

Havlíčková, Margita

## Dějiny divadla jako způsob sebepoznání

*Theatralia*. 2026, vol. 29, iss. 1, Supplementum, pp. 48-52

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-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83906>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

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.

## Dějiny divadla jako způsob sebepoznání (2018)

Margita Havlíčková

Divadlo je, jak známo, druh umělecké činnosti, který se realizuje v daném čase a prostoru a v tomto čase a prostotu zaniká. Nenávratná pomíjivost takového artefaktu, jakým je jednotlivé divadelní představení, způsobuje, že divadlo jakožto fenomén – velmi zjednodušeně řečeno – v jistém smyslu zároveň je a zároveň není. Pokoušíme-li se o rekonstrukci nějaké divadelní inscenace, výsledek je nutně nedokonalý, neúplný, neboť žádný historický jev není možno zopakovat v jeho komplexní jedinečnosti. Vždyť i když se pokusíme přímým oživením co nejdokonaleji zrekonstruovat všechny možné postupy, které byly uplatněny při určité inscenaci, vždycky nám bude chybět jeden důležitý a určující komponent – publikum, pro něž kdysi inscenace vznikla. Tento základní problém, který teatrologie vnímá jako problém klíčový, se jeví zvláště naléhavě v oblasti výuky dějin divadla. Uvědomuji si to vždy, když předstupuji před studenty, abych jim zprostředkovala základní znalosti dějin divadelní kultury; těm studentům, kteří zanedlouho, po absolvování svých studií, sami začnou divadlo vytvářet a budou tak psát v historii divadelního umění další novou kapitolu. Mým úkolem je sdělit základní fakta o předmětu, jehož podstata je více než efemérní, lidem, pro něž je rok 1989 bezmála stejně vzdálenou minulostí jako rok 1492, kdy byla objevena Amerika. Navíc, a to je zcela přirozené, úsilí těchto mladých lidí je napřeno do budoucnosti, na niž se přece svým studiem připravují. Ve své dychtivosti často jako by měli pocit, že žádné dějiny divadla neexistují a že se začnou psát teprve v okamžiku, kdy oni sami začnou svým uměním živé divadlo vytvářet. Právě z těchto důvodů pro mě vyvstává naléhavá nutnost mladým lidem sdělit, že nevstupují do prázdného prostoru, ale naopak do strhujícího, nepřetržitého a mohutného proudu, který v tomto kulturním teritoriu existuje odedávna a který je výsledkem odvěké snahy člověka najít a pojmenovat smysl vlastního bytí prostřednictvím specifické umělecké výpovědi, v tomto případě prostřednictvím divadla. Výklad dějin divadla by proto neměl být jen výčtem jednotlivých faktů, ale měl by studentům zprostředkovat intenzivní poznání sounáležitosti s těmi, kteří divadlo tvořili před nimi. Považuji za velmi naléhavé sdělit jim, že nejde jen o naši vlastní realizaci, kterou přirozeně vnímáme v tíživé pomíjivosti našich vlastních životů, ale o nepomíjející, to jest trvající dění smyslu společného díla. A protože,

řeceno slovy Jana Patočky, „mysl neleží nabíledni, nýbrž musíme jej získat výkladem, který odhalí, co nám původně brání jej vidět, co jej zakrývá, zkrlesuje, zatemňuje“ (PATOČKA 1990: 66), je především nutno učinit výklad dějin divadla nástrojem, skrze který se pokusíme smysl společného díla odkrýt, a tak se na něm intenzivně podílet. Předmět mého výzkumu, profesionální divadlo v baroku a následně jeho transformace v důsledku osvěcenských reforem 18. století, přitom může posloužit jako doklad oprávněnosti takového snažení. Tak kupříkladu, čím déle se zmíněným tématem zabývám, tím více jsem fascinována sledováním různých procesů, jejichž důsledky viditelně přesahují z minulosti k dnešku, a tím více si uvědomuji, jak souvisí kapitola dějin barokního a osvěcenského divadla s budováním základů novodobé divadelní praxe, přesněji řečeno, s budováním základních principů novodobé divadelní instituce. Většina dnešních studentů se pravděpodobně zanedlouho stane členy některé z tradičních divadelních institucí, a i to je důvod, proč by měli znát, na jakých základech se formovaly principy evropského profesionálního divadla, aby se tak oni sami naučili lépe chápat, k čemu je zdejší tradice v nejlepším slova smyslu zavazuje.

