

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Pedagogická fakulta

Ústav speciálněpedagogických studií

Bakalářská práce

**Divadelní hry od antiky k dnešku, které mají
psychoterapeutický rozsah a následné využití
v dramaterapii**

**Theater plays from antiquity to today that have a
psychotherapeutic application and subsequent potential for use in
dramatherapy**

(zaměřené na divadlo 20. Století jeho propojení s dramaterapii)

Tereza Telekyová

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně pod odborným dohledem za pomoci uvedené literatury.

V Olomouci, dne

Podpis

Poděkování: Děkuji své vedoucí bakalářské práce Mgr. Janě Olejníčkové Ph.D. za odbornou pomoc a vedení.

Úvod	
1.	9
1.1	9
1.2	9
2	10
2.1	11
2.2	12
2.2.1	12
2.2.2	12
2.3	13
2.4	14
2.5	15
2.5.1	15
2.5.2	16
2.6	17
2.7	18
2.8	19
3	19
3.1	20
3.2	21
3.3	21
3.3.1	22
3.3.2	22
3.3.3	23
3.3.4	24
3.3.5	24
3.3.6	24

3.3.7	25
3.3.8	25
3.3.9	25
3.4	26
3.4.1	26
3.4.2	27
3.4.3	27
3.4.4	28
3.4.5	28
3.5	29
3.5.1	29
3.5.2	30
3.5.3	30
3.5.4	31
3.6	31
3.6.1	31
3.6.2	32
3.7	32
3.7.1	33
3.7.2	33
3.7.3	33
3.8	34
3.8.1	34
3.9	35
3.9.1	36
3.9.2	36
4	37

4.1 38

4.2 38

5 39

Úvod

Moji bakalářskou práci jsem si zvolila na téma divadelní hry od antiky k dnešku, které mají psychoterapeutický rozsah a následné využití v dramaterapii . V průběhu tvorby mé teoretické bakalářské práce, jsem se ale odchýlila od divadelních her s psychoterapeutickým rozsahem a zaměřila jsem se spíše na divadlo jako takové a to konkrétně na divadlo 20. století

Rozhodla jsem se tak na základě propojení divadla s dramaterapií, které velmi úzce spolupracovalo-vycházelo s divadla 20. Století. V divadelní tvorbě 20. Století pak můžeme vidět odkaz celé divadelní historie.

1. Divadlo jako umění

„Zvykli jsme si na to, že divadelní múza si tradičně navléká dvě masky- veselou do komedie a smutnou, aby jí to slušelo v tragédiích. Ovšem drama (v zájmu s přehlednější textuse dopustíme jisté terminologické nepřesnosti tím, že divadlo ztotožníme s dramatem) má ve skutečnosti mnohem více tváří než jen ty které se „nosí“ jakožto svébytném druhu umění. Z divadelní historie můžeme vyčíst že:“. (Valenta, 2011 s.12)

Divadlo je v naší společnosti již od počátku. Nejdříve mělo podobu rituálů (bojové rituály, obřadní rituály, rituály oslavující bohy). Postupně se začaly formovat pre-para divadelní systémy, začaly mít jasný řád a podobu. Tak jak plynul čas, vznikl samostatný umělecký směr, jehož název je nám dnes znám pod slovem divadlo. (Valenta, 2011)

1.1 Co je to umění

Co je to umění? Na tuhle otázku není snadná odpověď. Pro každého jedince může slovo umění symbolizovat naprosto odlišné podstaty. Stejně jako kritéria krásy či umělecké hodnoty. Gombrich tvrdí, že umění jako takové ve skutečnosti neexistuje. *„Existují pouze umělci. Kdysi to byli muži, kteří si vzali hlínu a na zeď jeskyně načrtli tvary bizona. Dnes někteří kupují barvy a navrhují plakáty pro plakátovací plochy. Dělali a dělají i mnohé jiné věci. Nazývat takovou činnost uměním můžeme tehdy, když si uvědomíme, že toto slovo může znamenat v různých dobách a místech velmi různorodé věci.“* (Gombrich, 2010 s. 15)

Umění má svou hodnotu ve své nadčasovosti. Umělecký rozsah má zpravidla dílo, které zanechá v člověku vnitřní stopu. Když se na něj podíváme za pár dní, měsíců, let či století, stále oslovuje následující generace, vzbuzuje obdiv a odhaluje lidské duši nové perspektivy pohledů bytí. Umění můžeme nalézt ve slově, pohybu i hudbě. Divadlo je také nedílnou součástí podstaty umění. Divadlo jako umění je originální v jeho kombinaci různých druhů umění jako je tanec, zpěv, výtvarné umění. V každé době se umění nejdříve projevilo v oblasti architektonické, výtvarné, literární, hudební a následně došla řada i na propojení těchto uměleckých směrů do jednotlivého celku ve formě divadla.

1.2 Co je to divadlo.

„Divadelní umění je charakterizováno výstupy a vespolným jednáním osob v předem vymezeném prostoru. Určujícím činitelem je v divadle divák, který sleduje dění na jevišti

a snaží se porozumět divadlu a jeho prostřednictvím i životu.“ (Andrea Hanáčková, 2013 s. 11)

„Performanční prvky, včetně dramatických a divadelních, se vyskytují v každé společnosti, bez ohledu na to, jak je komplexní či naopak rudimentární. Tyto prvky jsou patrné v našich politických kampaních, svátečních oslavách, sportovních událostech, náboženských obřadech i v dětských hrách, stejně jako v tancích a rituálech primitivních kmenů. Většina účastníků těchto aktivit je však za primárně divadelní nepovažuje, jakkoli v nich podívaná, dialog i konflikt hrají velkou roli. Proto se obvykle rozlišuje divadlo (jako druh umění a zábavy) od přítomnosti divadelních či performančních prvků v činnostech jiného druhu. Toto rozlišení je pro nás rozhodující, protože napsat souvislé dějiny všech historických lidských aktivit, které využívají performančních konvencí, by ani nebylo prakticky možné.“ (Broccet, 1999 s. 2)

2 Historie divadla

„Divadelní prvky provázely naši společnost už od počátku lidské civilizace. Nejdříve mělo podobu rituálů (bojové rituály, obřadní rituály, rituály oslavující bohy). Postupně se pak začaly formovat jakési pre-para divadelní systémy, začaly mít jasný řád a podobu, a tak jak plynul čas, vznikl samostatný umělecký směr, jehož název je nám dnes znám pod slovem Divadlo.“ (Valenta, 2011)

„Od antiky až po současnost se divadlo neustále mění, formuje a nově utváří. Každá epocha přináší změny v myšlení o divadle, preferuje různá pojetí a formy. Každé období hledá nové odpovědi na otázky o poslání divadla, má jiné preference v tom, co má divadlo sdělovat, komu a jak.“ (Andrea Hanáčková, 2013 s. 11)

Historie je vědecká disciplína, která se snaží zachytit a popsat antropologický vývoj společnosti a světa. Historie se dělí podle jednotlivých časových epoch, ale také podle zaměření zájmu na určitou historickou oblast. Mezi jednu z těchto historických oblastí patří i dějiny umění, tedy i dějiny divadla.

Dějiny umění zachycují vývoj lidského bytí a jeho pojetí skrze uměleckou tvorbu. Dějiny umění zahrnují také dějiny divadla jako antropologický vývoj samostatného uměleckého tvaru. Divadelní historiografie mapuje časový vývoj divadla. Nicméně tento úkol není zcela snadný, narozdíl od jiných uměleckých směrů jako je například sochařství nebo malířství, kde se dochovala samotná umělecká díla. Divadelní představení jako objekt

zkoumání je jedinečné v jeho rychlé pomíjivosti. Umělecký artefakt jako takový zaniká s každým odehraným představením. Historiografie nemůže ve své vědecké činnosti pracovat přímo s uměleckým artefaktem jako takovým. Pro své vědecké bádání a popis divadla, které bylo a je součástí lidské historie, vychází ze tří základních historických pramenů. Dokumentárním zdrojem poznání jsou dochované hmotné památky, písemné prameny a ikonografie. (Lazurčáková, 2013)

Dějiny divadla jsou popisovány již od prehistorického období. V této historické etapě člověk využíval rituálních tanců pro vzývání dobrého počasí či posílení odvahy *pro úspěšný lov. Později se tyto rituály změnily na kultovní náboženské obřady. V antickém Řecku se postupně z náboženských oslav na počest řeckého boha Dionýsa vyvinuly samostatné divadelní hry. Nejdříve se jednalo o tragédie, a poté následovala komedie. Římská říše, která byla proslavena pro svůj technický pokrok, neopomněla ani na technický posun samotného divadla. S nástupem raného křesťanství se divadlo na chvíli stáhlo do pozadí. Středověk však našel výhodu divadla pro církevní účely jako prostředek komunikace s věřícími. Divadlo se postupem času začalo šířit mezi prostý lid a tak vznikaly nové divadelní útvary jako například fraška. V renesanci se nejvíce proslavila komedie dell'arte. S příchodem baroka se divadlo opět stahuje k využívání spíše pro církevní účely. Nástupem 19. století se vše mění a divadlo zažívá velkolepý rozkvět, který vyvrcholí ve 20. století, a to především vznikem nových hereckých škol, ze kterých dodnes vychází novodobí divadelní umělci k dnešní moderní tvorbě a pojmání divadla. (Lazurčáková 2013)

2.1 Prehistorické období

Z prehistorického období nemáme příliš mnoho důkazů, které by věcně zakreslovaly divadelní počátky v životě pravěkých lidí. Historické záznamy popisující prehistorické období divadla jsou založeny spíše na hypotézách a logické dedukci než na samotných historických faktech. Vycházíme především z ikonografických archeologických poznatků. (Lazurčáková, 2013)

Domníváme se, že prehistorické počátky divadla byly započaty ve formě rituálů. Antropologové se domnívají, že se rituálů původně účastnil celý kmen a později rituální obřad předváděla jen vybraná skupina lidí včele s šamanem kmene.

Rituály pravěcí lidé využívali pro edukační a terapeutické účely. Pomocí rituálu předávali názorně své zkušenosti a vědomosti, které tak mohly být edukativní formou

interpretované celému kmenu. Terapeutické využití rituálu bylo známo především pravěkému lovcí, který rituál potřeboval pro nabytí odvahy a příslib úspěšného boje s dravou zvěří. Lovci k bojovému tanci používali kožešiny zvířat, které si na sebe během rituálu oblékali. Tento počin nazýváme mimezí. Mimeze napomohla pravěkému lovcí jako prostředek ztotožnění se s daným objektem. Mimeze jako názorné zakreslení situace na jevišti a intenzivnější prožití role pomocí masek se využívá v divadle dodnes. (Valenta, 2011)

2.2 První historicky dochované spisy o divadelní kultuře

První historicky dochované spisy o divadelní kultuře nalzáme v období starověku. Starověk přinesl mnoho nového, především to bylo písmo, které nám dokumentuje historické pozadí starověké civilizace. Společnost už nežila v tlupách, jeskyně přestaly sloužit jako lidské přístřešky. Začaly se stavět městské státy spolu s rozvíjející se hierarchickou společností, která měla svého panovníka. Panovník stál na vrcholu společenské pyramidy. Panovník ale nebyl jediným mocným mužem starověké společnosti. Významnou roli hráli kněží. Kněží uměli komunikovat s bohy a bohy všichni uctívali. Starověká civilizace je charakterizovaná jako období náboženského kultu. Bohové se uctívali skrze náboženské obřady. Náboženské obřady probíhaly ve formě příběhů ze života bohů. Obřady byly vykonávány mimetickou formou. Kultovní slavnosti nesloužily pouze pro uctění bohů, ale také napomáhaly panovníkovi při udržení pořádku a společenské stability. (Brocet, 1999)

2.2.1 Mezopotámie

Prvním významným Mezopotámským kmenem byli Sumerové (4000 př. n. l.). Sumerové vynalezli klínové písmo, díky němuž máme záznamy o náboženských obřadech. Dochovaly se nám hymny k počtě bohyně Ištar a sumerský epos *Báseň o stvoření světa*. Oba texty se staly součástí babylonských oslav. (Kovářová, 2013)

2.2.2 Egypt

Mezi první rozvinutou divadelní kulturu bezpochyby patří Starý Egypt. Nejstarší hra, která se zde zachovala je *Memfiské drama* (cca 2500 př. n. l.) pojednávající o smrti a zmrtvýchvstání Usira a korunovací boha Hora. Dalším duchovním textem je *Pašijová hra z Abydu* (cca 2500–550 př. n. l.), mýtus o bohu Usirovi. Dochovány jsou i texty z další části Blízkého východu. Znázorňují mystické pojednání o životě, smrti a posmrtném žití. Smrt a především život po smrti byl pro Egyptany zásadní. Z divadelního hlediska jsou pro nás

zajímavé egyptské pohřební obřady. Pohřební obřad měl jasně rozpracovanou formu, usuzujeme tak pro jeho zpracování obsahu a jistého náznaku jednání. (Lazurčáko, 2013).

