

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Ústav speciálněpedagogických studií

Bakalářská práce

Divadlo 20. století a jeho využití v dramaterapii

Olomouc 2019

Vedoucí práce: Mgr. Jana Olejníčková Ph.D.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně pod odborným dohledem a 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	6
1 Cíle práce.....	7
2 Divadlo jako umění	12
2.1 Co je to umění.....	13
2.2 Co je to divadlo.....	14
3 Historie divadla	14
3.1 20. století.....	15
3.2 Henrik Johan Ibsen	16
3.3 Rusko	17
3.3.1 K. S. Stanislavskij.....	17
3.3.2 Anton Pavlovič Čechov	18
3.3.3 Vsevolod Emiljevič Mejerchold.....	18
3.3.4 Alexandr Jakovlevič Tairov	19
3.3.5 Jevgenij Bagrationovič Vachtangov	20
3.3.6 Nikolaja Ochlopkova.....	20
3.3.7 Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov	20
3.3.8 Maxim Gorkij	21
3.3.9 Ruská divadelní scéna ve 2. polovině 20. století.....	21
3.4 Francie	21
3.4.1 André Antoine	22
3.4.2 Alfreda Jarry	22
3.4.3 Adolphe Appia a Gordona Craige	23
3.4.4 Antonin Artaud.....	23
3.4.5 Poválečné období.....	24
3.5 Anglie.....	25
3.5.1 Oscare Wildem a Georgem Bernardem Shawem	25

3.5.2	J. M. Barrieho	25
3.5.3	Sean O'Casey	26
3.5.4	Terence Rattigan a Johna Osborn.....	26
3.6	Německo	26
3.6.1	Max Reinhardt	27
3.6.2	Umělečtí spoluautoři německého divadla.....	27
3.7	Italie	28
3.7.1	Filippo Tommaso Marinetti.....	28
3.7.2	Enrico Prampolini.....	29
3.7.3	Italská divadelní scéna v druhé polovině 20. století.....	29
3.8	Československo	29
3.8.1	Československá divadelní scéna po druhé světové válce.....	30
3.9	Polsko.....	31
3.9.1	Stawomir Mrozek	31
3.9.2	Jerzy Grotowski.....	31
4	Dramaterapie	32
4.1	Charakteristika dramaterapie	33
4.2	Struktura a cíle dramaterapie	34
5	Propojení divadla a dramaterapie	35
5.1.1	K.S. Stanislavskij.....	36
5.1.2	B. Brecht, Antonín Arataund.....	36
5.1.3	Jerzy Grotowsky, Augusto Boal.....	37

Úvod

Téma mé bakalářské práce zní divadlo 20. století a jeho využití v dramaterapii. Má bakalářská práce je teoretická. První kapitola metodologie definuje základní terminologii a charakteristiku týkající se divadla, umění a dramaterapie. Má bakalářská práce pojednává především o divadelní historii 20. století a jejím dopadu na dramaterapii. V rámci mé práce jsem si zvolila komparativní metodu pracovního postupu. Vycházela jsem z několika odborných publikací, které jsem mezi sebou porovnávala a ze kterých jsem čerpala veškeré informace, jež jsem následně popsala v mé práci.

Cílem mé práce bylo popsat divadelní historii dvacátého století, konkrétně vybrat a popsat ty divadelní osobnosti, které dle mého názoru ovlivnily a posunuly divadelní svět dvacátého století nejmarkantnějším způsobem. Obzvláště jsem se zaměřila na osobnosti, které se svou divadelní tvorbou a zvolenými postupy výrazně dotkly emoční složky diváka i herce. Dramaterapie vychází především z pěti velkých divadelních legend, které jsou zakladateli nových divadelních a hereckých přístupů a z kterých dramaterapie dodnes vychází. Popisují práci Stanslavského a jeho koncept psychologického propojení herce s rolí. Dále se zabírám sociálním divadlem od Gustava Boala, zmiňuji Brechtův zcizovací efekt a zkoumám sílu mytologického a rituálního divadla od Aurtolda. Popisují také Grotowského experimentální divadlo.

Má práce se v úvodních kapitolách věnuje základní charakteristice umění a divadla a stručně popisuje nejzákladnější body divadelní historie, které jsou provázané s dramaterapii. Následná část mé práce se zabývá stručnou historií 20. století, na kterou pak plynule navazují a detailněji popisují kulturní a divadelní antropologii 20. století. Zde jsem se zaměřila na osobnosti a země (Francie, Itálie, Anglie, Německo, Polsko, Česko, Rusko), které dle mého názoru ovlivnily vývoj divadla 20. století nejvíce inovativním a progresivním způsobem. V závěrečné části mé bakalářské práce popisují úvod do dramaterapie a její propojení s divadelní uměleckým odkazem dvacátého století.

1 Cíle práce

Má práce se zabývá divadlem dvacátého století a jeho využitím v dramaterapii, nejprve než začnu analyzovat samotné divadlo dvacátého století a jeho aplikaci v dramaterapii, je důležité vymezit a definovat základní pojmy spjaté s názvem mé bakalářské práce.