Především je třeba vědět, že profesionální soubory, které v baroku brázdlily křížem krázem Evropu od Benátek po Gdaňsk a od Londýna po Petrohrad, nebyly považovány vždy jen za potulující se podezřelý živel, před kterým je nutno mít se na pozoru. Tento obrázek spíše odpovídá romantizujícímu pohledu 19. století a bylo by konečně načase uvést věci do správných souvislostí – přinejmenším proto, že jinak s sebou stále ponosou romantický pocit výjimečnosti, výlučnosti, který je v naší společnosti právě od dob romantismu ve vnímání divadla obzvláště silný a ne vždy je mu ku prospěchu. V baroku byl komediant (použijeme toto slovo s vědomím původního obsahu a bez obav z nežádoucích konotací) vnímán v první řadě jako odborník na divadelní řemeslo a s jako takovým se s ním zacházelo. Za normálních okolností, což znamená, že nehrozila ani válka, ani mor, ani nějaká jiná katastrofa, jako například státní smutek v důsledku smrti vladaře, byli komedianti převážně bez problémů přijímáni jak na panovnických dvorech, tak ve šlechtických rezidencích, ve větších i menších městech a občas dokonce i v kláštorech, a představovali tak jakousi spojnicí jinak sociálně neprostupných vrstev. Právě tato schopnost barokních profesionálních komediantů komunikovat s publikem všech stavů a nejrozmanitějšího sociálního zařízení vytvořila, podle mého názoru, předpoklady k pozdější realizaci demokraticky koncipovaného divadla osvěcenců, v němž jedinou podmínkou pro účast na představení byl zájem potenciálního diváka a zakoupená vstupenka. Tento fakt jistě zaujme dnešní divadelní manažery, problém má však pochopitelně více rovin. Tak například jenom skutečně kvalitně předvedený repertoár mohl zajistit divadelní společnosti, že uspěje v zápase se silnou konkurencí a že bude prosperovat. V žádném případě tu nešlo jen o nějakou anonymní, pokleslou stereotypní manýru – historie barokního divadla nám o tom podává nesčetné doklady. Vzpomeneme-li jen na pozdně renesanční a ve své podstatě vrcholně rafinovanou, nikoliv manýrovanou, ale manýristickou italskou *comedia dell'arte*, která položila základy k celé řadě barokních žánrů činoherních i hudebních, musíme současně připomenout, že v první řadě odkázala divadlu ono „arte“, univerzální, syntetické herecké umění, v jehož významu je obsažena také dovednost, technika,

řemeslo, zručnost. Specifikujeme-li dále zmíněný pojem pro oblast herecké tvorby, dostaneme se k výrazům, jako je rozvíjení představitosti, schopnost improvizace, akrobacie, zpěv, tanec, hra na hudební nástroj – není to snad výčet všeho toho, co by měl dnešní adept herectví během svého studia zvládnout? Tady někde, v baroku, v oblasti virtuózně improvizovaného herectví Harlekýnů a Hanswurstů a bravurně zpívaných koloraturních árií operních primadon, se také zrodilo sebevědomí dnešního divadelního profesionála, který si je vědom, že vytváří hodnoty nikoliv prchavé, nýbrž trvající, nadčasové, tak jako je nadčasové každé skutečné mistrovské umělecké dílo, které ve své jedinečné autentičnosti a originální neopakovatelnosti v sobě nepopíratelně nese jisté atributy zázraku.