Jak si můžeme povšimnout, divadelní prvky měly v náboženských obřadech důležité zastoupení pro mystické znázornění pohanské víry. To se však postupem času změnilo, a to v antickém Řecku. Antické Řecko položilo základní stavební kameny samotného divadla a ovlivnilo veškerý další vývoj divadelních dějin.

2.3 Antické divadlo – Řecko

Antika neboli zlatý věk je počátek zlaté éry, která ovlivnila veškerý historický vývoj Evropy. Zde vznikaly základní myšlenky, které utvořily Evropu a dopomohly jí k dnešní podobě, tyto prvotní objevy nalezneme právě v antickém Řecku.

Divadlo bylo nedílnou součástí antického Řecka. Zde se rituální tance a obřady k antickým bohům postupně začaly proměňovat. Z bývalých kultovních satirických tanců na počest boha Dionýsa se postupně náboženské rituály začaly měnit na jasný, ucelený umělecký tvar, který nám je dodnes dobře znám jako divadlo. (Brockett, 1999)

Vznik divadla v antickém Řecku se datuje kolem 4.–5. století př. n. l. Domníváme se, že jeden z prvních divadelních dramatiků je Thespides (Nejsou k tomu však dostatečné historické spisy, které by toto tvrzení potvrdily). (Kovářová a kol., 2013)

Jak se rozrůstala síla a vážnost divadla, tak se zároveň začaly v každém starořeckém městě rozrůstat stavby zvané jako epidauri, ve kterých se odehrávala veškerá antická dramata.

Co se týče dramatických her, nejprve vznikla tragédie, kterou následně doprovázela komedie. Divadlo mělo jasně určená pravidla a každá hra se hrála pouze jednou. Na scéně mohli být jen tři herci a všichni byli muži, nezbytnou rekvizitou pro ztvárnění antického dramatu byly masky, jelikož herci museli hrát více rolí: starce, mladíky, dokonce i ženy. Důležitá jsou velká gesta, silný hlas a dobrá výslovnost. Hru doprovází chór, který dokresluje děj a vysvětluje pozadí příběhu. Význam řeckého divadla vyvyšovali i tehdejší filozofové. Jedním z nich byl Aristoteles, který se zabíral významem divadla v díle s názvem *Poetika*. Aristoteles říká, že divadlo očisťuje duši. Což odůvodňuje tím, že příběhy divadelních her jsou převzaty z řeckých mýtů zabývajících se konflikty, které mohou vyřešit nejen bohové, ale i samotní lidé. Poselství, že všechny konflikty mají řešení, vyvolává očistný proces. (Brockett, 1999)

Zvláštností divadla epidauru je, že do něj v rámci terapie byli posíláni nemocní. Divadlo tedy nebylo pro tehdejší společnost pouze zdrojem zábavy, ale bylo považováno za léčivé a využívalo se jako terapeutický prostředek k duševní katarzi a nalezení ztracené duševní rovnováhy.

Starořímská kultura nám přinesla rozkvět společnosti a řadu nových objevů. Jedním z nich bylo divadlo. Staří Řekové ale také našli léčebný efekt divadla, ze kterého dodnes dramaterapie čerpá, vychází a pracuje s ním. Vstup do role, masky, duševní katarze, to vše skrze divadlo využívali lidé již v antickém Řecku a tyto terapeutické techniky jsou využívány dodnes.

2.4 Antický Řím

Římané navázali na řeckou kulturu a objevy, vycházeli z řeckého dědictví. Římané se tedy z velké části nechali inspirovat i co se týče divadelní scény, ale nikdy se jim nepodařilo dosáhnout v divadle stejné umělecké kvality, tak jako se to podařilo Řekům. Římané sice divadlo nepovýšili o uměleckou hodnotu, jedno se jim ale odepřít v posunu divadla nemůže, a to technické povýšení kvality divadla. Jedním z těchto technických pokroků bylo například zhotovení opony, která je užívána dodnes. Pokrokovou zvláštností pro římské divadlo bylo také obsazení herců. V antickém Římě nehráli ženské role muži, jako tomu bylo obecně zvykem, ale samotné ženy. (Brockett, 1999)

Římané jsou ale známí především pro svou dokonale technicky propracovanou architekturu, která se projevila i při stavbě divadelních budov. Římané spojili amfiteatrální hlediště s divadelní budovou (*scaena*) v jeden celek, proscenium bylo nižší a hlubší a orchestra polokruhová. Zavedli také oponu, která se původně vyťahovala zespodu. Římská divadla se často stavěla v rovině, což bylo daleko náročnější. Původně byla dřevěná, první kamenné divadlo dal postavit Pompeius v Římě roku 55 př. n. l.

Římané se více zaměřovali na komedie narozdíl od antického Řecka. To mělo později vliv na vznik světově známé italské *Commedie dell'arte* (146 př. n. l.). Řím dobyl helenistický svět. Zavádí se pravidelné roční konání her (tzv. *iudi*). Římané mají komedii rozdělenou, a to na dva druhy komedií. Inspirace řeckou kulturou *fabula pallita* a komedie psané dle římské kultury *fabula togata*. (Kovářová a kol., 2013)

Primární účel divadla nesloužil však k pobavení lidu, jak by se mohlo na první pohled zdát, ale na udržení pořádku a zábraně vzpoury lidu. Filozofii římské vlády bylo známé heslo, které se využívá v praxi i dnes – dejte lidem chléb a hry – *panem et circenses*.

I zde můžeme vidět využití divadla pro jiné primárně stanovené účely než jen pobavit římský lid. Šlo spíše o psychologický tah, kde si skrze zábavu římské vlády udržovali poslušnost a věrnost svého národa.

Římská říše byla velkolepou mocnou provincií, udržovala si poslušnost svých poddaných, expandovala a zabírala si nová území. Počátkem 3. století se však Západořímská říše začala rozpadat a spolu s ní i divadelní kultura. S nástupem křesťanství, kolem 3.–4. století našeho letopočtu, začala církev proti divadlu ostře vystupovat. Nakonec bylo divadlo zakázáno (koncil Trullánský) a všichni kdo tento zákon nedodržovali, byli považováni za nečisté a bohem zavržené duše. (Brockett, 1994)

Divadelní kultura i přes snahu církve zabránit jejímu rozvoji zůstala v pohybu. Antickou tradici udrželi mimové. Šlo o tak zvané mobilní divadlo. Hrál se kdekoli. Jednalo se o individuální zábavné výstupy, které byly novodobým uměním. Mimové hráli bez divadelních rekvizit a masek. Vznikl nový divadelní styl: chudé divadlo. Tito mimové přenesli antickou divadelní tradici přes její úpadek a umožnili přenést existenci divadla do nové historické epochy (známou jako doba temna) středověku. (Lazurčáková, 2013)

2.5 Středověk

Středověk se datuje od 9. století do konce 15. století a má tři hlavní historické milníky: raný středověk (9.–10. století), vrcholný středověk (11.–13. století), pozdní středověk (13–15. století). Už na počátku 9. století se divadelní prvky vrací zpět jako komunikační prostředek, a to paradoxně ze strany katolické církve

2.5.1 Liturgická line divadla

Církevní obřady probíhaly v latině a prostý lid církevním obřadům nerozuměl. Církev tedy přetransformovala antickou tradici divadla k obrazu svému a prostřednictvím divadla začala prostý lid vzdělávat ve věcech církve. Divadlo katolická církev využila jako edukační prostředek pro komunikaci s širší nevzdělanou společností. Divadlo tedy pro církev znamenalo důležitý aspekt, který jí měl zajistit horlivé a především oddané věřící.

Vzniklo tak zvané liturgické drama, které se nejdříve odehrávalo v kostelích, postupně se však liturgické divadlo dostalo i za brány kostelů, kde liturgické divadlo pomalu zlidovělo. Nejstarší dochovaný popis liturgického divadelního dramatu se objevuje ve spisech *Concordia*. Autorem těchto spisů je biskup Ethelwod Wrcnerský. Největší autorkou středověkých divadelních her je jeptiška z Gandersheimského kláštera. Psala liturgické komedie například *Dulcitius*, *Abrahám a Marie*. Její následovnicí je Hildegarda z Bingenu, která napsala divadelní hru *Ondro virtutum*. Hra pojednává proti pekelným mocnostem. Postupně se liturgické hry rozšířily po celé Evropě (Kovářová a kol., 2013)

Velkolepou podívanou byly ve středověkých křesťanských oslavách misterie. Misterie byly příběhy, které se inspirovaly novým zákonem. Znázorňovaly život Ježíše Krista a neopomněly ani na Starý zákon. „*Ve vrcholné formě obsahovala mystéria celou biblickou minulost – od stvoření světa po poslední soud. Na jejich inscenování se často podílelo celé město, zapojovali se profesionálové i amatéři z řad občanů.*“ (Lazorčáková, 2013, s. 38)

2.5.2 Světské divadlo

O lidovém divadelním umění nemáme příliš mnoho písemných zdrojů. Texty, které se nám z této doby zachovaly jsou většinou anonymní. Literárním žánrem těchto dochovaných textů jsou z velké části frašky. Frašky můžeme definovat jako krátké jednoduché satirické scénky. Poselství frašek mělo upozorňovat na lidskou hloupost, pýchu nebo kritizovalo společenskou situaci a celkovou morálku středověké společnosti, V satirickém žánru se neopomnělo zkritizovat i tehdejší církevní hodnostáře. Dochované spisy těchto her jsou například: *Sluha a slepec* (13.století), *Mistr Pathelin* (15.století).

Frašky napomohly k soudržnosti prostého lidu a celkovému vývoji středověké komunity. Děj frašek obsahoval odpozorované situace a typologie postav známé již z řecké komedie – nevěrná žena, klamaný manžel, chytrý sluha, intrikán, šarlatán. Měly krátký děj a málo postav. (Lazorčáková, 2013)

Protagonisté lidového umění byli trubadúři, dvorní šašci a kejklíři, kteří oplývali mnoha uměleckými dovednostmi (tanec, zpěv, artistické kousky, žonglování, plivání ohně...). Nechyběli na žádných veřejných akcích, byli součástí středověkých jarmarků a neodmyslitelnou kulturní vložkou na středověkých královských dvorech. Nejstarší doklady o performance aktivitě pouličních umělců máme z Francie. Paříž se stala domovem pro tak zvané „Bezstarostné děti.“ (Lazorčáková, 2013)

2.6 Renesanční divadlo

Zatímco v Evropě doznívá odkaz vrcholného středověku, v Itálii začíná nová etapa lidské historie, které je přezdíváno doba znovuzrození. Doba, kdy se člověk navrácí ke svému lidskému bytí, doba, kdy jsou na vzestupu nové objevy, doba jejíž heslem je humanistické „ad fontes.“

Kolébkou renesance je italská Florencie. Zde ve 14. století vznikla myšlenka humanismu a celkového návratu k člověku jako k centrálnímu zajmu. Veškerá pozornost se tedy neodvíjela od záležitostí boží vůle nýbrž od vůle lidské. Nedobytné hradní pevnosti vystřídal pohodlí zámeckého dvora. Náboženské ikony nahradily umělecké malby.

Renesance neopomněla ani na rozvoj divadla, které se vyvíjelo třemi hlavními proudy. Jedním z těchto směrů bylo školské divadlo, kterému se věnovali vzdělanci tehdejší doby. Zároveň nesmíme opomenout divadlo dvorské a divadlo lidové, které navazovalo na středověkou linii divadla. Vrcholem lidového divadla je celosvětově známá komedie dell'arte.