Dovolím si začít otázkou: Co je to umění? Divadlo je považováno za svébytný druh umění, ale co je to vlastně umění z obecného hlediska? Umění je tak široký pojem, že jeho jednoznačná definice není možná. Podle Gombricha umění jako takové neexistuje, existuje pouze umělec. Odvážuji se tvrdit, že je daná hypotéza pravdivá. Umění je primárně podmíněno kulturním vývojem dané společnosti, z čehož vyplývá, že kritika a definice umění je neustále proměnlivá, proto je ho tak těžké pochopit a přesně specifikovat. (Gombrich, 2010)

Umění sice nedokážeme přesně uchopit, nicméně dokážeme specifikovat jeho vlastnosti a základní charakteristiku. Umění slouží především jako nástroj komunikace. Umění má svou určitou formu a obsah, který vnímáme smyslovou cestou, což v nás vyvolá určitý druh emocí. Zde nastává otázka estetiky. Eco se dívá na estetický dopad umění jako na určitý druh krásy, který znázornilo a popsalo v historickém kontextu dané doby bezpočet filozofů a umělců, díky nim dnes můžeme pohlížet na umění z historického kontextu a porovnávat estetické dopady umění v čase na společnost. (Eco, 2015)

Má práce je zaměřená na divadlo a jeho dopad v dramaterapii. Pojd'me si tedy nejdříve odpovědět na otázku, co divadlo je a jaké umělecké prvky v sobě obsahuje. Mnohé antropologické studie se shodují s tím, že divadlo, lépe řečeno performativní prvky, jsou v naší společnosti již od pravěku. Divadelní a dramatické prvky jsou v našem životě neustále přítomné a s lidskou civilizací neoddělitelné. První počátky divadelní antropologie můžeme nalézt v rituálech z prehistorického 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)

Veškeré historické epochy divadla a řada dalších aspektů se podílejí na definici divadla, proto je divadlo velice těžké určit a přesně definovat, dalo by se říci, že definovat divadlo stejně jako umění není možné. Musíme mít přitom na paměti mnohé: historické pozadí dané

doby, kulturní a sociologický stav společnosti, zvolenou divadelní formu a využití konkrétních divadelních prostředků. Ivo Osolsobě definuje divadlo následovně: „*komunikace komunikací o komunikaci*“. (Bernátek, 2014, s.6) Otakar Zich definuje divadlo z hlediska dramatického díla. Zich definuje dramatické dílo jako „*umělecké dílo předvádějící vespolné jednání hrou herců na scéně*“. (Zich, 1986, s.54) Divadlo tedy nelze jednoznačně definovat, ale dají se specifikovat jeho jednotlivé složky. Divadlo by se tedy dalo charakterizovat následovně. Divadlo jako Estetický artefakt společnosti, ve které se odehrává určitý děj, který má dopad na emocionální stránku lidské podstaty, vychází z rituálů a antropologie lidské společnosti, slouží jako alternativní komunikační prostředek a historický odkaz. Divadlem se zabývá divadelní věda Teatrologie. Řadí se jednoznačně mezi uměnovědné disciplíny a divadlo vymezuje jako specifickou lidskou činnost uskutečněnou v čase a prostoru. Estetickou specifickou činnost vykonává člověk nebo skupina lidí před kolektivem přítomných diváků. Divadlo je performační činnost prostřednictvím hry člověka nebo v loutkovém divadle prostřednictvím loutky. Cílem tohoto předvádění je poskytnout divákovi estetické emoce. (Bernátek, 2014)

Nejprve bych ráda zmínila definici určitých slov, které k divadlu bezpochyby patří a jsou v mé práci často zmiňovány. Drama pochází z řeckého slova *δραμα*, což v překladu znamená děláním – čin. Drama se spolu s lyrikou a epikou řadí mezi základní literární žánry. Drama obsahuje několik základních složek, jako je příběh, který je interpretován pomocí dialogu či monologu. Mezi základní divadelní znaky patří Theatron. Je to místo, odkud se díváme. Divadlo je hledisko jako percepce, forma a místo. Divadelnost obsahuje mýtus a text v divadle. Katarze – očištění. Umělecké dílo = komunikace tzn. vzájemné jednání = komunikace Hra = komunikace. Divadlo je specifickým určitým typem komunikace, kde herci předvádí osoby komunikace neboli jednání postav pomocí komunikačních prostředků, a to hrou na scéně. Představení je událostí, ve které se všichni účastníci nachází v určitém čase a místě, kde se buď jako aktéři nebo diváci účastní specifického programu činností. Role aktérů a diváků se mohou měnit. Představení vzniká z jejich setkání, interakce a vzájemného působení. Divadelní představení chápeme nikoli jako fabulovanou fikci, ale jako uměleckou praxi založenou na vzájemném působení mezi hercem a divákem. (Pavilis, 2003)

Důležitou součástí mé bakalářské práce je samotná dramaterapie, proto se jí v následujícím textu budu věnovat. Uvedu základní charakteristiku dramaterapie, ale především vymezím dramaterapeutické termíny, se kterými budu v mé bakalářské práci pracovat. Dramaterapie je umělecká a léčebně-výchovná (speciálně pedagogická) metoda

aplikovaná v rámci individuální i skupinové práce, která využívá dramatické struktury se speciálním cílem v určitých improvizovaných situacích „tady a teď“, evokuje k prožívání emocí, k získávání vnitřní motivace, vede k integraci. (Majzlanová, 1998). Z jiného pohledu se dramaterapie v celosvětovém kontextu řadí společně s ostatními uměleckými terapiemi, jakými je především arteterapie v užším slova smyslu, muzikoterapie, biblioterapie, popř. poetoterapie, taneční a pohybová terapie pod arteterapii v širším slova smyslu je to terapie která pro své léčebné účinky využívá uměleckého projevu kreativity a lidské fantazie. Jestliže pak arteterapii v širším slova smyslu chápeme jako záměrné upravování narušené činnosti organismu uměleckými prostředky, pak z toho lze vyvodit další vymezení dramaterapie jako postupu upravujícího narušenou činnost organismu a lidské duši dramatickými -divadelními prostředky. Vyjdeme-li z povahy většiny prostředků, metod a forem dramaterapií využívaných, patří disciplína mezi tak zvanými. paradivadelní systémy, což jsou postupy, které sice nahlíží na divadlo jako na syntetické umění, ale navíc využívající divadelních a dramatických prostředků k edukačním nebo terapeutickým účelům (dramatická výchova dramatika, výchovné divadlo). Mezi terapeutické cíle pak řadíme (dramaterapie, teatroterapie, psychodrama, sociodrama). Jedná se o léčebně, terapeutický formativní proces (terapeuticko formativní disciplína). (Valenta, 2004)

