

Havlíčková, Margita

Tradice českého divadla jako inspirační zdroj

Theatralia. 2026, vol. 29, iss. 1, Supplementum, pp. 53-57

ISBN 978-80-280-0843-7 (print); ISBN 978-80-280-0844-4 (online ; pdf)
ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2026-S-10>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83907>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](#)

Access Date: 16. 04. 2026

Version: 20260410

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Tradice českého divadla jako inspirační zdroj (2018)

Margita Havlíčková

Kdykoliv se při výuce dostanu ve svém výkladu dějin českého divadla ke kapitole o osvícenství, řeším vždycky stejný problém – jak mám vysvětlit studentům, že jsme se časově ocitli teprve v závěru 18. století, a přesto jsme dospěli k počátkům novodobého českého profesionálního divadla. Že totiž právě tato kapitola, jakkoliv se to zdá z důvodu časové vzdálenosti nepravděpodobné, má již bezprostřední souvislost se současností. Skupina českých národních buditelů ponejvíc soustředěných kolem Václava Tháma si tehdy vzala za úkol vytvořit něco, co ve všech vyspělých evropských divadelních kulturách té doby už dávno tvořilo přirozený základ domácí divadelní tvorby, profesionální soubor hrající v mateřské řeči. Díky soustředěnému úsilí hrstky česky smýšlející inteligence a díky příznivé politické a společenské situaci se v roce 1786 konečně podařilo založit v Praze divadlo zvané Vlastenské, pro jehož soubor bylo charakteristické, že nehrál pouze česky, ale byl bilingvální, českoněmecký. Muselo potom uplynout ještě několik desetiletí, než se – opět v Praze – ustanovil profesionální soubor hrající výhradně česky. Dnešní generace mladých divadelníků je formována postmoderní kulturou, která zachází velmi volně s odkazem předchozích generací, s něčím, co jsme si zvykli nazývat tradicí. Je však otázkou, co znamená v dějinách českého divadla pojem „tradice“ a k jakým kořenům až sahá, jestliže se jedná o tak mladou divadelní kulturu, která ve své moderní podobě trvá něco málo přes dvě století a která se ještě k tomu byla nucena ve svých začátcích potýkat s hledáním vlastní svébytné cesty. Myslím, že je úkolem především dramaturgie vyhledávat živé inspirační zdroje domácí tradice a čerpat z nich. Avšak jak a v čem může dnešního studenta dramaturgie inspirovat v jeho uvažování o současném divadle tradice českého divadla a co všechno taková tradice vlastně představuje? Lze vůbec najít nějaký její charakteristický rys, pojmenovat jej a dále rozvíjet?

Pokusím se doložit, že otázka tradice jako inspiračního zdroje je v dějinách českého profesionálního divadla klíčová, a tudíž by neměla být v žádné době, ani dnes, přehlížena. Zároveň bych chtěla upozornit, že se jedná o problém nadmíru komplikovaný. Vycházím při tom z tvrzení současného amerického literárního vědce Harolda Blooma, který říká, že: „Tradice není pouhé předávání nebo laskavé sdělování, je to také

konflikt mezi minulým géniem a současnou touhou“ (BLOOM 2000: 20). Vráťím se ještě jednou do roku 1786, kdy se velmi mladý divadelník Václav Thám naplno chopil vůdčí role v nově vzniklém Vlastenském divadle. Vystává tu otázka, vůči čemu se mohli Václav Thám a jeho kolegové vymezovat, jestliže české profesionální divadlo budovali na zelené louce z bodu nula. Zdá se, že za takové situace nemohlo k žádnému konfliktu mezi minulým géniem a současnou touhou dojít. Vždyť Thámova generace měla pro svůj zakladatelský čin k dispozici jen svoji současnou touhu, nikoliv však minulého genia, k němuž by se mohla jakýmkoliv způsobem vztáhnout!

Předchozí epocha baroka byla rozhodujícím obdobím pro položení základů evropské divadelní instituce, jíž rozumím profesionálně podnikající divadelní soubor. Česky hrající ansámbl profesionálních barokních komediantů ovšem v českých zemích nikdy nevznikl. Proto se osvícenská zakladatelská generace inspirovala u divadelní kultury, která byla v té době v českých zemích vnímána rovněž jako domácí a která naopak tradicí disponovala, to jest u divadelní kultury německojazyčné. Její profesionální divadelní instituce zformována v baroku do podoby cestující divadelní společnosti procházela v průběhu 18. století řadou reforem, které vedly ke vzniku stálé divadelní scény hrající v jednom městě pro jedno publikum. Základním charakteristickým rysem této instituce byla její demokratičnost ve smyslu Schillerovy představy o divadle jako morální instituci, v níž „každý jednotlivý požívá vytržení všech, jež zesílena a zkrásněna padají ze sterých očí na něho zpátky, a v jeho hrudi je teď místo jen pro jeden jediný pocit – je to pocit: být člověkem“ (ŠEDIVÝ 1955a: 22). Aby mohlo divadlo naplňovat Schillerovu ušlechtilou myšlenku, potřebovalo promyšlenou, tvořivou a živou dramaturgii, o níž přemýšlel a jejíž moderní základy budoval pár let před Schillerem G. E. Lessing v Národním divadle v Hamburku. Ten si byl dobře vědom, že k tradici německojazyčného divadla patří mimo jiné i komická postava Hanswurst, relativizující prostřednictvím drsných šprýmů a drzých komentářů smrtelnou vážnost vznešených hrdinů, a že je tato postava ve svém počínání nadnárodní a nadčasová, jelikož má v jiných národních divadelních kulturách své typové varianty, jako například italského Arlecchina. Proto ji nevyobcoval jako profesor Gottsched, nýbrž jí vymezil místo ve své dramaturgické koncepci.