Divadlo ale nevzkvétalo pouze na území Itálie. Na rozvoji divadla se významně podílely i jiné evropské království. Ke konci období renesance vládla Anglii významná evropská panovnice královna Alžběta. Alžběta podporovala vzdělanost a kulturu, do které divadelní scéna nezpochybnitelně patřila. Významným a nadčasovým divadelním dramatikem byl muž, jehož jméno se navždy zapsalo do anglického i světového divadla. William Shakespeare napsal několik významných her (*Romeo a Julie*, *Zkrocení zlé ženy*, *Hamlet*). Dalšími významnými autory byli dramatici jako Thomas Kyd (*Španělská tragédie*), Christopher Marlowe (*Doktor Faust*). (Kovářová a kol., 2013)

Závěr renesanční divadelní kultury se nám promítá ve španělském dramatu tak zvaného období zlatého věku. Hlavním a významným mecenášem divadla byl španělský král Filip IV. Španělské divadlo zlatého věku bylo charakterizováno především divadlem lidovým. *„Převládaly veřejné produkce, na něž publikum spontánně a hlučně reagovalo – bylo pánem představení a chtělo se hlavně bavit. Očekávalo napínavý dobrodružný děj s náhlými zvraty kombinací tragična a komiky. Autor většinou představení zahajoval veršovaným prologem, nazývaným loa, v němž žádal o pozornost a přízeň. Následovalo představení, které mělo většinou tři dějství, proložené komickou mezihrou – entremés, pasos. Často bylo představení zakončeno ještě básnickou romancí.* (Lazorčáková, 2013, s. 67)

Významní dramatici zlatého věku: Juan Encína (*Hra o rvačce*), Pedro Calderon de la Barca (*Život je sen*), Fernando Rojas (*Komedie o Kalistovi a Melibeji*). (Lazurčáková, 2013)

Éra renesančního divadla ve Španělsku započala v pozdějším období, které se začalo překrývat a následně plynule navázalo na nový historický umělecký směr známý především pompézností svých staveb.

2.7 Divadlo v období baroka

Renesance ustupuje do pozadí koncem 16. století. V Itálii se rodí nový umělecký, architektonický a myšlenkový směr známý jako baroko. Mnozí období baroka chápou spíše v negativní konotaci. Období baroka je například spojeno s obdobím temna, násilné znovunastolení čistě katolického vyznání a inkvizice. (Brocet, 1999)

Na počátku 17. Století bylo baroko pevně zakotveno. Začaly vznikat nové pompézní stavby, které měly poukázat na božskou krásu a dokonalost. Lidé se při pohledu na monumentální barokní stavby měli cítit nepatrní a podřízení. V období baroka se opět posílila moc katolické církve a také moc panovníků. (Brocet, 1999)

Pompéznost a okázalost baroka se odrazila i ve tvorbě divadelního umění. Pro barokní divadlo byl typickým rysem manýrismus a imaginace. Součástí barokního divadla byly kulisy, které dokreslovaly a názorně doprovázely celou dějovou linku divadelního představení. Významnou složkou barokního divadla byly zvukové a světelné efekty. Důležitým uměleckým prostředkem se staly rekvizity, kostýmy a líčení divadelních aktérů. Vznikaly nové herecké postupy. Herci dbali na výrazné provedení gest a byl kladen důraz na jevištní pohyb. (Brocet, 1999)

Barokní divadlo nám přineslo i nové umělecké směry jako balet a operu. Nejvýznamnější zemí, která představuje barokní divadelní kulturu je beze sporu Francie. Francie se může pyšnit divadelním dramatikem a hercem, který významně ovlivnil epochu barokního divadla. Molière se proslavil především díky svým satirickým komediím, které velmi odvážně a otevřeně kritizoval společenskou situaci tehdejší doby. Mezi jeho nejslavnější díla patří *Lakomec*, *Létající doktor*, *Žárlivý Petřík*, *Škola pro muže*. Mezi další významné představitele barokního divadla patří Jean Racine, (*Amasie*, *Alexandr Veliký*, *Bajazid*) Pierre Corneli (*Filozofie Stoicismu*, *Křesťanská morálka*, *Le Cid*) Trso de Molina (*Rozverná žena*, *Zbožná Maria*, *Ztracena pro nedostatek víry*). (Brocet, 1999)

2.8 Divadlo 19. století

Devatenácté století se vyznačuje ekonomickým a hospodářským vzrůstem především v oblasti průmyslu. Zkvalitnila se lékařská péče. Vznikají nové vynálezy a nové umělecké směry. Lidé se z vesnic přesouvají do měst. Zároveň však vrcholí spory mezi evropskými mocnostmi, celá Evropa se bojí Napoleona a hrozí zánik monarchii. Dějiny devatenáctého století tedy výrazně předurčily a zapříčinily následný politický dopad v moderních dějinách.

Devatenácté století bylo charakterizováno především dvěma hlavními uměleckými proudy: snového romantismu a věcného realismu. Romantismus se oproti klasicismu dotýkal otázky morálních ideálů, které se však neslučovaly s realitou. Romantismus ovlivnil divadelní scénu především romantickými historickými dramaty. Hlavními představiteli romantismu jsou Victor Hugo (*Král se bábí, Comorwell, Ruy Balas*), lord Byron (filosofická veršovaná dramata *Manfred* a *Kain*) Shelley (lyrické drama *Odpoutaný Prométheus*), Alexandr Sergejevič Puskín (*Skoupí rytíř, scéna z Fausta, Hodokvas v době moru*) Oproti tomu realistické drama se snaží zachytit reálnou skutečnost. Realismus využívá nové umělecké prvky jako retrospektivu, ustupuje důraz na monology a větší důraz se klade na dialog. Mezi další významné představitele dramatu 19. století se řadí Nikolaj Vasiljevič Gogol (*Revizor, Hráči, Ženitba*) Henrika Ibsena (*Sancthansnatten, Olaf Liljekrans, Kjærlighedens komedie*), využíval ve svých hrách prvky symbolismu a mystiky, George Bernard Shaw (*Domy pana Sartoria, Živnost paní Warrenové*), Anton Pavlovič Čechov (*Racek, tři sestry, strýček Váňa*) (Broccet 1999)

3 Divadlo 20. Století

Dvacáté století je období velkých změn, které se projevily ve všech spektrech lidské společnosti a zasáhly celý svět. Vznikaly republiky, proběhly světové války, teroristické útoky, vystřídal se několik režimů, zásadním způsobem se změnila legislativa, do většiny zemí pronikla demokracie a s ní možnost svobody slova. Pokrok techniky, vědy, první člověk na měsíci. Všechny zmiňované aspekty se promítly i ve světě umělecké tvorby. Vznikaly nové umělecké směry nebo se plynule navázalo na relativně mladé umělecké proudy z 19. století (secese, kubismus, novoklasicismus, expresionismus, futurismus, surrealismus, funkcionalismus, arte deco, konstruktivismus, purismus, nefigurativní umění). Všechny dané novodobé umělecké směry se projevily také v divadelní sféře. Divadlo ve dvacátém století prošlo výraznými reformami. Vznikaly nové divadla, divadelní školy, které přinášely

inovativní herecké techniky. Divadlo se stalo významnou složkou kulturního života a začalo rozšiřovat svůj dopad nejen v profesionální umělecké sféře.

3.1 20. století

Úvodem celé kapitoly divadla 20. Století. Je důležité detailněji zmínit historický kontext dané doby, jelikož politické pozadí a historické události dramaticky zasáhly veškerý společenský a kulturní život lidí žijících v době minulého století. Dvacáté století se vyznačuje především dvěma světovými válkami. 1. Světová válka probíhala v letech 1914–1918 a 2. světovou válku datujeme v rozmezí let 1939–1945. Tyhle války byly jak nejnákladnější, tak i nejničivější. Padlo v nich nesčetné množství nevinných životů. Po ukončení první světové války začalo vznikat nové uspořádání světa, rozpadaly se monarchie a vznikaly republiky. Díky následkům velkých ekonomických problémů způsobena jak s nesměrnou ztrátou lidských životů, tak materiální destrukcí, i mstivého zacházení s poraženými státy, došlo ve 20. letech k inflaci. Vztahy mezi státy byly napjaté a ekonomická krize napětí jen zhoršovala. Zmatek, chaos a nestabilita přivedly k moci tyrany. Roku 1922 se v Itálii ujímá moci Mussolini, v roce 1928 v Sovětském svazu Stalin, v roce 1933 v Německu Hitler a v roce 1939 ve Španělsku Franco. Díky stupňování konfliktů, územních nároků a obchodu se Společnost národů projevila jako neúčinná, což vedlo roku 1939 k 2. světové válce, která byla ještě ničivější než ta předchozí. Německé vyhlazovací tábory jsou brány jako jedna z největších skvrn v dějinách lidstva. Evropa se po skončení války rozdělila na východní část, kterou ovládal Sovětský svaz a západní část, kterou ovládaly Spojené státy. Mezi západem a východem probíhala „studená válka. V Československu vládl tvrdý komunistický režim, který se postupem času začal mírně liberalizovat. Stoupající naděje na změny však roku 1968 rychle zhasla a to díky událostí, která je nám známa pod názvem Pražské jaro, kdy vpadla do Československa vojska Varšavské smlouvy. (Brockett, 1999)

Všechny zmíněné historické události se značným způsobem podepsali i na procesu divadelní tvorby 20 století. Na začátku minulého století dramatici navazovali a rozvíjeli nově vznikající umělecké směry (realismus, impresionismus, irealismus, dekadence). Vznikaly první divadelní reformy. S příchodem válek a poválečných období divadelní svět stejně i jako svět mimo divadlo prožíval krizi a vnitřní rozepře.

Panovaly velké rozpory ohledně celkového konceptu divadla. Jak správně hrát, jak by měla být postavena herecká scéna. Krize se však odehrávala i v oblasti divadla jako komunikačního prostředku. Jak a za čím nebo proti jakému režimu by divadlo mělo stát?

3.2 Henrik Johan Ibsen

Za zakladatele realistického dramatu se považuje norský básník a dramatik Henrik Johan Ibsen. Stal se autorem 25 divadelních her, své první drama napsal už ve svých 22 letech. Henrik Johan Ibsen se proslavil svými názory, které otvíraly témata, jež se považovaly za tabu. Díky své otevřené tvorbě se stal jedním z nejkontroverznějších evropských dramatiků. Největší kontroverzi vyvolala dramata *Přízraky* nebo *Domov loutek*, které čtenáře doslova šokovaly. V *Přízracích* zmiňuje pojmy jako syfilida nebo eutanazie, do té doby ve společnosti nepoužívané. V díle *Domov loutek* opustí Nora svou rodinu, aby mohla rozhodovat sama za sebe. V těchto dílech pojal ideologii jako zdroj problémů než šťastné konce. Další dílo, které je považováno za jeho nejlepší se nazývá *Divoká kachna*, kde se zabývá otázkou pravdy. Zde se obrátil novým směrem, a to k symbolismu. Zabýval se více osobními vztahy než těmi společenskými. Hra řešila, jestli je nutné sdělovat druhému pravdu a zničit jeho životní štěstí. Mezi základní rysy děl můžeme zahrnout mravní neústupnost, zkoumání lidského života až do krajnosti, problémy existenciálních rozměrů, úsilí o integritu, konflikt mezi povinností vůči sobě a povinnosti k jiným. Například ve hře *Přízraky* už pozdě paní Alvingová poznala, že přecenila svou povinnost k druhým. Jeho díla přispěla k rozvinutí realismu. V prozaických dramatech zavrhl poznámky stranou a motivoval své expozice. Postavy, které se vrátily, po nějaké době si zjišťují informace přirozeně, ptají se, co se stalo za jejich nepřítomnosti. Scény vedou logicky k rozuzlení. Dialogy, scény, kostýmy jsou udělány tak, aby jasně charakterizovaly a popsaly prostředí. „*Každá postava je pojata jako osobnost, jejíž chování lze vysvětlit dědičností či prostředím.*“ (Brockett, 1999, st. 274) Zabýval se více vnitřní psychologickou motivací. Tím vším přispěl Ibsen pro vzor realistické školy, umění má být jakýsi zdroj hlubšího poznání než pouhou zábavou. (Brockett, 1999)

3.3 Rusko

Spolu s realistickou tvorbou se přesouváme do Ruska, kde Realistický styl vznikl už v 80. letech 19. století. O průnik realismu do divadelního světa se zasadil především K. S. Stanislavskij, a také založení Moskevského uměleckého divadla (MCHAT), které se stalo profesionální divadelní organizací. MCHAT významně pozvedl autor Anton Pavlovič Čechov, který ve svých divadelních hrách zakreslil převážně ruský venkov, kde poukazuje na monotónní a frustrující život statkářské vrstvy. Píše o lidech, kteří chtějí mít lepší život, ale nedosáhnou svých cílů, poněvadž nemají dostatek sil. MCHAT uvádělo i nerealistická díla jako je například *Hamlet*, se scénou Gordona Craiga. (Jan Hyvnar, 2011)

3.3.1 K. S. Stanislavskij

Mezi hlavní postavy ruského divadla určitě patří již zmíněný K. S. Stanislavskij, který se především soustředil na oblast herectví a vytvořil systém herecké tvorby, jenž je známý pod pojmem „umělé prožívání“. Roku 1911 bylo založeno První studio MCHAT, kde vznikaly nové herecké postupy a metody. Stanislavskij ve studiu MCHAT vychovával své žáky a učil je novým progresivním hereckým metodám.