Mezi základní cíle dramaterapie patří několik položek. Jennings řadí mezi základní cíle dramaterapie kromě obohacení osobní zkušenosti klientů a stimulování jejich estetických citů také cíle následující: „redukování“ a remodelování rolí tak, aby byly více přirozené a méně uvědomované, stimulování rozvoje rolového repertoáru, jedná se o systému rolí odpovídajících rozličným situacím, odhalování nevhodných struktur chování a nalezení chování alternativního, nalézt přijatelnou verzi pro klienta a společnost, získávání zkušeností z řešení neobvyklých a nepředvídatelných situací, nalezení způsobu spojení vnitřních a vnějších reakcí s vnějšími projevy chování a mít nad mít kontrolu. Počítá k hlavním cílům dramaterapie redukci tenze, rozvoj empatie, fantazie a kreativity, odblokování komunikačního kanálu, integraci osobnosti, rozvíjení sebedůvěry, vytváření pocitu zodpovědnosti a úpravu reálné aspirace. (Jennings, 2014)

Renée Emunah, významná kalifornská dramaterapeutka, staví následující nespecifické cíle dramaterapie: zvyšování sociální interakce a interpersonální inteligence, získávání schopnosti uvolnit se, zvládnutí kontroly svých emocí, změna nekonstruktivního chování, rozšíření repertoáru rolí pro život, získání schopnosti spontánního chování, rozvoj

představitosti a koncentrace, posílení sebedůvěry, sebeúcty a zvyšování intrapersonální inteligence, získání schopnosti poznat a přijmout svoje omezení i možnosti. (Eumach, 2009)

Mezi nejdůležitější pojmy jak v divadle, tak v dramaterapii patří bezpochyby katarze. S tímto termínem se poprvé začal zaobírat Aristoteles, a to ve svém díle Poetika. „*Tragédie odstraňuje úzkostné pocity duše vzbuzováním soucitu a hrůzy. Uvádí se, že se tím docílí zmenšení úzkosti na únosnou míru*“. (Aristoteles, 1996, s.124). Katarze poskytuje lidské psychice ozdravné účinky, což zahrnuje zbavení se vnitřního napětí a tenze. Umožňuje prožít korektivní emoční zkušenost, což vede k osvobození se od duševních konfliktů, vnitřního napětí a stresových stavů. Napětí spolu s nahromaděnou negativní energií může být uvolněno přímým vyjádřením agrese. Katarze se využívá v dramatické tvorbě již od dob Sofoklových. Ve 20. století s ní pracuje J.L. Morenem v psychodramatu a v psychoterapii vůbec. (Hartlová, 2000).

Dalším pojmem, který úzce souvisí s katarzí je abrakce. Abrakce spočívá ve vystavení klienta jeho strachu. Klient se díky abrakci může setkat se svou patologií v bezpečném prostoru, odžít si negativní zážitek a díky této skutečnosti docílit symptomatické úlevy, která klienta zbaví vnitřní tenze a napjetí. (Valenta, 2011)

Pojem role, který je pro dramaterapii a mou práci klíčový, můžeme vnímat jako kulturní, antropologický, sociální a psychologický stav. Za svůj život si projdeme a rozloučíme se s určitým postavením, které nám přinášelo určitý typ role. Sociální role ve svém životě rozdělujeme do dvou základních typů. Jedna z prvních z našich rolí je role askriptivní – připsaná (Role s kterou se narodíme). Určuje ji několik faktorů jako věk, pohlaví, příbuzenství, kasta, dědičný titul... Za druhé jsou to role získané v průběhu našeho života. Askriptivní status je ve většině případů nevyhnutelný a kvantitativně značně omezený. Počet získaných statusů s vývojem společnosti a života dané osoby je stále aktivní a proměnlivý. (Valenta, 2011)

S rolí úzce souvisí další dramaterapeutický pojem, a to jsou úrovně vstupů do rolí. *Při vstupování do jednotlivých divadelních (resp. sociálních) rolí je nutno nahlížet na společenský status, ze kterého vychází, a který mnohdy v reálném tvorbě není možné (příp. není bezpečno) dosáhnout. Což může přinášet právě korektivní emoční zkušenost, a tím přispět k celkové socializaci jedince*“. (Polínek, Růžička, 2013, s.7)

Přijímáním rolí přijímáme i jisty typ archetypů. Archetyp využívá mnoho vědních disciplín jako je psychologie, sociologie, divadlo a v neposlední řadě dramaterapie. Vymežeme si tedy, co přesně znamená pojem archetyp. Archetyp je kulturně, psychologicky a sociálně podmíněná zkušenost, která vychází z obecného dilematu a pravd.