Tradice německojazyčného divadla jednoznačně a nezpochybnitelně nahrazovala českému profesionálnímu divadlu vstupujícímu na konci 18. století do života chybějící domácí tradici českou. Zároveň však bylo současnou touhou českého divadla utvářet vlastní inspirativní tradici a vlastní identitu, kterou by se mohlo sebevědomě prokázat ve společenství jiných evropských národních divadelních kultur. Zkoumáme-li repertoár Vlastenského divadla, zjistíme, že sestával z množství překladů, zejména soudobých německých a rakouských dramatiků, ale že se vedle toho na něm objevili už čeští autoři s původní tvorbou, a to v počtu ne zrovna malém. Nelze pominout ani to, že právě v té době vznikly první české překlady některých libret Mozartových oper, což rozhodně lze považovat za sebevědomé vykročení směrem k evropskému hudebnímu divadlu.

Kdybychom tedy psali pojednání o dějinách české dramaturgie, museli bychom konstatovat, že v období činnosti Vlastenského divadla přece jen došlo k žádoucímu

konfliktu mezi „minulým géniem“ – tj. tradicí německojazyčného divadla – a „současnou touhou“, velící se z této tradice vymanit. Významným dokladem přítomnosti takového konfliktu je překlad, či spíš parafráze citované Schillerovy stati, jejímž autorem je dramatik Prokop Šedivý. Spisek vyšel v roce 1793 pod názvem *Krátké pojednání o užitku, který ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může*. Šedivý v něm pojal divadlo stejně jako Schiller – jako mravní instituci formovanou ve smyslu požadavku pozdního osvícenství. Zároveň však vyslovil něco, co v Schillerově tzv. mannheimské přednášce nenajdeme. Prokop Šedivý požadoval, „by k činohrám toliko vlastenští obsahové voleni byli“ (ŠEDIVÝ 1955b: 40), a dále tvrdil, že „kdybychom se toho dočekali, že bychom ustavičně české divadlo měli, tenkrát bychom také jeden národ byli“ (ŠEDIVÝ 1955b: 40). Svým požadavkem, vloženým do Schillerova textu, aby pro činohry byl volen „toliko vlastenský obsah“, zformuloval Šedivý jakýsi potenciální dramaturgický program, který měl být v budoucnu realizovaný institucí stálého (v dobové terminologii „ustavičného“, „ustavičně stojícího“) českého divadla. Tato stálá divadelní instituce pak měla mít tu vlastnost, že by svou existencí garantovala českou národní identitu. To byl velký úkol, který, jak se posléze ukázalo, české divadlo spíše svazoval, než aby mu poskytl tvůrčí svobodu.

Myšlenka Prokopa Šedivého se v dějinách českého divadla projevila jako nebývale živoucí a vytrvalá. Požadavek stálé národní divadelní instituce reprezentující a stmelující český národ se stal díky specifickým podmínkám, v nichž až do začátku šedesátých let 19. století tvořil stále ještě jediný česky hrající divadelní soubor, jakousi vytoženou metou. V důsledku tohoto požadavku byly téměř po celé 19. století českému profesionálnímu divadlu podsouvány různé mimoumělecké funkce, které měly, domnívám se, vliv především na dramaturgii. Jako příklad může sloužit etapa Prozatímního divadla, jehož pozdně romantická dramaturgická linie se v činohře opírala o světové klasiky, aby tak reprezentovala sounáležitosti českého divadla s divadlem evropským. Ve vedení však v téže době probíhaly boje představitelů dvou politických stran, staročechů a mladočechů, o ovládnutí divadla. Pro ně bylo Prozatímní divadlo institucí reprezentující – a zastupující – českou národní identitu, a nikoliv, jak by tomu mělo správně být, institucí uměleckou. Jednoduše řečeno, divadlo pro ně představovalo důležitý zástupný nástroj národní a politické emancipace. Je jisté, že současná touha tehdejších umělců se v prostředí takto formovaném (či spíše deformovaném) jen těžce dobírala podstaty minulého genia, a jen za cenu velkého úsilí se s ním přece jen mohla nakonec střetnout v plodném tvůrčím konfliktu. V této souvislosti mě občas napadá kacírská myšlenka, že nezáměr většiny českých teatrologů o důkladnou analýzu této jinak pozoruhodné a významné etapy našich divadelních dějin pramení z obavy, že by se zde museli potýkat nejen se slavnou a přitažlivou, ale také s odvrácenou tváří historie českého divadla, na niž by nemusel být pěkný pohled.