Ve svých dílech popisuje své nabyté vědomosti, myšlenky a hlavní rysy herce. Tělo herce a jeho hlas má být stále cvičen, herci by se měli školit v jevištní technice, aby vytvořili charakter i bez umělé konstrukce. Dále podle něho herci musí být pozorovateli reality, která je základ pro výstavbu role a také musí hledat vnitřní důvod pro to, co na jevišti dělají. Dalším bodem je, že herci musí analyzovat text a pracovat s okolnostmi, které v něm najdou a měli by umět najít definici motivace postavy v každé její scéně, v celé hře a ve vztahu ke každé jiné roli. Mezi důležité rysy herce řadí Stanislavskij i jeho stále zdokonalování odbornosti a chápavosti. Stál si za tím, že herec musí umět proniknout do hloubky nitra lidské duše, pokud chce ztvárnit svoji postavu pravdivě. Musí ji pochopit a ztotožnit se s ní. (Jan Hyvnar, 2011)

„Jeden vymýšlí nová umění, druhý nové budovy s nádhernou architekturou, třetí nové formy hry, čtvrtý odmítá herce a sní o loutkách, pátý chce učinit z diváka aktivního účastníka představení, ale nikdo dosud nepožadoval, aby se lidé v divadle očistili a pomodlili.“ K. S. Stanislavskij

3.3.2 Anton Pavlovič Čechov

Anton Pavlovič Čechov byl významný ruský spisovatel a dramatik. Čechov hostoval v divadle MCHAT a patřil mezi zakladatele moderního dramatu (spolu s Ibsenem a Strindbergem). *„Všechny hry se člení do čtyř dějství. Díla obsahují přesné časové údaje, popis prostředí, nálady postav a počasí. Mají jednoduchou dějovou linii bez výrazných zvrátů. Důraz je kladen na psychologii hrdinů. Kompozice her je chronologická, ale autor využívá i retrospektivu a pohledy do budoucnosti.“* (Ažaltovičová, 2016. s. 14). Mezi jeho nejvýznamnější dramata můžeme zařadit *Racka*, *Tři sestry*, *strýček Váňa* a *Višňový sad*.

3.3.3 Vsevolod Emiljevič Mejerchold

Další významný umělec ruské tvorby byl avantgardní divadelní teoretik, herec a režisér Vsevolod Emiljevič Mejerchold, který se v pohledu na techniku herectví s K. S. Stanislavskijm poněkud rozcházel. Vsevolod Emiljevič Mejerchold chtěl realizovat své představy o stylizovaném divadle, jedná se o statickou variantu literárního symbolismu. Snažil se u herců docílit stylizované deklamace a pohybu, který by měl být přesně sladěn s intonací přednesu a rytmem. (Spurná, 2013)

Okolo roku 1906 vydává úvahu *Domluvené divadlo*, kde má několik tezí, které se snaží realizovat herectví spíše do pohybu. Ve svých tezích se přibližuje tanci a pantomimě. Divadelní projev má podle něj stavět na jednoduché gesticko-mimických hereckých technikách. Základem divadelní scény se mají stát jednoduché stavební prvky (schody, plošiny, žebříky apod.). Jeviště by se mělo nacházet ve stejné úrovni jako hlediště a oba prostory mají být propojeny. Divák má být spoluvůrcem divadla, tím, kdo dotváří scénické významy. Hlavním bodem je pro Mejercholdova herectví, které by mělo být podle něho zbaveno příměsí psychologie a prožívání. Inspiroval se japonským divadlem a přejal tzv. hanamiči („květinová cesta“), tedy most, který spojuje hlavní jeviště se zadní částí hlediště a může se tak procházet mezi diváky. Tak docházelo ke zvyšování kontaktu herce s diváky, a i k celkovému dramatickému zážitku. Mejerchold si také zakládal na svém studiu, kde vyučoval techniku jevištního pohybu. (Spurná, 2013)

Během VŘSR zakládá první divadlo RSFSR (Ruské sovětské federativní socialistické republiky). V roce 1922 vzniká Mejercholdovo divadlo. Mejerchold se hlásí k myšlence, že politická revoluce by měla vyústit v totální revoluci divadla. Divadlo by se mělo stát prostředníkem ideje socialismu a nového státu. Do divadla by měla vstoupit podle Mejercholda organizovanost, efektivnost, dynamičnost a plánovitost. Divadlo pojímá jako experimentální laboratoř, v níž se pracuje vědeckými metodami. Uplatnil své osobité metody v herectví a nazval je biomechanikou. Ta má sloužit k odnaturalizování a odpsychologizování. Herci byli cvičeni v gymnastice, cirkusových číslech anebo v baletu. Jeho uznání se znovu dostalo až v 70. letech 20. století. (Spurná, 2013)

Jeho nejslavnější inscenací byl Gogolův *Revizor*, kde se objevily i postavy nové a zjevovali úředníci nabízející revizorovi úplatek. (Brockett, 1999)

3.3.4 Alexandr Jakovlevič Tairov

Dalším představitelem ruské divadelní scény je herec a režisér Alexandr Jakovlevič Tairov, představitel meziválečné divadelní avantgardy. Alexandr Jakovlevič Tairov začal původně působit ve Svobodném divadle, kde byl osloven programem syntetického divadla, ve kterém se spojovaly různé umělecké projevy. Poté založil Komorní divadlo, kde hlavním programem bylo otevřené pokusnictví a nekončící hledání nového divadelního výrazu. Současně pokračoval v syntetickém herectví. Ve 30. letech inscenoval i protirežimní sovětské hry. (Spurná, 2013) Jeho názorem bylo, „že mezi uměním a životem není žádný vztah a že na divadlo je třeba hledět jako na analogii sakrálních tanců v antickém chrámu.“ (Brockett, 1999, s. 292)

Oproti Mejercholdovi, který zastával názor, že by mělo docházet k hereckému potlačování, Tairov si zakládal na tom, že je to základní tvůrčí sílou v divadle. Jeho inscenace byly pro něho jako hudební kompozice, řeč byla kompromisem deklamace a písňe s pohybem směřoval k tanci. Tairov se nezařazoval ani do naturalistického směru ale ani ne do psychologického. Zvolil tzv. zlatou střední cestu a je odpůrce avantgardního ruského divadla. Podle Tairova herci neumí se sebou jako materiálem pracovat a vyjadřuje se o neobornosti a amatérismu. Doporučuje se učit od tanečníků, ale nesmí se samozřejmě zapomínat ani na cit a tvůrčí fantazii. Herec by měl „tvořit emoce“ a čerpat z „vytvořeného života dramatické postavy, kterou křísí a přivolává z kouzelného světa fantazie“. Herec si musí uvědomit, že prožívá pouze život dramatické postavy. Na rozdíl od Mejercholdova zastával názor, že divák by měl podle něho zůstat pouze jen divákem. (Brockett, 1999)

3.3.5 Jevgenij Bagrationovič Vachtangov

Jevgenij Bagrationovič Vachtangov byl ruský režisér, který vycházel ze školy Konstantina Stanislavského. Chápal divadlo jako umělou realitu. Na jeho tvorbě se odráží přímý dopad učení Stanislavského, především v pojmání hereckých metod. Převzal důraz na soustředění, na životopis každé postavy a objevování skrytého smyslu. Přidal k tomu všemu stylizovaný pohyb a též výtvarné pojetí.

3.3.6 Nikolaja Ochlopkova,

V souvislosti s děním v Rusku meziválečného období zařazujeme Nikolaja Ochlopkova, ruského herce, režiséra pedagoga který se formoval pod vlivem

Mejercholdovým, užíval například filmové postupy v inscenacích a byl významným svým experimentováním. (Spurná, 2013) Ve 30. letech bylo zrušeno pódiové jeviště a jednání situoval do hlediště, dokonce některé scény situoval po obvodu hlediště nebo na mostě nad hlavami diváků. Jeho poválečnou inscenací je Hamlet, kde dělené jeviště vytvořilo celou obrazu světla jako vězení, z něhož by Hamlet chtěl uniknout. (Brockett, 1999)

3.3.7 Nikolaja Ochlopkova,

Dalším meziválečným dramatikem je Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov, pro kterého je divadlo pouze „divadelním“ a má podtrhávat bytostnou divadelnost, projevující se radostí ze hry, z předstírání, maskování. *„Na divadle by měl člověk vidět umocněnou onu živočišnou modelovací hru, která se ve skryté formě projevuje v reálném životě.“* (Spurná, 2013, st. 50) Byl proti realismu, ale jeho snahou bylo posílit hercovo místo v divadle pomocí divadelnosti a grotesky. (Spurná, 2013)

3.3.8 Maxim Gorkij

V 30. letech se bohužel objevilo jen málo významných dramatiků. Jediným dramatikem, který byl předrevolučním autorem a který za dobu komunistů hrál významnou roli byl Gorkij. Po roce 1927 začaly platit jeho hry za vzory patřičného stylu. Po zvolení v roce 1932 kdy se stal předsedou Svazu sovětských spisovatelů jeho dílo bylo součástí povinného repertoáru každého divadla. (Brockett, 1999)

3.3.9 Ruská divadelní scéna ve 2. polovině 20. století

Začátkem 2. světové války bylo ruské divadlo podřízené ruskému politickému řízení. Rusko bralo divadlo jako nástroj idejí a integrální součást společnosti. Za války se v Rusku pracovalo na posílení morálky. Bohužel během války bylo z 950 ruských divadel 450 zničeno a roku 1953 jich zbylo jen 250. Povoleným stylem se poté stal jen socialistický realismus, aby se tak utužila politická kontrola. (Brockett, 1999)

Po smrti Stalina se tahle situace trochu uvolnila, zvláště po roce 1956. Dominantním styl a didaktičnost zůstal hlavním cílem realismu, stávalo se ale postupně nepopulárním. V 60. letech byla uvolněna řada zahraničních her. Význam divadla MCHAT upadal a rostl význam jiných divadel. Pravděpodobně proto, že se upustilo od pevných platových tříd, kategorií a

zákazů měnit angažmá, které herce omezovaly. Ve 2. polovině 60. let mělo ruské divadlo též možnost zbavit se omezení a norem, které byly v období stalinismu. (Brockett, 1999)

V letech 1968-1990 se divadlo stávalo populárním a návštěvnost byla velická. Po rozpadu Sovětského svazu nastaly ekonomické problémy, většina souborů upadala a zvýšení ceny vstupného neumožňovalo lidem divadla tolik navštěvovat, což vedlo k následné situaci. Začaly postupně vznikat divadelní festivaly, nejvýznamnějším se stal moskevský čechovský festival, který probíhal v roce 1998 ve znamení výročí založení Moskevského uměleckého divadla. (Brockett, 1999)