Vedle archetypů se obvykle staví rituál. *„Rituály jsou chápány ze sociálně-psychologického hlediska, slouží k nejrůznějším účelům, jsou užívány jako transformační (slouží k zahájení či zakončení terapeutické lekce, příp. terapeutické aktivity – např. hry v roli, čímž napomáhají k vytvoření „terapeutického klimatu“ – atmosféru důvěry, uvolnění, bezpečí, obecně přijímané hry „jako“ atd.); jindy mohou být pro dramaterapii „prostředkem využívajícím hraní k vyrovnání se s úzkostnou zkušeností pro klienta“ (Valenta, 2006, s. 30).*

Dalším pojmem, který je pro mou práci nezbytný definovat, je zcizovací efekt. Lze ho také nazývat jako metodu distancování. Hovoříme-li v dramaterapii o distancování, pohybujeme se v prostoru vymezeném dvěma polaritami – zcizováním v Brechtově slova smyslu a Stanislavského evokováním citové paměti. Brechtovo zcizování je soustředěno na pokud možno nejdokonalejší oddělení myšlenky od pocitu, herce od role, diváka od postavy, která je mu podávána karikaturou a stylizovaně tak, aby nebylo možno se s ní citově identifikovat a tím oslabit racionální pohled na problém. V tomto směru dramaterapeut kategorizuje schopnost distancování svých klientů do třech úrovní: malá distance, přílišná distance a estetická distance. (Landy, 2013)

Pokud má klient k danému problému přílišnou distanci, ale potřebuje ho vyjádřit, využíváme například určitý objekt skrz, který se může bezpečně konfrontovat s daným problémem. Zmíněným prostředkem může být loutka, artefakt, symbol kostým.

Důležitým pilířem dramaterapie je skupinová dynamika. Využívá se interakce ve skupině, skupinové role, tenze a koheze skupiny a její pravidla. (Polínek, Růžička, 2013)

V mé poslední metodologické části budu popisovat terminologie související s divadlem 20. století a jeho propojením s dramaterapií. Především vymezím základní terminologii divadelních tvůrců, kteří dle mého názoru nejvíce ovlivnili dramaterapeutické postupy. Řadíme zde divadelní umělce, jako byl Konstantin Sergejevič Stanislavskij, Bertot Brecht, Antonín Artaud a Jerzizy Grotowski.

Divadlo dvacátého století přineslo pro divadelní svět mnoho nového. Otvíraly se společensky nepřijatelná témata, vznikaly nové divadelní školy a přístupy. Divadlo nefigurovalo pouze ve světě kultury, ale začalo se více aplikovat ve školství a terapii.

Stanislavskij byl znám především jeho novými hereckými metodami. Chtěl po hercích takzvané psychologické herectví což znamená, že se herci měli plně propojit s danou rolí. Měli se ptát, proč postava dělá určité věci a co ji k tomu motivuje. Měli naprosto splynout se svou rolí, což u herců i diváků způsobilo silný emoční zážitek spjatý s katarzí (moderní škol).

Brecht oproti Stanislavskému nebyl zastáncem psychologického herectví. Stal se autorem tak zvaného zcizovacího efektu, kdy herci hráli karikaturně a používali symboly. Brecht chtěl u diváka zachovat jeho kritické myšlení a konstruktivní pohled na danou problematiku, kterou vyjadřoval skrze divadelní inscenaci. *„Brechtův herec se pohybuje ve společenském světě, a musí proto vystihnout chování jevištních postav pomocí tzv. sociálního gesta. Tento další Brechtův termín označuje gesto či soubor gest, ze kterých můžeme odečíst nějakou celostnou společenskou situaci. Brechtův herec by měl proto v každé události nebo větě a pohybu nalézt nikoliv jeho přirozenou a obecně lidskou symboliku, ale symbol postavení ve společnosti. Nalézt sociální gestus znamená odhalit a zvýraznit intenci postavy, události nebo i věty, která se za nimi ukrývá nebo je nezřetelná.“* (Hanáčková, 2000, s. 43) U Brechta docházelo k efektu takzvaného divadla na divadle.

Brecht využíval symboly. Symboly, rituál a lidskou spiritualitu předváděl ve své tvorbě Artaud. S jeho jménem je spojeno například divadlo krutosti, kde se Artaud snaží ukázat že i po prožití negativních emocí můžeme dojít k očistným účinkům katarze. (Valenta, 2011)

Dalším významným autorem, který dramaterapii ovlivnil nejvíce je Jerzi Grotowsky. Grotowsky je autorem takzvaného chudého divadla. Zaměřuje se na primární podstatu člověka, jeho scény se snaží o maximální možnou jednoduchost. Grotowsky pracoval s rituálem a archetypy. Rituál a archetyp patří mezi hlavní dramaterapeutické metody. (Valenta, 2011)

2 Divadlo jako umění

Zvykli jsme si na to, že si divadelní múza tradičně navléká dvě masky – veselou do komedie a smutnou, aby jí to slušelo v tragédiích. (Eco, 2015) Zpřehledněním textu se 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. (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. (Lazurčáková, 2013)

2.1 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 jednodílného celku ve formě divadla. (Eco, 2015)

Dvacáté století přineslo divadelnímu světu řadu odvážných autorů, kteří ve své tvorbě otvírali pro tehdejší dobu nepřipustná témata například o eutanazii. Také vznikaly a rozvíjeli se nové divadelní směry irealismus, expresionismus, funkcionalismus... Nasnadě se odkryly otázky typu pozice herec a divák nebo komu má divadlo sloužit a jaké estetické a komunikační prostředky by mělo využívat. Ve dvacátém století také vznikla asociace pro dramaterapii. Divadlo se dostávalo do popředí nejen v oblasti kultury, ale také edukace a terapie.

