letech se ustanovuje první samostatný český soubor Prozatímního divadla. Tato skutečnost vede k novému divadelnímu vývoji, který směřuje k definitivnímu utvoření měšťanského divadla. Jan Císař se strukturoval knihu tak, aby si čtenář vytvořil celkovou představu o tom jak divadlo v dané době fungovalo. Tzn. stručný přehled historicko - politických událostí, bez kterých není možné pochopit úlohu, jakou divadlo sehrávalo v 19.století. Snaha o politickou angažovanost umělců se projevuje v dopise Jana Nerudy adresovanému J.V. Fričovi. Neruda popisuje znechucení nad nevyzrálými politickými podmínkami, které ho nutí pracovat „pouze literárně“. Podrobněji o české společnosti se dozvídáme v publikaci od O. Urbana *Česká společnost 1848-1912*, Praha 1982, kde Urban zakomponoval zcela nové pohledy na českou společnost druhé poloviny 19.století. Císař se zabývá problematikou stavby Národního divadla, Studuje polické pozadí této stavby apod.

## **Smysl českého dramatu**

Vlastenecká společnost, která na konci 18. století a začátku 19. století se snažila skrze divadlo vtisknout společnosti vyšší cíle. Chtěli přispívat k rozšíření českého jazyka a přispívat k uvědomění Čechů. Tento cíl často splňovaly tzv. rytířské hry od Prokopa Šedivého. P. Šedivý navíc vycítil potřebu připustit divadlo široké veřejnosti – lidovým vrstvám. Proto ve svých hrách používal prostředí srozumitelné pro všechny vrstvy. Problém a vývoj české dramatiky, popis jednotlivých autorů a jejich her vystihuje publikace F.Gotze, F.Tautera,

*České umění dramatické* (Praha 1941). Přehledným způsobem na jednotlivých autorech ukazuje jakým směrem se česká dramatika ubírala.

V 19. století, ti kdo přemýšleli o úloze českého dramatu se většinou omezovali na funkci probuzení národního uvědomění. České drama neproniklo do ciziny, bylo uzavřeno samo do sebe. Existovaly tři náhledy týkající se smyslu českého divadla. Národní hledisko – drama jako vrchol národní kultury, morální hledisko – odvolávající se ke Komenskému a k otázce smí-li člověk zabít ve víru dobré myšlenky. Třetí hledisko bylo, že české drama má být morální institucí doby.

J.K. Tyl, žák V.K. Klicpery je nejen svým přístupem „Divadlo je život a jde zase o život“ považován za patrona českého divadelnictví. Jde především o jeho dramatickou a divadelní tvorbu. Spolu s J.J. Kolářem byl ústřední postavou v předbřeznové době. Josef Jiří Kolár a J.K. Tylem byli rivalové na divadelním poli. Osobnosti, které nedokázali spolu tvořit. Důvod jejich sporu byl v samotném přístupu k divadlu. J.K. Tyl byl lidový dramatik, uvědomělý národní obrozenec a romantik. Jeho hry měly vychovávat, bavit, vzrušovat, umravňovat apod. Obsah her byl romantický s ideálními figurami. Oproti tomu J.J. Kolár se bránil oné lidovosti a iluzornosti. Byl vychován na Shakespearových textech a pokoušel se přiblížit české divadlo světovému. Chtěl omezit lidovost divadla a přidat na dramatičnosti. Kolár. *České umění dramatické* dále rozebírá autory a jejich inscenace. Postupně se dostáváme k V. Hálkovi, J. Zeyerovi, J. Vrchlickému. J. Vrchlický představuje dramatika, který pracuje s myšlenkou mravního evolucionismu. Tzn., že lidský vývoj spěje j určitému cíli. Tyto myšlenky také pramení z liberalismu 19. století. Je zde jasný směr, jakým se J. Vrchlický ubíral. Ilustrace světového názoru, optimismus, mravní vývoj to jsou výstižné termíny pro jeho tvorbu. Ovšem také termíny, které z části vystihují jeho neúspěch na divadle. Proto později přepracovával svoje hry a dodával jim dramatičnost. Dále Ladislav Stroupežnický a jeho nejznámější hra „Naši furianti“. Stroupežnický, který stojí na rozmezí romantismu a realismu, balancuje mezi těmito směry a využívá to nejlepší z obou.. Oba tyto směry míchá dohromady. Později jako zastánce realistického směru, který se ukázal být obecnstvu bližší se objevuje nový dramatik a to F.X. Svoboda. Svoboda vychází z pozorování běžného života a přirozenosti běžných věcí. Další osobnost Alois Jirásek, objevuje pro českou dramaturgii tzv. historický realismus. S oblibou předváděl výjevy z české historie a vybíral si české látky. Jeho hrdivé vycházejí z lidu a jsou morálně „čistí“. Gabriela Preissová a „Gazdina roba“ vyvolala rozruch divadelní kritiky skrze svoje realistické zpracování. A až po ní přicházejí se svými realistickými hrami bratři Mrštíkové. Další a další osobnosti českého divadla, V. Dyk, J. Kvapil, F. Šrámek, J.