3.4 Francie

V 19. Století se ve francii vystřídal jeden umělecký směr za druhým Na počátku 20 století prošlo francouzské divadlo několika reformami. Vznikaly nové divadelní soubory spolu se samotnými divadelními společnostmi, které prezentovaly nové divadelní a herecké koncepty a následně realizovali své nové divadelní vize do samotné praxe. „*Reforma přitom musela být komplexní, tzn. Institucionální i pedagogická divadla potřebovala najít své dramatika, vytvořit nové vztahy jeviště a hlediště.*“ (Jan Hyvnar, 2011 s. 100) Po 2. světové válce dochází ve Francii k decentralizaci divadla. Do popředí kulturního zájmu se dostává francouzský balet a světové divadelní festivaly. (Jan Hyvnar, 2011)

3.4.1 André Antoine

K výrazné divadelní proměně ve Francii došlo po roce 1887, kdy se poprvé spojila naturalistická inscenace s naturalistickým písemnictvím. Tento nový prvek přidal André Antoine v Théâtre Libre (Svobodné divadlo). Mohl zde hrát hry, které byly cenzurovány, většinou se jednalo o hry naturalistické. Divadlo bylo pověstné comédies rosses (hry, kdy morální principy byly naruby) a po roce 1888 začal uvádět i hry ze zahraničí, například Ibsenova díla, jako *Přízraky* nebo *Divoká kachna*. Divadlo bylo tribunou nového dramatu, a i zkušebním místem inscenačních technik. Respektoval „čtvrtou stěnu“ a zařizoval kulisy pokojů tak aby měli vzhled jako ve skutečnosti a později rozhodoval, která stěna půjde pryč. Herci měli hrát, aniž by vnímali publikum. Většina herců v Antoineho divadelním angažmá byli amatéři, ale Antoine je důsledně vedl a usiloval o přirozené chování. Mezi nejlepší dílo Andre Antonieho můžeme označit jeho divadelní inscenaci Corneillova *Cida*, kde herci představovali diváky sedící na jevišti, nad jevištěm byly lustry a ve spodní rampě byly zapálené svíčky. Založil realismus spíše na divadelních konvencích, než na oděvu a

architektuře. Většina francouzských dramatiků se přikláněla k realismu a měli možnost se právě poprvé uchytit u Antoina. Z nejvýznamnějších můžeme uvést George Porto-Riche, u kterého bylo charakteristické subtilní charakterizace, která měla poté zdůrazňovat vnitřní konflikty, což můžeme například vidět v jeho hře *Zamilovaná*. Ve hře *Zamilovaná* se manžel snaží zbavit své manželky. To provede tak, že se své manželce snaží dohodit milence, aby následně zjistil, že se jí nedokáže vzdát. (Brockett, 1999)

3.4.2 Alfreda Jarry

Naturalistický a realistický názor nezůstal bez odezvy, nejvýrazněji protesty přišly od symbolistů, kteří vystoupili s manifestem 1885. Nepoznatelné a relativní právě tvořilo podklad pro antirealismus („modernismu“). Umělci mohli být hodnoceni za novou a experimentální formu. Právě pro symbolisty byly hlavní rysy subjektivita, spiritualita, mystické vnitřní a vnější síly zdrojem hlubší pravdy. Roku 1896 byla uvedena hra Lugné-Poem *Král Ubu* od Alfreda Jarryho, hra považována za první absurdní drama. Hlavní postavou je Ubu, který je násilnický typ člověka. Ubu se zmocní polského trůnu zabíjením a mučením těch, kteří se mu nelíbí, nakonec ho ze země vyženou, ale on dá jasně najevo, že bude ve svém řádku pokračovat klidně jinde. Právě Jarry získal ve 20. letech své stoupence a po 2. světové válce byl považován jako přední představitel absurdismu.

3.4.3 Adolphe Appia a Gordona Craige

Mezi další významné osobnosti francouzského divadla můžeme zařadit Adolphe Appia a Gordona Craige. Appia tvrdil, že umělecká jednota je základním cílem divadelní inscenace a došel k závěru, že jevištní uvedení zahrnuje tři protichůdné vizuální prvky: pohybujícího se trojrozměrného herce, vertikální scénu a horizontální podlahu. Doporučil nahradit trojrozměrné objekty jako je například rampy nebo schody, podporující pohyby herce. Důležitá byla role světla, která by se měnila podle reakce proměnlivé nálady, emoce a jednání. Svými myšlenkami se zasloužil za posílení úlohy režiséra. Gordon Craig se zasloužil o rozšíření idejí, které hlásal i Appia. Craig považoval divadlo za samostatné umění a dokazoval, že „*skutečný divadelní umělec slučuje jednání, slova, linie, barvy a rytmus do vytvoření, který je stejně čistý jako ten, jež vytváří malíř, sochař nebo skladatel.*“ (Brockett, 1999, st. 285) Navrhl nadloutky bez vlastního já, protože přisuzoval špatný stav divadla na herecké hvězdy, kteří myslí jen na svoji slávu a své představy vsouvají mezi představy režiséra a publika (Brockett 1999)

Na rozdíl od Appia Craigu umělec byl plnohodnotným svéprávným tvůrcem, snažil se hledat jedinou scénu schopnou vyjádřit ducha celého díla. Appiův umělec měl být především interpretem díla skladatele-dramatika a uvažoval v intencích sukcesivní scény, tedy různého dějiště pro každou lokalitu. Appia i Craig ovlivnili tendenci ke zjednodušení dekorací, trojrozměrné výpravy, plasticitě i režisérskému svícení. I když vyvolali odpor k těmhle změnám, tak po 1. světové válce se jejich změny prosadily.

3.4.4 Antonin Artaud

1. světová válka utlumila divadelní život ve Francii. Vytvářely se zde formy, které měly odvést tradice stranou jako byly kubismus, dadaismus nebo surrealismus. Chtěly zlomit nadvládu realismu. Antonin Artaud, původně surrealista, se nakonec ukázal jako jeden z nejdůležitějších avantgardistů. Přínosem je z roku 1931 jeho dílo, které formuluje teorii divadla, publikovanou jako *Divadlo* a jeho dvojenec v roce 1938. Pro Artauda byly důležité takové aspekty existence, „*kteřé jsou ponořeny v nevědomí, ty, které působí rozkol v lidech a mezi lidmi a vedou k nenávisti, násilí a zkáze*“ (Brockett, 1999, st. 305) Chtěl docílit toho, že diváci se mohou od nenávisti a zuřivosti uvolnit a osvobodit pomocí divadelního zážitku a zároveň vyjádřit radost, kterou skrývají pod tlakem. Věděl, že musí reagovat na smysly diváků a zlomit jejich obranu. Diváky chtěl duchovně i morálně očistit a chtěl využít především smyslů než myšlení.(Brockett1999)

3.4.5 Poválečné období

Po 2. světové válce dochází k silovým změnám, začal upadat vliv Appia a Craiga. Vliv na divadelní scénu začal mít Jacques Copeau, který roku 1919 otevřel svůj Vieux Colombier, kde rozvíjel své ideály. Důležité podle Copeau bylo udržet vysokou uměleckou úroveň a zároveň se obracet k lidem. Chtěl divadlo vrátit k prapůvodním účelům, a to, aby používalo řeč umění a prostředky ryze divadelní.

Mezi další známé režiséry můžeme uvést Louisa Jouveta, který vyžadoval jasnou analýzu a pozornost k detailu nebo Charlese Dullina, který uváděl hry od starých Řeků až po tehdejší současnost, od tragédie po frašku. V jeho hrách se uplatňovala hudba, tanec a pantomimická podívaná. Mezi nejvýznamnější dramatiky určitě řadíme Jeana Giraudoux. Jeho díla jsou založena na protikladech – války a míru, věrnosti a nevěry a podobně. Dramata se odehrávají tak, že lidé si musí vybrat ze dvou protikladných postojů. Byl výjimečný ve fantazii, ironii a humoru.

Od konce 2. války byla situace napjatá z důvodu rostoucích nákladů, později začal být také problém filmy a televize odebíraly divadlu publikum. Zapojilo se i ministerstvo kultury, které se snažilo podporovat divadla pomocí například každoročních soutěží o nejlepší inscenaci a režii. Zakládala se jak divadelní střediska po Francii, tak i městská kulturní střediska. První kulturní středisko bylo založeno v roce 1962. Střediska sloužila k pomítání filmů, k pořádání koncertů nebo tanečních večerů. I po válce pokračovali v Paříži členové Kartelu: Dullin, Baty, Jouvet. Největší vliv mělo drama existencialistické a absurdní. Existencialismus se těšil pozornosti díky Jeana-Paula Sartra, který popíral existenci Boha a ustálené normy lidského jednání. Také tvrdil, že lidské bytosti jsou „odsouzeny ke svobodě“. „*Člověk se stává tím, co si zvolil.*“ (Brockett, 1999, st. 327) Jeho hry předvádějí postavy k volbě, kdy musí přehodnotit své názory, tvořit si svá vlastní měřítka a podle nich žít. Díla Alberta Camuse mají podobný význam jako díla Sartra. Z absurdních dramatiků je významný Samuel Beckett, který se proslavil dílem *Čekání na Godota*. Jeho postavy jsou dány do světa, které prošlo katastrofou ohrožující osud lidstva. „*Jeho duchovní trosky jsou obvykle izolované v čase a prostoru, trýzní a zase chlácholí sebe i druhé, kladou otázky, na něž nelze odpovědět, a zápasí dál ve světě, který jako by se kolem nich rozpadal.*“ (Brockett, 1999, st. 327) (Brockett, 1999)

3.5 Anglie

Anglie chtěla zůstat při svých tradicích a myšlenkách, a tak zde neprobíhaly takové změny, které probíhaly v ostatních evropských zemích. Anglické divadlo se začalo prosazovat až Oscare Wildem a Georgem Bernardem Shawem. Po druhé světové válce divadlo ustupuje do pozadí. Ministerstvo kultury se snaží divadlo podporovat a tak vznikají nové divadelní projekty jako jsou například festivaly (Polák, 2004)

3.5.1 Oscare Wildem a Georgem Bernardem Shawem

Právě jejich svižnou dramatikou a teoretickými názory na divadlo se zdvihla úroveň jak herectví, tak inscenačního umění, kde se začaly uplatňovat nové divadelní názory, a tak i zde dochází k nástupu moderního divadelního myšlení. Základem pro Anglii byl popisný realismus až do 1. světové války. George Bernard Shaw byl jak významným v divadelním životě, tak i v literárním a politickém životě. Převážně psal komediálním způsobem. V dílech využíval paradoxy, které postavu i diváky nutily v tom, aby přezkoumali své hodnoty. Trval na tom, že člověk má svobodu volby. Jeho díla nebyla objektivní, vybíral si postavy a příběhy

tak, aby ilustrovaly jeho názor. Byl jeden z mála dramatiků, který odhaloval společenské problémy a dával najevo, že neměl rád pokrytectví a neustále projevoval starost o stav společnosti. Nové divadelní myšlení posunul i na londýnské jeviště Nezávislého divadla, který založil v roce 1892. Oscar Wilde obnovil anglickou veselohru a dramatiku charakterizuje paradoxním humorem, intelektuálním půvabem, konverzační lehkostí a pozorovacím daru. Zastával názor, aby se život přeměnil na umělecké dílo, než aby umění napodobňovalo život. (Polák, 2004)

3.5.2 J. M. Barrieho

Dalším významným anglickým dramatikem byl J. M. Barrieho jeho díla jsou optimistické, jsou zde různé pohledy na život, v němž humor je sentimentem. Nejslavnějším dílem je jeho hra Peter Pan, které je sentimentální fantazie, romantizující dětství a dětský pohled na svět. Mnoho dramatiků mělo zájem o inscenace Shakespearových děl. Můžeme zmínit Williamu Poela, který byl vůdčím duchem Alžbětinské jevištní společnosti. *„Oblékal herce do alžbětinského oděvu, kostýmovaná pázata mu zatahovala oponu vnitřního jeviště a rozestavovala nábytek a rekvizity. Též nechával sedět publikum na jevišti, aby zdůraznil vztah herce a publika v alžbětinské době.“* (Brockett, 1999, st. 289) Jeho přednostmi byly hry bez nepřerušování a pozornost soustředěná na herce a text. (Brocett 1999)

Díky 1. světové válce se změnil systém od hereckých ředitelů, kteří vymizeli a nahradili je komerční producenti. Nejvýraznější událostí bylo, že se po 2. světové válce se divadlo Old Vic stalo jedno z nejnavštěvovanějších, ale po roce 1949 sláva upadá a do popředí se dostává Stradfordská festivalová společnost.