2.2 Co je to divadlo.

„Divadelní umění je charakterizováno výstupy a vespolečným 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.“ (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)

3 Historie divadla

„Divadelní prvky provázely naši společnost už od počátku lidské civilizace. Nejdříve měly 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 dob staré antiky až do dnešního dne prošlo divadlo řadou změn. Divadlo se neustále formuje a nově utváří. Každá historická 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, jak a jaký komunikační kanál k tomu využít. (Hanáčková, 2013)

Historie je vědecká disciplína, která se snaží zachytit a opsat 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 pojmání 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, na rozdíl od jiných uměleckých

směrů jako je například sochařství nebo malířství, kde se dochovala samotná umělecká díla. Divadelní představení jako objekt zkoumání je jedinečný 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. (Broccet, 1999)

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. Tyto 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. Následkem velkých ekonomických problémů, způsobených jak nesměrnou ztrátou lidských životů, tak materiální destrukcí, i mstivým zacházením 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. Kvůli 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 socialistický režim, který se postupem času začal mírně liberalizovat. Stoupající naděje na změny však roku 1968 rychle zhasly, po vpádu vojska Varšavské smlouvy do Československa. (Johanson, 2014)

Všechny zmíněné historické události se značným způsobem podepsaly 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 v poválečných obdobích 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? (Polák, 2005)

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 považovala za tabu. Díky své otevřené tvorbě se stal jedním z nejkontroverznějších evropských dramatiků. Největší kontroverzi vyvolala dramata *Přízraky* nebo *Domov loutek*, která čtenáře doslova šokovala. 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, s. 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. (Pallas, 1948)

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. (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. (Hyvnar, 2001)

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 Stanislavského musí být herci 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. (Mistrík, 2018)

„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 spolutvůrcem divadla, tím, kdo dotváří scénické významy. Hlavním bodem je pro Mejercholdova herectví, které by mělo být 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 silou 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 neodbornosti 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 Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov

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, s. 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 hrál v době socialismu 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, bylo jeho dílo součástí povinného repertoáru každého divadla. (Brocket, 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. (Brocket, 1999)

Po smrti Stalina se tato situace trochu uvolnila, zvláště po roce 1956. Didaktičnost zůstala hlavním cílem socialistického realismu, takové divadlo se ale stávalo 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. (Brocket, 1999)

V letech 1968-1990 se divadlo stávalo populárním a návštěvnost byla veliká. 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. (Brocket, 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 realizovaly své nové divadelní vize do samotné praxe. „*Reforma přitom*

musela být komplexní, tzn. institucionální i pedagogická divadla potřebovala najít svá dramatika, vytvořit nové vztahy jeviště a hlediště.“ (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. (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 i zkušebním místem inscenačních technik. Respektoval „čtvrtou stěnu“ a zařizoval kulisy pokojů tak aby měly 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 díla 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. (Brocket, 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 („modernismus“). 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 řádění 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 Gordon Craig

Mezi další významné osobnosti francouzského divadla můžeme zařadit Adolphe Appia a Gordon Craige. Appia tvrdil, že umělecká jednota je základním cílem divadelní inscenace a došel k závěru, že jevištní uvedení zahrnuje tři protichůdné vizuální prvky: pohybujiícího 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 výtvoru, 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. (Brocet, 1999)

Na rozdíl od Appia Craigův 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 režiséřskému svícení. I když vyvolali odpor k těmto 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, kteřé působí rozkol v lidech a*

mezi lidmi a vedou k nenávisti, násilí a zkáze“ (Brocket, 1999, s. 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.(Brocet, 1999)

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. světové války byla situace napjatá z důvodu rostoucích nákladů, později začal být také problém, že filmy a televize odebíraly divadlu publikum. Zapojilo se i ministerstvo kultury, které se snažilo podporovat divadla 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 promítání filmů, k pořádání koncertů nebo tanečních večerů. I po válce pokračovali v Paříži členové Kartelu: Dullin, Baty, Jovet. Největší vliv mělo drama existencialistické a absurdní. Existencialismus se těšil pozornosti díky dílům 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, s. 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 Becket, který se proslavil dílem *Čekání na Godota*. Jeho postavy jsou dány

do světa, který prošel 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.*“ (Brocket, 1999, s. 327)

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, 2005)

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, které založil v roce 1892. Oscar Wilde obnovil anglickou veselohru a dramatiku, která se charakterizuje paradoxním humorem, intelektuálním půvabem, konverzační lehkostí a pozorovacím darem. Zastával názor, aby se život přeměnil na umělecké dílo, než aby umění napodobňovalo život. (Polák, 2005)

3.5.2 J. M. Barrieho

Dalším významným anglickým dramatikem byl J. M. Barrieho, jeho díla jsou optimistická, jsou zde různé pohledy na život, v němž humor je sentimentem. Nejslavnějším dílem je jeho hra *Peter Pan*, která je sentimentální fantazie romantizující dětství a dětský pohled na svět. Mnoho dramatiků mělo zájem o inscenace Shakespearových děl. Můžeme

zmínit Williama Poela, který byl vůdčím duchem Alžbětinské jevištní společnosti. „*Oblékal herce do alžbětinského oděvu, kostýmovaná pážata 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, s. 289) Jeho předností byly hry bez nepřerušování a pozornost soustředěná na herce a text. (Brocet, 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 divadlo Old Vic stalo jedno z nejnavštěvovanějších. Po roce 1949 jeho sláva upadá a do popředí se dostává Stradfordská festivalová společnost.

