

Hana ZIMMERHAKLOVÁ, *Stavovské divadlo a společnost 1798-1888.*
Disertační práce.

Drama jako literární žánr provází evropskou kulturu od starořeckých počátků; pomíneme-li o katarzi usilující, sofistickovanější tragédii, byla to především komedie, která bezprostředně reflektovala aktuální vnější i vnitřní pohyb společenského života. De facto tak suplovala budoucí tisk a zejména jeho kritickou složku. Divadlo jako zrcadlo, často karikující zrcadlo společnosti svou úlohu bezpečně proneslo staletími a v dějinách 20. století se právě tímto potenciálem působení spolupodílelo na společenských a politických proměnách, k nimž připravovalo půdu. U vědomí tohoto „kapitálu“ divadelní prezentace, jejíž nemusí vždy nutně doprovázet primární estetický aspekt, přistupuje autorka předložené doktorské disertace k vytčenému tématu. Že si jeho prostor důkladně osvojila předcházejícím důkladným studiem, je patrné již z vstupní pasáže práce, kde vytyčuje orientační mezníky.

Spodní hranicí zvoleného časového úseku je autorce rok 1798, kdy se vlastníkem divadla stávají zemské stavy, což se odrazí i v jeho názvu; „prehistorie“, tj. předchozích patnáct let existence Nostitzem založeného divadelního domu Gräfllich Nostitz'sches National Theater, vytvořený konstrukt nezahrnuje (připomeňme pouze, že rok založení 1783 je považován za mezník v pražských dějinách opery, která ovlivňovala vkus i cítění pražského publika neméně než činohra). Důvodem je zřejmě skutečnost, že s tímto obdobím se autorka vypořádala již ve své diplomové práci (viz Seznam použité literatury – Monografie). Horní hranicí je rok 1888, rok otevření Nového německého divadla – Neues deutsches Theater, které ukončilo všestrannou krizi Stavovského divadla táhnoucí se od roku otevření české „zlaté kapličky“ 1882 a vrcholící roku 1885.

Základní otázkou, již autorka podřizuje uspořádání pramenného materiálu, je permanentní sledování podoby interakce mezi Stavovským divadlem a pražskou společností. Charakter jejích proměn jednak vyznačuje chronologii výkladu, jednak reflektuje reálný stav průsečíku společenských, politických a kulturních souvislostí jednotlivých období. Konečně klíčem k orientaci ve vytčeném čase a prostoru je vnímání repertoáru Stavovského divadla, jeho programové skladby, jako nástroje

komunikace mezi oběma stranami. K zdůvodnění této volby Hana Zimmerhaklová přesvědčivě argumentuje znalostí odpovídajících knižních titulů k teorii problému.

V celém sledovaném období se v skladbě repertoáru prolínají tři vzájemně se ovlivňující tendence; předpokládaná estetická – vzhledem k žánru umění, ekonomická – podmiňující existenci scény a zábavná. Prostředně jmenovaná je nutností pro udržení existence divadla a týkala se všech vlastníků (nájemců a ředitelů) Stavovského divadla, ať byly jejich výchozí záměry jakkoliv ideální. Vzniklému „diktátu“ se nutně musely přizpůsobit ostatní dvě funkce diktované zájmem publika či výchovným zřetelem, ať již apelem na občanské hodnoty či akcentem na rozvoj národního (sebe)vědomí. Zimmerhaklová poukazuje i na další společenské role Stavovského divadla, jež se ve vývojové linii pojednávaného devadesátiletí objevily: zemský patriotismus vlastníků – vysokých stavů vytvářející opozici vídeňskému centralismu, osvětově laděný „občanský“ repertoár proti kosmopolitní kultuře aristokracie, konečně upozorňuje na logicky vzniklou rozporuplnost mezi „vyšším“ záměrem a snahou o přístupnou otevřenost repertoáru „všem“. Ne zcela vyřešenou otázkou zůstává, do jaké míry lze výše uvedené závěry konkrétní programovou skladbou doložit a do jaké míry jde spíše o teoretický předpoklad. Otázkou do diskuse by mohlo rovněž být, zda zařadit studentstvo, jistě ne zanedbatelnou složku publika, mezi „lidové“ publikum, je-li toto chápáno jako nespecifikované, resp. nespecifikovatelné (toto určení lze chápat pouze jako pracovní pomůcku), když mu – alespoň částečně – přísluší rys vzdělanosti, jako signifikantní uváděný u opozitní „stavovské“ divácké skupiny. Stejně tak by bylo zajímavé prověřit nejen modelovou, ale skutečnou nosnost pojmu obyčejný (řadový) divák, byť je pravdou, že divadelní umění jako jediné jednotí různorodý kolektiv myšlenkou či emocí.

Předkládaná disertace tvoří metodologicky čistý tvar jak přístupem k prezentaci východisek, tak členěním celkové konstrukce do čtyř hlavních kapitol. V nich své místo nalézají jak odpovědi na tázání po „komunikaci“ divadla (tj. majitelů, nájemců, ředitelů, ale i autorů) s divákem, respektive diváctvem, ale spolu s tím i reflexe společenského vývoje.

Pokud jde o interpretaci repertoáru – autorka užívá jak „sestupnou“ linii výkladu, tj. od náročnějších kusů k tzv. „lidovým“, v případě potřeby však postupuje i

v opačném gardu –, v některých místech se nelze ubránit dojmu, že divadelní hru nahlíží optikou dnešního recipienta (kupř. opravdu mohl mít divák 19. století větší sympatii ke knězi s lidskými slabostmi?). U výkladu Grillparzera i Nestroye, kteří se v práci ocitají na opačných stranách škály „náročnosti“, postrádám společná východiska biedermeierovského dramatu, jež přece jenom oba zastupují. Nestroyova uváděná „cyničnost“ je v základě sarkasmem, v českém prostředí vzácným a víceméně bez tradice. Jeho vedení hry jako „zlého loutkáře“ (princip předjímající budoucí drama 20. století, u nás zastoupený kupř. Richardem Weinerem) je nekompromisní karikaturou postav-figurek i vztahů v jejich esenciální podobě. A propos, silným nástrojem působení Nestroyových her byla improvizace, prvek, jež z psaného textu nelze vysledovat, ale s nímž je třeba počítat. Stejně tak jsou „ve hře“ i herci jako idoly, vzory (viz. kupř. paměti J. S. Machara či F. V. Krejčího). To jsou však prvky, o nichž autorka jistě ví, jejichž dohledání pro zvolené časové období však je obtížné, ne-li nemožné.

Hana Zimmerhaklová uchopila dané téma jako historik, přesně je vymezila i zpracovala. Vznikla přínosná, kultivovaně napsaná práce, která si jistě zaslouží brzkého publikování. Jednoznačně ji doporučuji k obhajobě.

V Českých Budějovicích 4. března 2011

doc. Dagmar Blümllová, CSc.