3.5.3 Sean O'Casey

Sean O'Casey byl významný irský dramatik, u kterého jsou jeho díla většinou čtena než hrána, protože děj je přes tolik silných emocionálních scén nejasný. *„Pro svou schopnost charakterizace postav, živý jazyk a lidský soucit však může být pokládán za jednoho z nejlepších spisovatelů moderní doby.“* (Brockett, 1999, st. 316) Mezi jeho přeložené dramata do českého jazyka můžeme uvést tragické dílo Pluh a hvězdy. (brocett 1999)

3.5.4 Terence Rattigan a Johna Osborn

Jeden z významných anglických dramatik, který se prosadil v poválečném období byl Terence Rattigan, i když byl tradicionalista, tak ve svých hrách vytvořil sugestivní situace a zajímavé postavy a pokračoval „salonním“ rázem u svých her. Za obrat se považují hry od Johna Osborna. V jeho dílech se objevovala samolibost a lhovost vůči vyšším vrstvám, jako i mravní, společenské i politické zrady. Divadlo National Theatre se stalo posledním evropským divadlem, který si národní divadlo ustanovilo. Po roce 1968 byla v Británii zrušena cenzura, která platila od roku 1737. Díky zákonu se do popředí dostala i malá divadla, které hrály na univerzitách, v hospodách, všude, kde byla veřejnost. Právě takové soubory oživily kulturu anglické divadlo. (Brockett, 1999)

3.6 Německo

Richard Wagner měl vliv na celé německé divadlo pomocí jeho kritické a estetické koncepci divadla. Podle něho je divadelní dílo „*souhrn působení několika umění, které jsou v čase i a v prostoru sjednocené trváním divadelního představení a místem, na kterém se odehrává, teda scénou divadla.*“ (Polák, 2004, st. 71) Gesamtkunstwerk je Wagnerova koncepce divadla, které „*dalo pocítit skladební složitost a mnohotvárnost výstavby divadelního díla, vědomí přítomnosti jednotlivých samostatných umění a existence ústředního syntetizujícího činitele.*“ (Polák, 2004)

Jeho koncepce se dívala na divadelní dílo jako na součet jednotlivých umění, které divadelní umění rámcově sjednocuje. Pokračovatel téhle koncepce je Walter Gropius, který zpracoval projekt totálního divadla, který je dodnes předmětem studií o divadelní architektuře. Podle něho jsou základní 3 konfigurace jeviště – hlediště: aréna, proscéniové jeviště a „kukátkové“ divadlo. Další divadelní myšlenka je, že publikum je nutné umístit do středu a donutit je tak, aby se na zážitku ze hry spoluúčastnili. Velký význam mělo Svobodné divadlo, které se inspirovalo Francií a bylo založeno v roce 1889. Orientovala se především na boj proti sociálnímu útlaku. (Polák, 2004)

3.6.1 Max Reinhardt

Důležité jméno, které hraje hlavní roli v Německu je Max Reinhardt, který objevil pro divadlo novou techniku, kterou podřídil záměrem budoucího inscenačního tvaru díla. Reinhardt měl zálibu ve velkolepých, výpravných a nádherných dekoracích. Využíval hodně

prostředků z cirkusu, nachází nové originální scénická zařízení, které vytváří často „jeviště v hledisku“. Stál za tím, aby se divadlo netvářilo, že je skutečností. Základem pro divadlo mělo být vždy hra. Za pomoci nových vynalezených technických prostředků jako byla například i elektřina, vytvářel stále nové scénické zázraky, kde si hrál s barvami a světelnými kontrasty. Využíval novinek z Japonska, a to například běžící pás pro pohyb herců. Byl přesvědčen, že režisér je nejdůležitější osoba, pro divadelní hry si pořizoval režijní knihu. Bylo pro něho důležité, aby s herci úzce spolupracoval. Reinhardt syntetizuje a definitivně ukončuje éru měšťanského divadla. (Polák, 2004)

3.6.2 Umělečtí spoluautoři německého divadla

Mezi německé autory patří Ludwig Anzengruber, který byl autor lidových her s vesnickou tematikou, dále Gerhart Hauptmann nebo Bertolt Brecht, který je zakladatel epického divadla. Byl jeden z těch, co nevěřil, že by divadelní prvky měly vést k jednotnému efektu, ale každý prvek by měl mít jednání a děj jiným způsobem komentovat. (Brockett, 1999)

Německo se po 2. světové válce brzy zotavilo a v 60. letech už německá divadla patřila mezi stabilní. Za války bylo zničeno něco přes 100 divadel, které byly nově zrekonstruovány. Důležitý význam měly festivaly, ze kterých nejslavnější byl Bayreuthský. Nejslavnější ze všech divadel se stalo divadlo Berliner Ensemble. Poválečné drama se zabírala hlavně politickým a sociálním tématům. Autoři, kteří se prosadili v téhle době jsou Rolf Hochhuth, Peter Weiss anebo Helmar Kipphardt. V polovině 60. let velká část nového dramatu měla vztah k tradici lidové hry. Postavy byly ze všedního života, použito bylo i dialektu a hovorové řeči a zájmu o neonaturalistické situace. Nejúspěšnějším je pravděpodobně Franz Xaver Kroetz, který používá při hrách ze svého rodného Bavorska jak jazyk, tak i vzorce chování. Též se zabýval v některých dílech německou mládeží, její nervozitou a neonacistickými sklony, doufal že diváky přiměje ke změně. Je považován za jednoho z nejkontroverznějších i nejznámějších německých dramatiků. Dále v 60. letech začala vznikat nezávislá družstva a „polední“ divadla, kde se snažily probudit zájem a divadlo u dětí. V 70. letech vznikaly soubory specializované pro děti a mládež. Ke konci 70. let byli uznávanými a nejvlivnějšími režiséři Peter Stein a Hansgünther Heyme. (Brockett, 1999)

3.7 Itálie

V roce 1909 vzniká nový směr a to futurismus, který se už od začátku hlásil k politickým účelům. „*Účastníci a stoupeníci propagovali nacionalismus, revoluční myšlenky*

a kult války a striktně odsuzovali uctívání minulosti a tradic.“ (Spurná, 2013, st. 32) Tenhle směr odsuzoval uctívání minulosti jakožto překážku pokroku. Zakladatelem nového směru se stal Filippo Tommaso Marinetti.

3.7.1 Filippo Tommaso Marinetti

Filippo Tommaso Italskýprozaik, básník, dramatik a jak už bylo zmíněno zakladatel Futurismu. MarinettiSyntetické futuristické divadlo a Divadlo Překvapení určují, že divadelní hry musí být krátké, úryvkovité, odehrané za málo minut, s použitím menšího množství slov a gest. Zdůrazňují improvizaci, spontánnost, momenty překvapení a nelogičnost. Mezi Marinettiho dramatickou tvorbu zařazujeme drama Ohnivý buben s podnázvem „africké drama žáru, barvy, hřmotu a vůní“. Autor pracuje hlavně se symboly, každá postava má svůj symbolický význam, a to tvůrčí ideu, oddané ženství, přírodní nespoutanou sílu a zradu velkých ideálů. Dalším dílem autora jsou Zajatci. Velkou roli v díle hraje smyslová dráždivost a nezdolná sexualita. (Spurná, 2013)

3.7.2 Enrico Prampolini

Dalším režisérem, kterého v italském prostředí můžeme zmínit je Marinettiho spolupracovník Enrico Prampolini. Ve futuristické scéně zdůrazňoval vizuální působivost a dynamickou proměnlivost jevištní akce. Malovanou scénu chtěl nahradit jevištní architekturou, která by se měla hýbat. Jeviště by bylo mnohorozměrným prostorem, kde by dominovalo světlo a abstraktní tvary. Herce měl v plánu nahradit světélkujícími tvary.(Spurná, 2013)

3.7.3 Italská divadelní scéna v druhé polovině 20. století

Od počátku 30. let Věvodil italské divadelní scéně především futurismus, tím to uměleckým směrem zůstala ovlivněna řada pozdějších dramatiků a poté i 60. léta, kde se snažilo o zbavení divadelního umění muzeální atmosféry, konfrontace aktérů s diváky, těžení z moderní technologie nebo využívání principu simultaneity a mnohočetného ohniska, sklony k alogičnosti a rušení hranic mezi uměleckými druhy. Další z italských dramatiků tehdejší doby byl Massima Bontempelliho, který napsal hru Naše Dea, kdy se podle šatů, které si právě hrdinka oblékne mění i její povaha. Dalším významným dramatikem je Anton Giulio Bragaglia, byl odpůrcem systému hereckých hvězd, snažil se o vytváření celistvého souboru. (Spurná, 2013)

Většina italských divadel ale tvořili kočovníci, kteří uváděli nejnovější novinky i poválečné době. Zlepšením situace se stalo založení Akademie dramatického umění v Říme v roce 1936, kde se vyučovalo podle principů Stanislavského, Copeaua a Reinhardta. (Brockett, 1999)

3.8 Československo

První polovina 20. Století se československá divadelní scéna nesla v duchu divadelní avantgardy. Roku 1926, se otevřela nová pražská divadelní scéna (Osvobozené divadlo), podporující inovativní avantgardní umělecký proud. Zakladatelé Osvobozené divadla. Byli čeští levicoví intelektuálové, umělci, kteří založili své vlastní umělecké sdružení známé pod názvem Devětsil, který vedl Jiří Frejka. Sdružení devětsil bylo složeno s několika členů například Jindřicha Honzly a Emila Františka Buriana. Po příchodu Voskovce a Wericha na divadelní scénu Osvobozené divadla se mladí umělci představili s novým směrem West-pocket revue. Honzl, Frejka a Burian se snažili o různé reformy. Právě Jindřicha Honzla můžeme nazývat „duchovním otcem“ české divadelní avantgardy. Dokazovali, že divadlo je svéprávným uměním s vlastní řečí. Vytvářela se divadla poetická, lyrická i expresionistická dramata. Jiří Frejka reformoval a modernizoval formální stránku divadla, uplatňoval moderní jevištní techniku, jako bylo otáčivé jeviště, rád experimentoval se světlem a zvukem a též používal filmové produkce. Podobně směřoval i E. F. Burian, který založil D 34 – Děčko. Bylo to centrum českého pokrokového antifašistického divadla v předmnichovské republice. Jeho inscenace byly jak lyrické, tak i epické a jeho vlastní tvorba patří mezi nejcennější umělce v české divadelní historii. Z jeviště jsme mohli slyšet Máchovy, Erbenovy nebo i lidovou poezii po novém stylistickém pojetí. Avantgarda byla originální a inspirující pro české divadelní myšlení a praxi. Měla samozřejmě vliv na další vývoj české divadelnictví. (Polák, 2004)

3.8.1 Československá divadelní scéna po druhé světové válce

Po 2. světové válce v Československu vládli Sověti a divadlo bylo vystaveno tlakům a jejich omezením. Byla to podobná situace, která vládla i v Sovětském svazu. V roce 1945 se začaly vytvářet podmínky pro změnu českého divadla. Díla jsou mezi rokem 1945 – 1948 ve znamení protiválečných témat, titulů české klasiky. Tvorba byla především avantgardních osobností jako byli Jindřich Honzla, Jiří Frejka, E. F. Burian, Jiřího Voskovce nebo Jana Wericha. Po roce 1948 se vytvořil ideologicky závazný dramaturgický model, kterými se

musela řídit všechna divadla. Docházelo k unifikaci českých divadel. V dramaturgii se využívalo veseloher, mezi omezené hry patřily konverzační, se satirickým žánrem nebo psychologické i tragické drama. Zmizely tragédie a problémové hry jako dramatika Karla Čapka nebo Viktora Dyka. Vznikaly texty, které se řadily mezi realistické zobrazování aktuálních budovatelských problémů, a proto převažovala dramata tzv. budovatelská. V divadelní reformě došlo k jednomu oficiálnímu stylu a to socialistického realismu – tzv. sověly. Ten vycházel ze SSSR z 30. let, kde „*požadavkem bylo pravdivé a konkrétní zobrazení spojené s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících v duchu socialismu.*“ (Lazorčáková, 2013, st. 12) Základem měla být nápodoba jednání a schematismus postav. Od roku 1962 postupně pronikají do Československa zahraniční autoři, hudba, literatura. Důsledky pro divadlo to mělo pozitivní, byly obnoveny kontakty s evropským divadlem, v dramaturgii se usazují západní autoři a vrací se k dílům i Antona Pavloviče Čechova. V tomhle období se rozvíjí česká dramatika a přichází změny vnímaná funkce divadla ve společnosti. (Lazorčáková, 2013)