3.5.3 Sean O’Casey

Sean O’Casey byl významný irský dramatik, jehož díla jsou spíše 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, s. 316) Mezi jeho přeložená dramata do českého jazyka můžeme uvést tragické dílo *Pluh a hvězdy*. (Brocet, 1999)

3.5.4 Terence Rattigan a Johna Osborn

Jeden z významných anglických dramatiků, 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 lhostejnost vůči vyšším vrstvám jako i mravní, společenské a politické zrady. Divadlo National Theatre se stalo posledním evropským divadlem, které 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, která hrála 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 koncepce divadla. Podle něho je divadelní dílo „*souhrn působení několika umění, které jsou v čase a v prostoru sjednocené trváním divadelního představení a místem, na kterém se*

odehrává, teda scénou divadla.“ (Polák, 2004, s. 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, 2005)

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 ho tak, aby se na zážitku ze hry spoluúčastnilo. Velký význam mělo Svobodné divadlo, které se inspirovalo Francií a bylo založeno v roce 1889. Orientovalo se především na boj proti sociálnímu útlaku. (Polák, 2005)

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 měla 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, 2005)

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. (Brocet, 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. Poválečná dramata se zabírala hlavně politickými a sociálními tématy. Autoři, kteří se prosadili v této 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 režiséry Peter Stein a Hansgünther Heyme. (Brocket, 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, s. 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 Marinetti byl italský prozaik, básník, dramatik a jak už bylo zmíněno zakladatel Futurismu. Syntetické 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 vévodil italské divadelní scéně především futurismus, tímto 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. (Brocket, 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 levicovní intelektuálové, umělci, kteří založili své vlastní umělecké sdružení známé pod názvem Devětsil, který vedl Jiří Frejka. Sdružení devětsil bylo složeno z několika členů například Jindřicha Honzly a Emila Františka Buriana. Po příchodu Voskovce a Wericha na divadelní scénu Osvobozeného 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 básně nebo i lidovou poezii v novém stylistickém pojetí. Avantgarda byla originální a inspirující pro české divadelní myšlení a praxi. Měla samozřejmě vliv na další vývoj české divadelnictví. (Polák, 2005)

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. sorely. 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, s. 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 parabolu 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 józe apod. (Pylátová, 1990)

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 dovedou ztvárnit jakékoli situace a překonat tak jejich očekávání. Grotowski viděl roli publika jako skupinu herců, kteří hrají nevědomě. (Pylátová, 2009)

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)

4 Dramaterapie

Co je to dramaterapie? Existuje nesčetně moc definicí 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 symbolického 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.“* (Landy, 1985, s.58)

Zajisté nesmíme opomenout definici dramaterapie 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.*“ (Valenta 2011)

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.*“ (majzlanová 2006)

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. (Emunah, 2009)

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. (Jenningsová, 2004)

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. (Valenta, 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)*“ (Valenta, Muller, 2013, s.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 warm up aktivity. Warm up aktivity jsou zaměřené především na uvolnění fyzické stránky klienta, mezi warm up aktivity řadíme fyzickou rozcvičku, 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 Eumach. 1) prožívání emocí a zvládnutí kontroly svých emocí, 2) poznávání sebe sama, schopnost poznat a přijmout své možnosti i omezení, 3) rozšíření repertoáru sociálních interakcí a vývoj interpersonálních dovedností, 5) posílení sebedůvěry, sebeúcty, 6) rozvoj imaginace a koncentrace, 7) změna nekonstruktivního chování. (Eunach, 2009)

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, práce s tělem, improvizace, pantomima... Hlavní potenciál dramaterapie je dle Landyho hra v rolích, kde může klient skrze bezpečný prostor zinscenované reality prožít metaforické znázornění situace a postav, což klientovy napomůže ke korektivní emoční zkušenosti a následné katarzi. (Liššíáková, Valenta, 2015)

Komplexně můžeme pojmut cíle dramaterapie jako snahu dopomocť 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 se 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 častá terapeutická metoda. 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. Kde klade důraz na léčebné účinky divadla jak na straně herců tak samotných diváků. Jedná se o emotivní zkušenost, kterou Aristoteles ve svém díle Poetika označil pod pojmem katarze, katarze je z jedním z hlavních cílů 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 nalézt propojení s dramaterapií, a to v záměru působnosti na humánní stránku člověka. S obdobím 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, 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 nekomfortní 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. (Budil, 2003)

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. (Kovář, 2013)

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 dramaterapeutickém sezení. K.S. Stanislavskij je znám především pro psychologizující pojetí divadla. Stanislavskij 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 pracích docházel k závěru, že spontánní reakce herce není řízena jeho vědomím, ale je regulována vědomou sebekontrolou. Stanislavskij se ve své umělecké tvorbě zaměřoval pouze na estetické cíle, ale jeho techniky byly 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. Stanislavskij 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 techniky improvizace. (Valenta, 2011)

5.1.2 B. Brecht, Antonín Artaud

Další umělec z divadelní scény, který svou tvorbou zasáhl i terapeutickou oblast byl B. Brecht. Brecht divadelní tvorba má blízké propojení se sociologií. Brechtovo pojetí divadla je více zaměřeno 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 bytost. (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 cíli, 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 by mělo divadlo 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 vychází od Artaunda při práci s archetypy, rituálem, zvukem, pohybem imaginací... (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, Grotowsky svou pozornost upíral rovněž 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 pomoci 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 pomoci terapeuta a skupinové dynamiky se snaží nalézt co nejlepší možnost řešení pro nápravu nežádoucích projevů v chování, které klientovi brání v navázání zdravých sociálních kontaktů. (Boal, 1993)

Závěr

Tématem mé bakalářské práce je divadlo dvacátého století a jeho využití v dramaterapii. Mou bakalářskou práci jsem rozčlenila do několika kapitol, které byly dle mého názoru důležité pro vytvoření komplexního popisu daného tématu. V první kapitole *Cíle práce* popisují obecné cíle a celkový koncept mé bakalářské práce. Dále zde rozepisují a definují klíčová slova související s divadlem, dramaterapii a pojednávám o propojení divadla dvacátého století s dramaterapii. V úvodních kapitolách mé bakalářské práce se věnuji otázkám typu: Co je to umění? Co je umění v divadle? Na úvod jsem si zvolila témata zdánlivě nesouvisející přímo s tématem, nicméně si myslím, že i tyto kapitoly jsou důležitou součástí mé bakalářské práce, a to z několika důvodů. Divadlo jako takové je umění a divadlo je uznáváno jako svébytný a samostatně vyčleněný druh umění. V těchto kapitolách popisují obecný pohled na umění a v jakém uměleckém kontextu je chápáno divadlo samotné. Z mých nabytých informací, jsem došla k následujícímu závěru. Umění nemůžeme přesně vymezit zachytit a vydefinovat, ale můžeme určit jeho charakteristiky, které by umění mělo obsahovat, aby se mohlo nazývat uměním, stejně tak to platí i u divadla. Dalším mým poznatkem je, že divadlo jakožto samostatná umělecká část sloužila a slouží jako komunikační kanál, který má vyvolat určité emoce.

