

Zimmerhaklová, Hana  
17. 3. 11

### Posudek školitele

Hana Zimmerhaklová, Stavovské divadlo a společnost 1798 - 1888. Disertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hospodářských a sociálních dějin 2011, 212 s. + obr. přílohy.

Kolegyně Zimmerhaklová se pražským Stavovským divadlem v letech 1783 – 1861 zabývala již ve své diplomové práci (2005), v níž rozpracovala pojetí divadla jakožto podniku, jehož ekonomika se řídí svými vlastními pravidly. Zajímala se i o sociální postavení herců a osobnosti divadelních ředitelů. Vytvořila si tak velmi dobré předpoklady pro napsání kvalitního odborného textu, který nyní předkládá k obhajobě. Od předchozí diplomové práce se liší nejen svojí téměř dvojnásobnou délkou, nýbrž i časovým záběrem a celkovým pojetím. Autorka v něm divadelnictví záměrně zařazuje do kontextu kulturně orientovaných sociálních dějin. V jejím pohledu na věc sehrává klíčovou roli repertoárový profil stavovské divadelní scény v Praze, resp. míra její schopnosti aktivně komunikovat se svým diváckým zázemím. V případech, kdy se tato interakce dařila, se divadelní produkce aktivně podílela na utváření pražského kulturního prostředí.

Ze svého tématického záběru vypustila operu a za časové mezníky svého výkladu si vybrala r. 1798, kdy Nosticovo divadlo přešlo do majetku českých stavů a r. 1888, v němž byla v Praze otevřena nová německá divadelní scéna. Toto časové vymezení je provázeno spolehlivou orientací v určujících komponentách divadelní kulturní politiky v multietnickém prostředí, ve kterém musela česká divadelní tvorba po řadu desetiletí vyrovnávat svůj kulturní a sociální handicap vůči německé, jež se však od 60. let 19. století stále patrněji posouvala do menšinového postavení díky tomu, že počet německého obyvatelstva v Praze dlouhodobě stagnoval, kdežto české valem přibývalo. Praha byla vůči rezidenční Vídni v postavení provinčního kulturního centra. Díky sociálnímu a národnostnímu složení pražských diváků se zde na jedné

divadelní scéně poněkud „hybridně“ prolínala vysoká kultura s lidovou. Jen pozvolna se tu totiž vytvářely vhodné podmínky pro jejich výraznější oddělení.

Tyto i jiné skutečnosti měly svůj vliv na jistou konzervativnost zdejší divadelní dramaturgie, jež nahlížela umělecké ztvárnění společenských konfliktů více či méně obezřetně, aniž přitom narážela na divácký nesouhlas. Autorka si tyto skutečnosti velmi dobře uvědomuje. V této souvislosti upozorňuje na zjevné opoždění v prosazování kritických realistických autorů do divadelního repertoáru i na snahu líčit společenské reálie prostřednictvím lehčího konverzačního či veseloherního žánru (Schwank). Snad by však mohla zvážit vhodnost názvu svého výkladu na téma „Konec měšťanských scénérií, počátek zobrazování reálné společnosti“ (s. 117 – 126), jenž se týká porevoluční dramaturgie, neboť v následujícím výkladu mj. konstatuje, že ještě v 60. – 70. letech 19. století se v pražské stavovské divadelní scéně objevuje „velmi málo reprezentantů realismu“ (s. 152).

Ve výkladové ose její disertační práce jsou zdařile vyzvednuty osobnosti profilujících divadelních ředitelů, kteří dokázali vtisknout Stavovskému divadlu v Praze po delší dobu určitý repertoárový profil. Přitom se museli potýkat s řadou okolností, jež jim jejich práci neulehčovaly. Vyjma byrokratického a (s výjimkou revoluce 1848 -1849) až do počátku 60. let 19. století i absolutistického státu šlo v době předbřeznové o snahu českých stavů aktivně ovlivňovat repertoár ve smyslu vysoké kultury, jež však nebyla ekonomicky vždy rentabilní. V ústavní éře byli zase divadelní ředitelé nuceni čelit skutečnosti, že ze Stavovského divadla se stalo divadlo zemské, jež ovšem přestalo být reprezentantem jazykově českého divadelnictví, které přešlo nejdříve do Prozatímního (1862) a později Národního divadla (1883). Díky této okolnosti se stalo Stavovské divadlo německou scénou s omezeným počtem diváků, jejíž technické parametry přestávaly vyhovovat náročnějším inscenačním požadavkům.