Nutno podotknout, že počáteční idea Prokopa Šedivého byla posléze zhmotněna do podoby reprezentativní kamenné budovy Národního divadla, „zlaté kapličky“, s jejíž nedotknutelnou povinností na konci 19. století svým způsobem zápasila ještě generace českých realistických dramatiků. Nastupující moderna však pohrdla kamennými „chrámy múz“ a usídlila se raději v hospodských sálech, kde mohla svobodněji konfrontovat

svoji současnou touhu po uměleckém díle, vytvořeném nezávislým a svobodným rozhodnutím tvůrčího individua, s minulým geniem vnímaným nikoliv jako zátěž, ale jako inspirující duchovní působení. Nejnadanější členové moderny se samozřejmě do velkých kamenných divadel posléze vrátili, stejně jako se tam vrátili členové avantgardy, jejichž současnou touhou bylo odmítnout jakákoliv pravidla a na jejich místo dosadit umělecký experiment. To však neznamená, že zároveň s pravidly odvrhli také inspirujícího minulého genia. Byla to moderna a po ní avantgarda, která ve svém hledání nových inspiračních zdrojů brala všude, kde nacházela impulzy pro svoji tvorbu. Avantgarda nedělila tradici na českou a jinojazyčnou, ale na tradici živou a neživou, tj. vyprázdněnou. Vzpomeňme Jiřího Frejku, který nacházel v českém dramatikovi Klicperovi výrazné stopy commedie dell'arte, tedy toho druhu divadelního projevu, jenž se stal pro osvícenské divadlo podezřelým, ve skutečnosti však byl jen nezničitelným. V českém divadle 19. století užíval jeho postupy nejen V. K. Klicpera, ale také F. F. Šamberk píšící své frašky pro lidové publikum pražských arén, což bylo prostředí, jež mělo velmi blízko vídeňským předměstským scénám a ty zase, jak známo, rozvíjely odkaz barokního německojazyčného profesionálního divadla. Dostáváme se tak zpět k bodu, ze kterého jsme vyšli na začátku našeho uvažování.

Jsem přesvědčená, že novodobé české profesionální divadlo vydalo své nejlepší plody vždy, když vykročilo ze své uměle vytvářené uzavřenosti a nebojácně sáhlo po kulturním dědictví Evropy. Touto cestou se při svém založení vydalo například brněnské Divadlo Husa na provázku se svou nepravidelnou dramaturgií, při níž se pracuje spíše se scénářem než s hotovým dramatickým textem. Proto také měl herecký styl Husy na provázku tak blízko k improvizovanému divadlu a jeho komickým typům. Je známo, že u zrodu Husy na provázku stál dramaturg činohry tehdejšího Státního divadla v Brně Bořivoj Srba, který do nově založeného divadla přinesl své zkušenosti a představy, tak jak je uplatňoval na scéně Mahenova divadla. Bylo by jistě zajímavé hledat souvislosti mezi výrazovými prostředky souboru činohry Státního divadla a Husy na provázku. Připomenu alespoň jeden příklad. Vybavuje se mně herec Josef Karlík v roli Azdaka v *Kavkazském křídovém kruhu*. Jeho živelné herectví, jeho rozmáchlá gesta a výrazné grimasy sugestivně vyjadřující chytráckou lstivost vytvářené postavy byly bezpochyby převzaty z repertoáru protřelého improvizátora Harlekýna.

Jsem přesvědčená, že evropský kulturní prostor je ve své mnohotvárnosti nedělitelný. Z jeho kořenů vyrůstá i česká divadelní tradice, jejímž charakteristickým rysem je potřeba komentovat svět, v němž žijeme. Dějiny novodobého českého divadla nám k tomu poskytují dostatek příkladů a v nich je nutno hledat inspiraci pro současné živé české divadlo i pro uvažování o něm.

Profesorská přednáška prosloušená 21. února 2014.

Bibliografie

BLOOM, Harold. *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*. Praha: Prostor, 2000.

ŠEDIVÝ, Prokop. Divadlo jakožto mravní instituce. In Friedrich Schiller. *O mravním poslání divadla*. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955a: 7–22.

ŠEDIVÝ, Prokop. Krátké pojednání o užitku, který ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může. In Friedrich Schiller. *O mravním poslání divadla*. Praha: Československé divadelní a literární jednatelství, 1955b: 25–41.

Publikováno: Tradice českého divadla jako inspirační zdroj. *Přednášky o divadle a umění 2* [habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty JAMU v letech 2007–2018]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2018: 49–53.