Největší část mé práce tvoří kapitola, která obsahuje několik podkapitol na téma divadlo dvacátého století. V první části této kapitoly jsem nejdříve popsala historický kontext dané doby. Historické události dvacátého století byly pro lidskou společnost naprosto přelomové. Politické pozadí dané doby ovlivnilo celý svět a mělo rozsah do všech sfér lidské společnosti, mezi které řadíme i kulturu již je divadlo nedílnou součástí. Ve dvacátém století je propojení divadla a politického vlivu více než znatelné, divadlo bylo potlačováno a nebo zneužíváno

k negativní propagandě tamních režimů, i samotní divadelní umělci byli v této otázce pro koho a k jakým účelům využívat divadlo, rozpolčení. Minulé století rovněž přineslo množství nových vynálezů a progresivních názorů. Divadlo procházelo velkou divadelní reformou. S divadlem se začalo experimentovat, začal se stírat rozdíl mezi divákem a hercem, vznikaly nové herecké školy, vznikaly nové herecké techniky a přístupy, jak pracovat s hereckým projevem, začaly se otvírat ožehavá témata a apelovalo se na pokleslou morálku společnosti, divadelní tvorba se vracela ke svým pre-historickým kořenům, k mytologii, rituálu.

V kapitole divadlo dvacátého století popisují jednotlivé země (Anglie, Itálie, Německo, Francie, Rusko, Polsko, Česko), které dle mého názoru nejvíce ovlivnily divadelní scénu dvacátého století. Konkrétní země jsem vybírala na základě jejich divadelních tvůrců, kteří divadelní scénu posunuli v novém progresivním směru a rozšířili dopad divadla za estetickou oblast.

Po kapitole divadlo dvacátého století navazuje část zaměřená na dramaterapii a provázání dramaterapie s divadlem dvacátého století, kde jsem si vybrala konkrétní autory, z kterých dle mého názoru dramaterapie nejvíce vychází. Nejdříve vymezují samotnou dramaterapii. Popisují co to dramaterapie vůbec je a vyčleňují její základní charakteristiku.

V mé poslední části bakalářské práce se věnuji konkrétním divadelním tvůrcům, jako byli: Stanislavskij, Brecht, Artaud, Grotowsky, Boal, z kterých dramaterapie dodnes vychází. Stanislavskij přišel s novým hereckým konceptem, kde zdůrazňoval takzvané psychologické herectví, kde se herec měl plně ztotožnit s emocionálním prožíváním dané postavy, tak aby herec přenesl divákům opravdové emoce, dále tak, aby se samotní diváci mohli s danou postavou identifikovat, snaha naprosto ochromit a vtáhnout divákovu mysl na jeviště. Stanislavského metoda dovedla diváky i herce ke katarzi díky prožití určité emoce v bezpečném prostoru. Prostřednictvím projekce dosáhli diváci i herci katarze. Oproti tomu Brecht přišel s naprosto s jinou filozofií. Neměl rád takzvané psychologické herectví. Brecht chtěl skrze divadlo divákům sdělit určitou myšlenku, a proto potřeboval, aby byli diváci soustředění pro objektivní vnímání dané divadelní hry. Chtěl, aby ji diváci vnímali kognitivně a ne emocionálně. K těmto účelům využíval Brecht tak zvaný zcizovací efekt, kde herci hráli schválně karikaturně tak, aby od nich měli diváci náležitý odstup. V dramaterapii se setkáváme s pojmáním tří distancí: krátká, dlouhá a estetická. Klient má povětšinou dlouhou nebo krátkou distanci a díky dramaterapeutickému procesu se klient spolu s terapeutem a skupinou snaží dosáhnout distance estetické. Estetická distance podporuje klientovo spontánní

chování umožňuje mu ukázat jeho pravé já, ale zároveň je klient schopen ovládat svou emocionální stránku odrážející se v jeho chování. Artaud se snaží divadlo vrátit k jeho prehistorickým kořenům. Snaží se zapůsobit na smyslový prožitek diváka. Pracuje s rituálními obřady a archetypy, je tvůrcem divadla krutosti, kde se snažil poukázat, že i skrze prožití negativní emoce jako je agraf může divák dojít k symptomatické úlevě, v dramaterapii je rovněž důležité dobře zpracovat a umět zpracovat své vnitřní negativní emoce, které nám způsobují neklid a vnitřní tenzi. Grotowsky navazuje na Artaudovu divadelní filozofii. Grotowsky se zaměřuje na chudé divadlo. Chudé divadlo bylo založeno pouze na samotných hercích, herci neměli k dispozici žádné divadelní rekvizity, kostýmy nebo líčení. Divadlo mělo být surovým produktem samotných herců. Grotowsky zdůrazňoval hereckou souhru, tanec a čistý pohyb herce. Dramaterapie pracuje s lidským tělem, jeho pohybem a uvědoměním si vlastního bytí.