Zároveň se dostalo do takové finanční krize, že jeho provoz musel být od r. 1878 dotován nejen ze zemských prostředků, což bylo běžné, nýbrž i z prostředků konsorcia soukromých investorů, což bylo skutečné novum. Interpretační přínos kolegyně Zimmerhaklové spatřuji v jejím dobře doloženém zjištění, že i v této svízelné situaci si našlo takový repertoár, jímž se dokázalo do jisté míry vyrovnávat s uměleckou stagnací, která mu hrozila též v porovnání se vzestupem české profesionální divadelní kultury v Praze. Snad by přitom stála i za zvážení otázka, do jaké míry Stavovské divadlo po r. 1860 reprezentovalo německou divadelní kulturu nejen v Praze, nýbrž i v celých Čechách vzhledem k tomu, že se v jejich pohraničí začínala projevovat tendence k budování regionálních divadelních center.

Posuzovaná disertační práce má ve srovnání se zmíněnou diplomovou prací také mnohem výraznější konceptuální založení. Za produktivní považuji její teoretické rozlišení vysoké a lidové divadelní kultury, jež navazovala na tradice repertoáru vídeňských předměstských divadel a opírala se mj. o divadelní kulturní politiku ve Štýrském Hradci, v němž někteří pražští divadelní ředitelé načerpali též cenné provozní, repertoárové a inscenační zkušenosti. Autorka se navíc nechala inspirovat konceptem divadla jakožto promyšlené snahy o komunikaci mezi hodnotovými kódy (realita – reprezentace – ideologie, s. 13 - 14), na kterých jsou vystavěny jednotlivé divadelní kusy a vkusem, resp. mentalitou diváka, jež představuje v tomto pojetí „protilehlé“ hodnotové kódy. Za oprávněné měřítko úspěšnosti poměrně sofistikované hry mezi těmito výchozími rovinami komunikace kolegyně Zimmerhaklová bere četnost jednotlivých divadelních inscenací, jinými slovy míru ochoty diváka zaplatit za jistá představení více peněz než za jiná.<sup>1</sup>

Důraz na rozbor inscenačního kódování jednotlivých aktérů dramatického děje a jejich vzájemných vztahů je v celkovém pojetí této

---

<sup>1</sup> Viz představitelé birminghamské školy masové komunikace a kulturních studií John Fiske a Stuart Hall.

disertační práce chvályhodný. Vskutku zdařilý je v ní rozbor dramatu Otto Ludwiga *Erbförster* (1849, s. 153 ann.), Tylova kusu *Jiříkovo vidění* (1849, s. 157), hry Eduarda Bauernfelda *Bürgerlich und romantisch* (1835), jež si v pražském repertoáru zachovávala stálé postavení (s. 190 ann.) a veselohry Gustava Mosera *Der Bibliothekar* (1878, s. 192 ann.). Na Mosera navazoval pražský dramatik Julius Rosen, první z nich směřoval k uspokojení touhy po inscenacích z velkoměstské, v daném případě anglické, civilizace, kdežto druhý si uvědomoval, že obecnstvu není ani interpretační kód těžící z maloměstské mentality úplně cizí (s. 196). Zdá se tedy, že prvky kulturní hybridnosti hrály v mentalitě pražských německých diváků svou roli ještě na konci období, jež autorka ve své disertační práci sleduje.

Zároveň naráží na proměnlivé kódování role ženy (s. 95, 190 ann., 203) a peněz (s. 103 ann., 192 ann.) v dramatickém ztvárnění společnosti, jehož analýza kvalitu textu umocňuje. Autorka se soustavně věnuje i českým divadelním představením, která se začala ve Stavovském divadle v omezené míře hrát od r. 1811 a zdomácněla zde díky J. N. Štěpánkovi, na něhož potom mohli navázat V. K. Klicpera a J. K. Tyl. V tomto směru postrádám ovšem zhodnocení shakespearovského cyklu, jenž se v českých překladech na scéně Stavovského divadla objevoval v 50. letech 19. století, a to i vzhledem k tomu, že se v něm jako překladatel a výrazný herec uplatnil Tylův antipod J. J. Kolár. Celkově konstatuji, že Hana Zimmerhaklová napsala kvalitní disertační práci, kterou velmi rád doporučuji k úspěšné obhajobě.

Praha, 11. 3. 2011

Prof. PhDr. Jiří Štaif, CSc.