Z důvodu srpnových událostí roku 1968, se v letech 70. změny projeví i v divadelnictví. Začíná období normalizační éry, režim likvidoval svobodné myšlení a vznikal systém cenzur. Odejít ze svých míst museli Václav Havel nebo Jiří Grossman. Havlovy hry byly zakázány a byl ve vězení na 4 roky. Řada umělců zemi opustila. Od poloviny 90. let se udržuje nová dramatika a dochází k prosazování okrajových druhů a žánrů, ke vzniku tzv. nezávislé sféry a rozvoji alternativního divadla. Po roce 1989 díky revolučním změnám se české divadelnictví odklonilo od buditelské koncepce, odmítla jazykové omezení českého divadla a zařadila jinojazyčné produkce, jako byla polská či židovská divadla. Byla též zrušena cenzura. (Brockett, 1999)

3.9 Polsko

Po 2. světové válce bylo Polsko pod nadvládou Sovětů, takže veškerá politická či kulturní činnost byla pod přísným dohledem. Po roce 1945 se kontroly z vlády proměňovaly. V polovině 50. let se na polské divadelní scéně zaujal dominantní postavení absurdismus, který byl více satirický a didaktický. Tuhle vlnu zahájily hry Stanislaw Ignacy Witkiewicze, objevovali se i noví dramatici jako byli Rózewicz nebo Mrozek. Tématem bývalo nejčastěji hledání ztraceného řádu, jakkoli byla dopředu odmítnuta představa absolutních hodnot.

3.9.1 Stawomir Mrozek

Mrozek byl polský spisovatel a dramatik. Stal se oblíbeným dramatikem i v zahraničí, kde se ujaly hry jako například Tango, které se stalo oblíbenou evropskou novinkou v polovině 60. let. Hra Tango pojednává o parabolou rozpadu hodnot, které bylo tak rozšířené, že účinná byla jen brutální síla, a tak se vládcí rekrutují z těch, kteří jsou bez ohledu na humanistické principy schopni vykonávat a prosadit svou moc. Dále pak v díle Šťastné události, zobrazil anarchistu v podobě dospělého dítěte, které tyranizuje své rodiče a jejich dům nakonec vyhodí do vzduchu a bezmocné zůstane v troskách. Mezi mladší dramatiky patří Janusz Glowacki, který v díle Hra na Popelku zvolí její sebevraždu, než aby se podmanila potlačovacím poměrům. Rokem 1989 padla všechny možné zákazy a omezení, kdy nastoupily demokratické reformy. (Brockett, 1999)

3.9.2 Jerzy Grotowski

Polsko proslavili i někteří režiséři. Jeden z nich je například Jerzy Grotowski, který se stal pro svou uměleckou práci celosvětově uznávaným režisérem. Jerzy Grotowski předpokládal, že divadlo si hodně propůjčovalo z médií, a to především z filmu a televize, a tak se zpronevěřilo vlastní podstatě a tak učinil následující. (Brockett, 1999)

Vyloučil z divadelní scény veškeré nadbytečné a rušivé prvky, nakonec na divadelní scéně zůstaly 2 základní pilíře tvořící divadlo jako takové: herci a publikum. Grotowski se vyhýbal všemu, co by zabraňovalo hercům v jejich samostatném hereckém projevu. To znamenalo, odstranění veškerých hereckých rekvizit včetně líčení a neposlední řadě i samotných kostýmů. Tenhle zdánlivě inovativní přístup se nazývá „chudé divadlo. Herci byli odkázáni sami na sebe. Grotowski se zabíral přístupy pojednávajícími o herecké výchově, kde přímo vycházel a čerpal ze školy Konstantina Stanislavského, dále pak následoval Mejercholda a čerpal inspiraci ve východní filozofii jako je například duchovní a fyzické propojení, které Grotowski nalézal například v joze apod. (Brockett, 1999)

Herec by podle Grotowského měl převzít nad sebou samým absolutní kontrolu a v průběhu svého hereckého výkonu se dokázat jakkoli tvarovat přesně tak, jak je v dané inscenaci potřeba. Herci měli vzbudit v publiku úžas a tím jim ukázat, že dokáží ztvárnit jakékoli situace a překonat tak jejich očekávání. Grotowski viděl roli publika jako skupinu herců kteří hrají nevědomě.

Po roce 1975 vytvořil Grotowski novou fázi divadelního pojetí a to „divadlo pramenů“, kde nechal skupinky herců 24 hodin v lese, skupiny měly zkoušet ritualizované mýty jako oheň, vzduch, vodu, tanec, hru a další. Věřil, že účastníci znovu objeví pra původní kořeny divadla. (Brockett, 1999)

„Nechci objevovat něco nového, nýbrž to zapomenuté. Tak staré, žedělení podle druhu

4 Dramaterapie

Co je to dramaterapie? Existuje nesčetně moc definic o tom co je to dramaterapie. Britská drama terapeutická asociace The British association for dramatherapists definuje dramaterapii následovně: *Dramaterapii pomáhá uchopit a zmírňovat sociální a psychologické problémy, mentální omezení i postižení a stává se nástrojem zjednodušeného symbolistického vyjádření, díky němuž poznává jedinec sám sebe, a to prostřednictvím tvořivosti zahrnující verbální i neverbální složku komunikace*

Definici dramaterapie uvádí americká asociace The national association for drama therapy : *Dramaterapii zde definovat jako záměrné použití dramatických/ divadelních postupů pro dosažení terapeutického cíle symptomatické úlevy duševní i fyzické integrace a osobního růstu*

Zajisté nesmíme opomenout definici dramaterapii vytvořenou lidmi s české akademické půdy jako je pan profesor Valenta a kolektiv, kteří dramaterapii definují následovně: *Dramaterapie je léčebně- výchovná (terapeuticko- formativní) disciplína, v níž převažují skupinové aktivity využívající ve skupinové dynamice divadelních a dramaterapeutických prostředků k dosažení symptomatické úlevy, ke zmírnění důsledků psychických poruch i sociálních problémů a k dosažení personálně sociálního růstu a integrace osobnosti*

Další definici dramaterapie uvádí slovenská dramaterapeutka Majzlanová (2006), která vymezuje dramaterapii jako: *uměleckou, edukativní a léčebnou metodu, která může být aplikovaná v individuální i skupinové práci a která vede k prožívání emocí, k osobnímu růstu, ke korekci nežádoucího chování.*

4.1 Charakteristika dramaterapie

„Dramaterapie je poměrně nová vědní disciplína, za hlavní představitelku dramaterapie je považuje Sue Jenningsová. Nicméně za tak zvaného vizionáře pro využití divadla- divadelních prvků zejména improvizace a spontánnosti v terapii můžeme bez pochyby označit rakouského lékaře židovského původu, který působil ve Spojených státech amerických. Psychiatr Jakob Levy Moreno byl zakladatelem psychodramatu a skupinové psychoterapie. Divadlo- divadelní prvky se začaly využívat novým směrem a vznikly dva základní proudy využití divadla, divadlo v edukaci a divadlo v terapii. Samotná dramaterapie byla uznána jako samostatný vědní disciplína v roce 1979 kdy vznikla národní asociace pro dramaterapii. (Emunah2009)

Dramaterapie má několik základních charakteristických rysů. Základním rysem dramaterapie jsou její terapeutické- formativní cíle. Dramaterapie si zakládá na skupinové dynamice, proto se dramaterapie odehrává spíše ve skupině, ale každý klient má jiné potřeby a můžeme se také setkat s individuální formou dramaterapie. Pomocí drama terapeutických prostředků může u klientů dojít k celkové symptomatické úlevě, která v sobě zahrnuje důležité aspekty pro stabilní a vyrovnaný život, mezi něž řadíme snahu o psychickou stabilitu, sebe rozvoj a začlenění do společnosti. (in Weber, Haen, 2005)

Dramaterapii lze komplexně charakterizovat jako samostatnou terapeutiko-formativní disciplínu, která se řadí do expresivních terapií (muzikoterapie, biblioterapie, poetoterapie, arteterapie, pohybové a taneční terapie) a spadá pod paradivadelní systémy.)(Milan Valenta,Oldřich Muller 2013) Para divadelní systémy jsou charakterizovány jako:*Postupy které sic pohlíží na divadlo jako na systematické umění, ale navíc využívají divadelních a dramatických prostředků k edukačním (dramatika, výchovná dramatyka, výchovné divadlo) či terapeutickým(dramaterapie, teatroterapie,psychodrama, sociodrama)*(Milan Valenta,Oldřich Muller 2013 str:143)

4.2 Struktura a cíle dramaterapie

U dramaterapie je důležité zmínit strukturu dramaterapeutického sezení. Úvod celého sezení započne pozdravem dramaterapeuta se skupinou kdy terapeut obeznámí klienty s konceptem terapeutického sezení. Pro terapeutickou práci je důležité klienta nejdříve uvolnit a zbavit potenciální tenze, proto bývá dalším krokem v terapii tak zvané warn up aktivity. Warn up aktivity jsou zaměřené především na uvolnění fyzické stránky klienta, mezi warn up

aktivitu řadíme fyzickou rozvíčku, dechová a relaxační cvičení... Úvod do samotné dramaterapie započneme rituálem, jedná se o otevření hracího procesu. Po rituálu začíná fáze hry. V této fázi se terapeut snaží podpořit kreativitu klientů, která je založena především na improvizaci. Pomalu se přesouváme do hlavní části sezení, v hlavní části se odehrává vstup do rolí- strukturovaná hra v roli. Jako poslední krok při dramaterapeutickém sezení je závěrečná část, při které se realizuje ukončovací rituál. (Valenta, 2011)

Dramaterapie má své určité cíle které vymezuje například americká terapeutka Renné prožívání emocí a zvládnutí kontroly svých emocí, 2) poznávání sebe sama, schopnost poznat a přijmout své možnosti i omezení, 3) rozšíření repertoáru sociálních rolí, 4) zvyšování sociálních interakcí a vývoj interpersonálních dovedností, 5) posílení sebedůvěry, sebeúcty, 6) rozvoj imaginace a koncentrace, 7) změna nekonstruktivního chování

Cíle dramaterapie a využití dramaterapeutických metod se odvíjí podle zaměření na danou klientelu. Škála klientely je v dramaterapii poměrně pestrá. Dramaterapii vyhledávají lidé s mentálním postižením, děti a mládež se specifickými poruchami učení a vývojovými poruchami chování, osoby s psychiatrickou diagnózou, jedinci kterým hrozí psychosociální vyloučení. Mezi hlavní dramaterapeutické prostředky pro práci s klienty řadíme například práci s maskou či loutkou, rituál, vstup do role- hra roly, práce s tělem, improvizace, pantomima... (Valenta, 2011)

Komplexně můžeme pojmut cíle dramaterapie jako snahu dopomoci klientovi dojít k určitému druhu katarze. Do takové katarze můžeme zahrnout následující: Umět ovládat a vnímat své emoce. Umět nést následky za své jednání, umět přiměřeně reagovat na danou situaci, umět zvládat stresové situace, přijmout sebe sama, vybudovat si zdravé sebevědomí a funkční vztahy ze svým okolím. (Majzlanová, 2006)