Bylo to však až 18. století, které přineslo a prosadilo zásadní změnu v názoru na divadelní umění. Od té doby už divadlo nevstupuje do něčích služeb jako skvěle zvládnuté řemeslo, ale stává se povoláním, totiž v tom smyslu, že je povoláno, aby se stalo nástrojem morálního zušlechtění člověka, nástrojem porozumění vyšším, všelidským zákonům, a přivedlo tak jednotlivce i společnost na cestu harmonické vzájemnosti. Není náhodou, že právě v tomto okamžiku se konečně dostává ke slovu činnost, bez níž si nelze současné divadlo představit, a tou je dramaturgie. Rozhodujícím okamžikem jejího zrození je Lessingovo kritické vystoupení v době fungování Hamburského národního divadla v letech 1767–1769. Dnešní studenti by měli nejen znát tato známá historická data, ale měli by především vědět, že to byl Gotthold Ephraim Lessing, kdo první teoreticky formuloval základní zásadu novodobé dramaturgie, když požadoval, aby divadlo nekopírovalo mrtvé šablony, byť by se jim tleskalo z nejvyšších míst, ale aby se řídilo vlastním uměleckým programem. Měli by vědět, že od dob Lessingových je živé jen takové divadlo, které reflektuje problémy své doby a sděluje je nezastřeně, s veškerou naléhavostí a s pomocí všech vyjadřovacích prostředků, které má k dispozici, ale také s plnou zodpovědností jako tvůrce. Friedrich Schiller nazval divadlo morální institucí, Jiří Frejka je pojmenoval svědomím doby. Studenti, seznámeni s těmito fakty, by se měli sami sebe znepokojeně ptát, v čem spočívá morální apel dnešního divadla a zdali svědomí dosud ještě je měřítkem autorské umělecké výpovědi.

Dějiny české divadelní kultury se utvářejí v prostoru, který je příliš komplikovaný na to, aby některé otázky mohly být jednoduše zodpovězeny. Každoročně se při svém výkladu například potýkám s úkolem, jak vysvětlit studentům, že neoddělitelnou součástí dějin české divadelní kultury je divadlo hrané i jinými jazyky než češtinou. Dokud je řeč o latině středověkých liturgických textů, děl renesančních humanistů či barokních vzdělanců, potud je vše v pořádku – nikoho by přece nenapadlo vyobcovat z české kultury osobnosti jako Jan Kampanus Vodňanský, Jan Amos Komenský nebo Bohuslav Balbín. A přece se stačí jen o kousek posunout v čase do 18. století, abychom se dostali od školského divadla k divadlu profesionálnímu, ke kapitole o Divadle v Kotcích anebo ke generaci Václava Tháma. Tehdy přijde řeč i na jiné jazyky, zejména na němčinu, a už je tu problém. Dnešní studenti si sice pamatují ze svých hodin dějepisu na střední škole něco o středověkém osídlování našich zemí německými kolonisty, odkud však mají vědět, že ještě v první polovině 20. století měl tento dávný historický proces – samozřejmě vedle dalších důsledků – jisté souvislosti také s českou divadelní kulturou?

Jak studentům vysvětlit, že Praha, hlavní město Království českého, neměla až do roku 1786 jediný česky hrající profesionální soubor? A když se konečně českým vlastencům podařilo založit divadlo, mělo nejen dvojjazyčný českoněmecký repertoár, ale dokonce i českoněmecký název (Vlastenské divadlo a Vaterländisches Theater). V takové chvíli hrozí nebezpečí, že se můj výklad stane pro studenty nesrozumitelný a mně nezbývá než udělat odbočku směrem k obecné historii Čech, Moravy a Slezska, tj., k historii utváření kulturních dějin ve střední Evropě, v prostoru, v němž se psaly i dějiny české divadelní kultury.