Mahen, J. Toman, jsou postupně pospány a charakterizovány. Od stručných informací kdy a kde se narodily se dostáváme k jejich literárně dramatické činnosti. Odhalujeme souvislosti, které nám umožňují lépe pochopit jejich tvorbu.

## **Proměna divadla**

Morální a výchovný nádech divadla příznačný pro dobu národního uvědomění se postupem času začal vytrácet. Již nebylo zapotřebí dokazovat obecnstvu jak rozmanitý jazyk máme, jaké hodnoty by pravý občan měl uznávat. Začínala se objevovat poptávka po změně témat. Společnost prošla změnou, kdy již byla uvědomělá a nyní bylo zapotřebí rozvíjet divadlo dál, jinými směry a ukázat nové roviny divadla. Tohoto tématu se dotýká F.X Šalda v knize *O věcích divadelních* Melantrich 1987. Šalda vytýká dramatikům pokud ve své tvorbě pouze poučují a opakuji zaběhnuté formy a fráze. Divadlo by mělo poukazovat na skutečné problémy světového kulturního rozvoje. Za největšího dramatika všech dob považuje Shakespeara. Ve studii z roku 1916 analyzuje etapy Shakespearovy tvorby a vybírá z jeho děl čtyři tragédie – Macbetha, Hamleta, Othella a Krále Leara, které považuje za vrchol dramatiky. V divadle se začíná objevovat nová tematika spojená s útekem od reality. Šaldovy literární kritiky jsou všeobecně známy, ale divadelní kritiky, které ovlivnily divadlo 19. století jsou už známy méně. Informace o začátcích, kdy Šalda formuluje své myšlenky a koncepty, nacházíme ve stati z r. 1892 „Synthetism v novém umění“. V této stati popisuje zdroj inspirace veškerého umění. Nenachází tento zdroj v předem vystavěné konstrukci, ale v nekonečném nezkresleném poznávání člověka a společnosti. Roku 1895 při vydání Manifestu české moderny, u kterého byl spoluautorem, se rozchází s ideologií buržoazní společnosti, která bránila pravdivému uměleckému prožitku. Pokud sledujeme paralelu mezi Šaldovou literární a divadelní kritikou, tak Šaldova programová kniha „Bojů o zítřek“ z roku 1905, nám tuto paralelu odkrývá. V této knize popisuje, jak umění hledá něco víc, než krásu. Hledá něco podstatnějšího. Proto Šalda přistupuje se značnou skepsí ke všem programovým prohlášením. Ve studii „Synthetism v novém umění“ se Šalda distancuje od francouzského symbolismu. Symbolismu vytýká to, že se snaží zobrazovat ideje, které dává do symbolické formy. Stejně tak přistupuje k realismu. V roce 1906 srovnává realismus MCHATu a Brahmova berlínského Lessingova divadla. V tomto srovnání poukazuje na vyšší duchovněji úroveň moskevský realismus. Brahmovi vytýká že používá více racionalitu než realismu. Šaldu odpuzuje popisnost českého realismu a krotká žánrovost.