5 Propojení divadla a dramaterapie

První paradivadelní systémy se začaly objevovat už v období pravěku a to ve formě rituálů. Rituály hrají dodnes v naší společnosti velký význam. Pro dramaterapii je rituál ústředním terapeutickým prvkem. Rituály se ve starověku následně přeměnily v náboženské obřady. Při obřadních ceremoniích probíhaly tance, lidé bohům obětovali určité artefakty, které měly symbolický přesah. Důležitost symbolů lidstvo doprovází dodnes, pro to je práce s klientem skrze symboly častým terapeutickým postupem. Postupem času se na základě božských oslav začal formovat divadelní prostor, scéna a

objevila se tu první řecká tragédie spolu s Aristotelem, který pojednává o léčebné stránce divadelního procesu. *V definici tragédie hraje pro Aristotela velkou roli účinek, to, jak má tragédie působit na diváka. Podle něj má vzbudit určité emoce, a to emoci strachu a soucitu. S tím také souvisí jeden z klíčových pojmů – katarze, což znamená očištění citem.* (sk str,12) Katarze je ústřední cíl dramaterapie. Princip katarze si zachovává i středověké divadlo, které katarzi využívá k duchovnímu prozření. Zde můžeme také vidět propojení s dramaterapií a to konkrétně ve snaze v sebeuvědomění-poznání. Pojem katarze nás ne opouští ani v renesanci. Kde se na katarzi pohlíží jako na proces humanistický. Návrat k podstatě člověka. Zde můžeme také nalézt propojení s dramaterapií a to v záměru působnosti na humánní stránku člověka. S období renesance se pomalu přesouváme do baroka, kde vzniká opera a na výsluní umělecké scény přichází balet. Divadlo nabývá pompézního charakteru. Využívá bohaté kostýmy, doprovodný orchestr, světelné efekty. V dramaterapii můžeme také použít jistý druh pompéznosti zkombinovat kostýmy, rekvizity, doprovázet terapeutickou činnost zvukovými efekty. V dramaterapii je důležité u klientů podporovat jejich kreativitu a tvořivost. Devatenácté století se od divadelní pompéznosti začíná odvracet a vznikají nové experimenty- nové divadelní styly, Stejně tak v dramaterapii je důležité vytvořit klientovi bezpečný prostor kde může experimentovat a objevovat. Dvacáté století plynule navazuje a rozvíjí nové umělecké divadelní směry devatenáctého století. Ve dvacátém století forma nových divadelních experimentů zachází ještě dál a do děje je zapojovaný i samotný divák, což může vést diváka z částečně do nekonfortní zóny. V dramaterapii musíme dbát na vytvoření bezpečného prostředí pro klienta a respektovat jeho možnosti a potřeby, ale i v rámci dramaterapie musíme klienta postupně vystavovat a učit ho zpracovávat pro něj nepříjemné skutečnosti. Při tomto procesu dochází k abrakci (prožití negativních emocí) a následné korektivní emoční zkušenosti. Dnes je divadlo jako samostatná umělecká instituce oddělena od divadla v terapii-divadla v edukaci. (Broccet. 1999) (Valenta 2011)

Divadlo 20. Století plynule navazuje a rozvíjí nové umělecké směry 19. Století, divadelní epocha 20. Století v sobě ale také odráží veškerý historický divadelní vývoj, který se opět vrací na scénu v staronovém kabátě. Divadlo 20. století je známo jako epocha největších divadelních reforem, vzniku nových divadelních škol a celkovým reformním pohledem na pojmání divadla jako umění.

5.1.1 K.S. Stanislavskij

Mezi divadelní umělce dvacátého století řádíme mnoho významných osobností. Někteří umělci však nezasáhly pouze svět profesionálního divadla, ale jejich odkaz aplikujeme dodnes i v práci s klientem při drnterapeutickém sezení. K.S. Stanislavskij je znám především pro psychologizující pojetí divadla. Stanislavski vycházel z psychologie především studoval Freuda a vycházel s jeho hlubinné psychologie, kterou následně aplikoval do herecké přípravy svých studentů. Pracoval u herců s jejich vědomou a nevědomou stránkou, ve svých práci docházel k závěru, že spontánní reakce herce není řízena jeho vědomím, ale je regulována vědomou sebekontrolou. Stanislavski se ve své umělecké tvorbě zaměřoval pouze na estetické cíle, ale jeho techniky byli tak silné, že diváci i samotní herci prožívali terapeutickou katarzi (ztotožnění se s emocí) , aby k dané katarzi mohlo dojít herec se musí plně splynout s psychologickou podstatou své divadelní role. Dle Stanislavského totiž herec na jevišti nehraje nýbrž existuje. Stanislavski je pro dramaterapii inspirativní z hlediska zmíněné katarze, ale také v několika dalších ohledech. Například v oblasti práce s maskou, cvičení zaměřené na procvičení emocionální paměti, aktivizace smyslů, periferního vnímání, paměti vůle a celková technika improvizace. (Valenta, 2011)

5.1.2 **B. Brecht, Antonín Arataund**

Další umělec, který svou tvorbou zasáhl i terapeutickou oblast byl B. Brecht. Brecht divadelní tvorba má blízké propojení s sociologií. Brechtovo pojetí divadla je více změřeno na samotného diváka a jeho zapojení do divadelního procesu. Brecht neměl rád psychologické herectví. Obrátil tedy tento princip následujícím způsobem. *Jako ve společenském životě užívá různé role a nejde o metafyziku, tak i na jevišti musí dramatickou postavu v její proměnlivosti ovládat herec předvést ji jako zcizenou a depersonalizovanou bytos . (Hyvnar, 200,s,196)* Herec předkládá divákům sociální problémy formou stylizace. Brecht chtěl poukázat, že divák není v reálném světě, ale v divadle a dané divadelní představení poukazuje na určitý společenský problém. Dramaterapii využívá formu zcizování k obdobnému cíly- změna postoje hodnot klientů, distance klienta, který se potřebuje distancovat od svých problémů pracovat s nimi například za pomoci symbolů. (Valenta. 2011)

Antonín Artaund pracoval s divadlem naprosto novou a nevšední formou. Vycházel ze světa obřadů, esoteriky, kabaly a okultizmu. Projev herců zaměřoval především na jejich pohyb, vyjádření emocí pomocí tance. Mluvený projev se snažil redukovat na minimum. Pracoval s katarzí nešlo mu však pouze o katarzi emoční, ale i katarzi ducha. Artaund pracoval s pojmem divadlo krutosti. Divadlo krutosti se snaží uniknout textu reálného, který popisuje běžný městský život. Artaundovi jde o objevení pra původních archetypů. Skrze tradiční obřady- divadlo by mělo zastávat funkci tibetského chrámu. Divadlo krutosti v sobě obsahuje archetypy jako krev, slunce, orel, oheň k této symbolice vyhledával nové obrazy, zvuky a gesta. Jedná se o jistý druh performance. Dramaterapie rovněž využívá práci s archetypy. (Valenta, 2011)

5.1.3 Jerzy Grotowsky, Augusto Boal

Jerzy grotowsky má svou divadelní tvorbou ze všech jmenovaných autorů nejbliže k dramaterapii. Grotowského práci můžeme znát pod názvy jako paradivadlo, chudé divadlo, divadelní laboratoř. Grotowsky se zaměřoval na práci s tělem- souhry těla, Gtowsky se zaměřoval také na archetypální zdroje divadla a rituál. Jeho divadelní tvorba je známa především o snahu vrátit se původnímu smyslu divadla. Vrcholným díle Grotowského práce v jeho inscenačním období bylo uvedení koláže archetypálních citátů z bible *Apokalypsa*. Zaměřoval se na herecké techniky například chtěl po hercích aby na základě pohybu a hlasu odkrývali a analyzovali vlastní zkušenost často blokovanou sebe kontrolou. Propojení Grotowského tvorby a dramaterapie je více než znatelné můžeme zde nalézt katarzi, korektivní emocionální zkušenost, práce s tělem, práce s symboly a rituálem. (Valenta, 2011)

Augusto Boal jedná se o brazilského herce, režiséra a pedagoga, který významným způsobem ovlivnil dramaterapii. Stěžejní výsledek konceptu celé jeho umělecké tvorby je formativní sociální- lidové divadlo, dynamické divadlo a především divadlo utlačovaných. Boal využívá divadlo jako prostředek k docílení sociální změny. Zaměřuje se na hlas diváka na diváka jehož hlas je politiky, sociálně nebo psychologicky utlačovaný. Boal zdůrazňuje u diváka jeho cit, rozum a vůli. Divák má možnost vstoupit do děje a výrazným způsobem ovlivnit celý charakter představení. Boalova forma divadla bývá často využívána v edukaci při práci s mladistvými, za pomocí divadla se odkrývají sociální problémy dané skupiny a společně se v rámci divadelního představení hledají co nejlepší možné východiska. V dramaterapii klient také analyzuje, rozebírá, přemýšlí nad svým problémem, za pomocí

terapeuta a skupinové dynamiky se snaží nalézt co nejlepší možnost řešení pro sebe a své okolí. (Valenta, 2011)

Shrnutí

V úvodu mé práce jsem chtěla pojednávat o divadelních hrách, které mají psychoterapeutický rozsah a následné využití v dramaterapii v průběhu mé práce jsem ale zjistila, že je lépe na divadlo pohlížet komplexněji. Má práce stručně zahrnuje divadelní historii především divadelní historii 20. Století, ve kterém se dle mého názoru odrážel veškerý historický divadelní dopad a mělo největší vliv a provázanost s dramaterapii.

Závěr

Závěrem mé bakalářské práce je propojení divadla především divadla 20. Století s dramaterapii. Celá má práce je teoretická postavená na provázanosti divadla a dramaterapie. Divadlo a dramaterapie jsou jako vědní disciplíny sice oddělené, ale zároveň spolu splývají. Mají odlišně vymezené parametry a rozdílné cíle. U divadla je důležitý estetický dopad zatímco u dramaterapie terapeutický proces.

Jednu věc však divadlo a dramaterapie budou mít vždy společnou a to je snaha o probuzení smyslů, emocí, pozastavení a schopnost člověka vnímat svět a sebe samého skrze umění

Seznam literatury

1. BROCCET, Oscar. *Dějiny divadla*. Vid. Praha: Lidové noviny, 2008. IBN: 978-80-7106-576-0
2. Hyvnar, Jan. *Herec moderního divadla*. Vid. Kant. Praha: Kant, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1
3. GOMBRICH, Erms, Hanes. *Příběh umění*. Vyd. Praha: Argo, 2010. ISBN 80-7203-143-0
4. EMUNACH, Johnson, Renee. *Current Approaches in Drama Therapy*. vyd. Charles C Thomas Publisher, 2009. Isbn 978-0-398-07847-8
5. HANÁČKOVÁ, Andrea. *Základy teorie divadla*. Tisk: Olomouc, 2013
6. KOVÁŘ, Petr a kol. *Přijímací zkoušky na vš*. Vid. Prha: Fragment, 2013. ISBN 978-80-253-1839-3
7. LAZURČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny světového divadla 1*. Tisk: Olomouc, 2013)
8. LAZURČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějin světového divadla 2*. Tisk: Olomouc, 2013)
9. LAZURČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějin světového divadla 2*. Poloviny 20. Sroletí Tisk: Olomouc, 2013)
10. LAZURČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla 2. polovina 20. Století*. tisk: Olomouc, 2013)
11. MAJZLANOVÁ, K. *Dramatoterapie v léčebnej pedagogike*. Bratislava: Iris, 2004. ISBN 80-89018-65-3
12. HELENA, Vzporná. *Dějiny světového divadla 3*. Tisk: Olomouc. 2013
13. POLÁK, Michal *Krátké dějiny divadla*. 2005, ISBN 9788080611934
14. VALENTA, Milan. *Dramaterapie*. 4. vyd. Praha: Grada, 2011. ISBN 978-80-247-3851-2.
15. VALENTA, Milan. MULLER, Oldřich Oldřich. *Psychopedie teoretické základy a metodika*. Vyd. Praha: Parita 2013. ISBN 978-80-7320-187-6

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Tereza Telekyová
Katedra:	Ústav speciálněpedagogických studií
Vedoucí práce:	Mgr. Jana Olejníčková,
Rok obhajoby:	2019

Název práce:	Divadelní hry od antiky dnešku, které mají psychoterapeutický rozsah a následné využití v dramaterapii.
Název v angličtině:	Theater plays from antiquity to today that have a psychotherapeutic application and subsequent potential for use in dramatherapy
Anotace práce:	Práce je zaměřená na divadlo a jeho využití v dramaterapii.
Klíčová slova:	Paradivadelní systémy, dramaterapie, divadlo
Anotace v angličtině:	Thesis is focused on the connection between theater and dramatherapy.

Klíčová slova v angličtině:	Theatre, dramatherapy,
Přílohy vázané v práci:	
Rozsah práce:	46 s.
Jazyk práce:	Český jazyk