Pro pochopení novodobých dějin českého divadla od baroka po současnost, včetně jeho nynějšího směřování, považuji proto za naprosto nezbytné, aby byla konečně provedena důkladná analýza tohoto specifického utváření české divadelní kultury. Vždyť zamyslíme-li se například jen nad otázkou centra, které je pro mnohé evropské divadelní kultury jakýmsi určujícím činitelem, pak velmi rychle zjistíme, že pro některé části dějin českého divadla tento model nelze použít. Tak například v oblasti profesionálního divadla na Moravě v 17. a 18. století a nejméně ještě v prvních dvou třetinách 19. století to nebyla Praha, nýbrž Vídeň, která jako centrum divadelního života habsburské monarchie sehrála určující roli zásadního významu pro poměry v Brně, v Olomouci a dalších moravských a slezských městech. Vídeň vytvářela důležitý zprostředkující článek, otevřenou bránu, skrze kterou vedla cesta z významných divadelních center ležících v jižních a jihovýchodních částech Evropy – z Innsbrucku, ze Štýrského Hradce, z Lublaně a z měst severní Itálie, především z Benátek, přes Moravu do Slezska a dále. Je tedy zcela zřejmé, že dokud v plné míře nezhodnotíme význam trasy jdoucí Evropou z jihu na sever, to znamená trasy Itálie – Rakousko – Morava – Slezsko s ústředním bodem ve Vídni, nemůžeme dospět ke skutečně vyváženému obrazu dějin profesionálního divadla na našem území.

Právě tak je nutno konečně přiznat, že tradiční podoba divadelní instituce jako stálé kamenné scény s pravidelným repertoárem a se systémem abonemá, uspokojící nejen kulturní vyžití, ale také nezanedbatelné reprezentativní potřeby městského publika, stručně řečeno, tradice česky hrajících městských divadel, byla v českých, moravských a slezských městech vytvářena až do druhé poloviny 19. století podle systému městských divadel s německými soubory, na našem území v té době již existujícími. Také tato divadla měla svoji zajímavou historii, kterou je nutno reflektovat a učinit regulérní součástí české divadelní kultury. Historie brněnské městské scény je toho ukázkovým příkladem. Brno v 17. a 18. století nespadlo do okruhu působení pražského profesionálního divadla, nýbrž vídeňského, odkud přejímalo celou řadu významných podnětů, které zdejší divadelní kulturu nejen obohacovaly, ale které se v místních podmínkách dále formovaly a vydávaly vlastní svébytné plody. Jedním z vrcholů je období osvícenských reforem, které zasahovalo s plnou silou brněnské německé městské divadlo od začátku let šedesátých až do konce osmdesátých let 18. století, zejména za působení trojice ředitelů Johanna Böhma, Romana Waizhofera a Johanna Baptisty Bergobzoma. Tato významná kapitola dějin městského divadla v Brně dosud není náležitě zpracována a zhodnocená, ostatně stejně jako u řady dalších městských, zejména německých scén na našem území.

Znamé rčení praví, že historie je učitelkou života, což by mělo platit, domnívám se, i pro dějiny divadla. Ovšem historie, která je složená jen z vybraných kapitol, se nikdy nemůže dobrat svého nezatemněného, jasného smyslu. Dnešní studenti, kteří našťestí žijí ve světě bořících se hranic a bariér, by proto měli také vědět, že české profesionální divadlo se po několik staletí utvářelo v symbióze s kulturou jinojazyčnou, především však v symbióze s německy hrajícími profesionálními soubory, a že z tohoto spojení dokázalo čerpat pozitivní impulsy, stejně jako vůli hledání samostatné svébytné cesty, po níž pak kráčelo sebevědomé, sebereflektující a stanovující si vlastní vysoké umělecké cíle. Poznání nezkresleného smyslu dějin české divadelní kultury tak, jak se odedávna utvářel v neklidném a zároveň rozmanitém prostoru střední Evropy, je nezbytným předpokladem k tomu, abychom porozuměli svému nynějšímu usilování, ale hlavně abychom dokázali pochopit smysl společného díla, a tedy i nás samých jako neoddělitelné součásti tohoto díla.

*Habilitační přednáška proslovená 12. června 2008.*

## Bibliografie

PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha: Academia, 1990.

Publikováno: Dějiny divadla jako způsob sebepoznání. *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: 27–31.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.