Další významný tvůrce, kterého jsem zmínila v rámci divadla a dramaterapie je August Boal, který je zakladatelem sociálního divadla využívajícího především v oblasti edukace, kde se prostřednictvím divadla otevírá určitá sociální situace, která vyžaduje nalézt optimální řešení. Obvykle herci rozehrají určité téma, které je v dané době, situaci a společnosti aktuální. Po skončení představení má divák možnost vstoupit do děje a tím udat konci rozehrané inscenace nový závěr.

Divadlo je tedy od počátku lidské společnosti její nedílnou součástí. Divadlo je důležité především pro svůj komunikační přesah, s velkou částí lidí zároveň a na jednom místě. 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.

Bibliografické citace

- 1 Aristoteles: *Poetika*.. Vyd. Praha : Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.
- 2.Boal, August. *Theatre, Therapy and Activism*. Vyd. Routledge, 1993. ISBN 0415086086.
- 3.Bernátek, Martin a kol. *Úvod do teorie divadla*. Vyd. Brno: Masarykova Univerzita, 2014. ISBN 978-80-210-6766-0
- 4.Brocet, Oscar. *Dějiny divadla*. Vid. Praha: Lidové noviny, 2008. IBN 978-80-7106-576-0.
- 5.Build, Ivo T. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Vyd. Praha: Triton. CARLSON, 2003. ISBN 80-7254-321-0.
- 6.Eumach, Johnson, Renee. *Current Approaches in Drama Therapy*. vyd. Charles C Thomas Publisher, 2009. Isbn 978-0-398-07847-8.
- 7.Grombrich, Erms, Hanes. *Příběh umění*. Vyd. Praha: Argo, 2010. ISBN 80-7203-143-0.
- 8.Grotowski, Jeery. *Divadlo a rituál*. Vyd. Bratislava: Kaligram, 1999 ISBN 80-7203-143-0.
9. Hanáčková, Andrea. *Základy teorie divadla*. Tisk: Olomouc, 2013.
- 10, Hartlová. Helena. *Psychologický slovník*. Vyd. Prahal: Portál, 200, ISBN 80-7178-303-X.
11. Hyvnar, Jan. *Herec moderního divadla*. Vid. Praha: Kant, 2011. ISBN 978-80-7437-0-1.
12. Jenningsová. Sue. *Uvod do dramaterapie*. Vyd. Praha: Jelná,2014. ISBN 9788026067832.
13. Johonson, Paul. *Dějiny 20. Století*. Vyd. Praha : Leda, 2014. ISBN 978-80-7335-335-3.
14. Kovář, Petr a kol. *Přijímací zkoušky na vš*. Vid. Prha: Fragment, 2013. ISBN 978-80-253-8839-3.
15. Lazurčáková, Tatjana. *Dějiny světového divadla1*. Tisk: Olomouc, 2013.

16. Lazurčáková, Tatjana. *Dějiny světového divadla 2*. Tisk: Olomouc, 2013.
17. Lazurčáková, Tatjana. *Dějiny světového divadla 2*. Poloviny 20. Sroletí Tisk: Olomouc, 2013.
18. Landy, R. J. *Persona and performance*. Vyd, New York: Guilford, 2013. ISBN 0-89862-023-60.
19. LANDY, R, J. *Psychology of Work Behavior*. Vyd. Homewood: The Dorsey Press, 1985, ISBN 0-256-03045-4
20. Majzlanová, K. *Dramatoterapie v léčebnej pedagogike*. Vyd. Bratislava: Iris, 2004. ISBN 80-89018-65-3.
21. Mistrik, Miloš. *Herecké techniky 20. Storočí*. Vyd: Bratislava: Veda, 2018. ISBN 9788022416450.
22. Spurná, Helena. *Dějiny světového divadla3*. Tisk: Olomouc. 2013.
23. Pavis, Patrice.. *Divadelní slovník*. Vyd: Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
24. Pilátová, Jana. *Hnízdo Grotowského. Na prahu divadelní antropologie*. Vyd: Praha: Divadelní ústav, 2009. ISBN 978-80-7008-239-3.
25. Pilátová, Jana. 1990. *Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium*. Vyd: Praha: PKS, 1990. ISBN 80-85040-09-3.
26. Polák, Michal *Krátké dějiny divadla*. Vyd. Bratislava: 2005, ISBN 978808061193.
27. Pallas, G.: *Hvězdy severu*. Vyd. Havlíčkův Brod, 1948. ISBN 8070081937.
28. Valenta, Milan. *Dramaterapie*. 4. vyd. Praha: Grada, 2011. ISBN 978-80-247-3851-2.
29. Valenta, Milan. *Co je to dramaterapie*. Vyd.1 Vyd. Brno: Paido, 2001. ISBN 80-7315-010-7.
30. Valenta, Milan. *Rituál v dramaterapii*. Speciální pedagogika, 2006, ISSN 1211-2720.

31. Valenta, Milan a Martin Dominik POLÍNEK. *Dramaterapie a teatroterapie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3685.
32. Valenta Milan a Lišítková, Ivana. *Evaulace v dramaterapii*. Vyd. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4723-0.
33. Valenta, M., Muller, O. *Psychopedie*. 2.Vyd, Praha: Parta, 2004. ISBN 80-7320- 063-5.
34. Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Vyd.Praha: Panorama, 1986. ISBN 3-7778-01550.

ANOTACE

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

Název práce:	Divadlo 20.století a jeho využití v dramaterapii
Název v angličtině:	Theatre in the 20th century
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:	Theater, dramatherapy,
Přílohy vázané v práci:	

Rozsah práce:	45 s.
Jazyk práce:	Český jazyk