Šalda se v letech 1893 – 1899 soustřeďuje především na analýzy dramatických textů. Teprve v letech 1904- 1918, kdy české divadlo dozrává pod vedením režiséra J. Kvapila, se Šalda stává plnohodnotným kritikem, který svojí činností pomáhá nalézt tvář divadla.

## **Osobnosti divadla**

Souhrn osobností, které působili v představeních Nosticově, Vlasteneckém, Stavovském a Národním divadle nacházíme v publikaci od V. Procházky, *Národní divadlo a jeho předchůdci*. Academia, Praha 1988. Tento výběrový slovník, protože jak autor sám napsal, sepsat úplný sborník všech lidí, kteří měli co dočinění s výše zmíněnými divadly je nemožné. Už proto, že vypsát hudebníky z hudebních orchestrů, které doprovázely představení není v lidských silách. Lexikon začíná mapovat dění na divadlech od roku 1785, kdy bylo předvedeno v Nosticově divadle (přejmenovaného poté na Stavovské) první české profesionální, obrozenecké představení. Velká pozornost je věnována historii divadla tzn. 80. léta 18 století. od kterých prochází postupně až k roku 1987. Abecedně seřazený rejstřík jmen odhaluje 200 let českého divadla a nastiňuje jeho proměny. Od počátku NO až k zasloužilým umělcům komunistického režimu.

## **Nonverbální divadlo 19. století.**

Cenným pramenem popisující často opomíjený směr divadla je publikace V. Vebera, *Příběh pantomimy*, (AMU, Praha 2006). České divadlo koncem 18. a začátkem 19. století mělo ve svém repertoáru běžně pantomimické balety. Jednalo se buď o krátké pantomimické vstupy doplňující činohru, nebo o velké „směšné“ pantomimické balety o třech jednání. Skrze kočovné skupiny, které do země přicházeli vstoupil do paměti diváků harlekýn Brinke a mim Seidl, kteří zaujali obecenstvo svými živými obrazy. Následně vznikaly baletně-pantomimické skupiny –např. Pfeiffer, Feigert, Brunetti, kteří měli na svém repertoáru hry jako: Harlekýn jako krejčovský učedník (uvedeno 13.2 1825) Harlekýnův oheň sršící začarovaný meč (10.4.1825) apod. V. Veber uvádí jako prvního pražského Pierota V. Hametnera (1808-1869). Tento českoněmecký herec ztvárnil Pierota jako hlupáka. Jiným vynikajícím Pierotem byl zmíněný B. Feigert.

O baletně-pantomimické skupiny měly zájem také kamenná divadla. V polovině 19. století se v tomto oboru nejvýrazněji prosadil Johann Raab. Tanečník, mim, který působil ve

Stavovském divadle. V roce 1837 byla uvedena pantomima *Kouzelný pistoler Arlekýnův*, pod vedením J. Raaba.

V roce 1848 se začaly v Praze prosazovat nové hrací prostory a to tzv. arény. Pražské arény popisuje ve své knize A. Javorin, *Pražské arény: Lidová divadla pražská v minulém století*. (Orbis, Praha 1958) Arény byly spojeny se všemi možnými žánry divadla. Opereta, fraška, varieté, aktovky apod. Pantomima se stávala atrakcí, ale potřeby divadla 19. století nedokázala naplnit. V době národního obrození a uvědomění bylo potřeba, aby divadlo plnilo jinou funkci než pouze zábavnou.

## **Použitá literatura:**

Procházka, V.: *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Academia Praha 1988

Gotz, F., Tetauer, F.: *České umění dramatické*, Praha 1941

Císař, J.: *Přehled dějin českého divadla*, AMU Praha 2004

Veber, V.: *Příběh pantomimy*, AMU, Praha 2006

Šalda, F.,X.: *O věcech divadelních*, Melantrich 1987