

DRUHY A TYPY

VÝTVARNĚ DRAMATICKÉ STYLISACE

Výtvarně dramatická stylisace nemůže být vykládána na nějaké předem stanovené typologické řadě. Musíme si představit drama při dějstvování, aby-
chom mohli nějak postihnout onen názorově duchovní jev na dramatické průmětně. Dovedeme si však docela dobře představit, že něco jiného žádá od ztvárnění tragédie, něco jiného komedie, něco jiného hra lyrická a naproti tomu psychologická, něco jiného hra historická a něco jiného báchorka.

Jsou jistě tedy *stylisační typy podle druhu her*. Nemůžeme tu ovšem normovat jakési všeobecné a všeslohotvé platné předpisy, v jakém představném slohu má který druh her být představován. Není takových norem a každý duchovní i výtvarný sloh najde si svá řešení. Chceme tu jenom ukázat, že *dramatický rod hry* vyžaduje určité *principální řešení*.

Nejpříznačnější jeví se takové druhové stylisační požadavky na tragedii, volíme proto k poukazu, že *druh a rod dramatu* žádá určitý *druh a rod stylisace*, určité tragédie. A volíme tři tragédie z různých dob a z různého duchovního i představového slohu: Sofokleovu »Antigonu«, Shakespearova »Hamleta« a Dykovo »Zmoudření dona Quijota«.

U »Antigony« musí vycházet názornost inscenačního výkladu od dramatických postav a tu jednoznačně od postavy ústřední. Dominantou kompozice tohoto figurálního obrazu je hrdinka. Respektovala to i údobí, která neměla příliš vyvinutý dramatický cit, na příklad období dekorativního lyričského divadla. Pokud jde o dobový výklad dramatu, je možné, že i v této tragedii, která má křišťálovou jasnost ethu, lze vidět, jako v křišťálu, různé barvy vidma. Antigona může se stát v jednom výkladu dramatem mravním, v jiném sociálním, osudovým a dokonce dramatem fatality, kdy se nad osobním životem uplatňuje — ovšem podle moderních a nikoli řeckých výkladů — slepčnost osudových podmínek. Může být také dramatem náboženským. A tím vším také v dramatické historii byla, jakož i pouhým objektem estetických demonstračních ztvárněním »obrazem« z antiky a dokonce oratoriem dramatické poesie. Tím byla také; prvním v klasicismu a druhým v divadle lyrickém.

Za všech však okolností sbíhají se všechny výklady v dramatické postavě Antigony; a ovšem v hercece. A poněvadž nemůže být protagonistkou monologickou (přes všechny opačné pokusy), poněvadž jejím živlem je jednání s osobami, musí být prvotně respektovány dramatické postavy, herci. Herecká akce musí být názorná a plná. Výprava jeví se nesmí dusit hereckou akci, musí předvádět

postavy v tělesné názornosti. Zákon souhlasu postuluje zcela nezbytně ohled na herce.

Proto musí být prostora dějiště volná, aby připouštěla jasnou scénografickou přehlednost jednoduchého, avšak absolutně soustředěného a dopadajícího dějstvování. Nelze tu ztratit ani slovo: ze slova sboru ničeho, poněvadž sbor je tu nejen ethickým vykladačem dějstvování, nýbrž rozvíječem děje, navozuje s příchody a odchody smysl příštích scén, mluví o dějích v pomyslném dějišti za scénou, vnáší sem kotrapunkt dramatického prostoru imaginárního a zahušťuje atmosféru ke srážce. Prostory dějiště musí být tedy půdorysně přehledná, musí být jednoduchým polem pro silokřivky dějstvování. Postavy musí mít charakter, který je už předem názorný v masce. To znamená, že šat nesmí přebíjet nebo pohlcovat mimickou hru obličej; musí ji naopak plasticisovat spolu s osvětlením. Osvětlení musí být střídité, dokonce snad rovnoměrné, ale spoň pro jednotlivé scény jednotné, aby z tváří vznikl sochařský tvar. Gesta postav musí být jednoduchá a názorná — v nejhörším případě raději akademická než rozpoutaná, aby gesto nepohltilo slovo. Ani šat nesmí pohltil gesto, avšak má zde právě velmi důležitou a při tom stylotvornou úlohu. Bude to rásnění, které stanoví sochařskou povahu pohybu. Obřádně zřásněný a široký šat může být barevný, až v symbolické nějaké barevnosti, ba dokonce musí být barevný, poněvadž bílá rásnatost

na jevíšti musí snad někdy skrývat operní heroinu v její rozměrnosti, avšak u činohry nebývá tento ohled k představitelkám tak častý a tak nutný. Barva šatu musí být měkká a teplá, zejména u Antigony, a musí, přímo dramaticky, korespondovat s barvou osobnostního šatu Ismeny. Anebo, šat všech osob bude co nejprostší, aby uplatnil a zdůraznil sochařskou muskulaturu vypracovaných, sošných těl, nebo půvabných obrysů a pak musí být celá pohybová soustava lehce rytmicko tanečně založena. Barva smí pak sunout plasticisující stíny a světla a dokonce lehce barvit, jako atmosféra dramatická, dějiště. Buď, aby zdůraznila stavebnou útvarnost dramatu v posloupnosti a významu scén, buď aby zvýrazňovala psychologicko dramatickou obsažnost dějství anebo ještě stavbu dramatu podtrhovala tragizujícími přísvity.

Pokud tedy jde o koncepci dramatických postav musí být mezi nimi naprostý soulad a korespondence v podání podob a tvářnosti. Dramatická proporcionalita však vyžaduje, aby tato tvarová i sochařská korespondence výtvarně dramatických podob měla jakousi proporcionalitu. A tato dramatická proporcionalita musí být vyjádřena kontrastem mezi dramatickou bytostí Antigony a Kreonta. Volí-li se na příklad barevná a rásná roucha, je tu zajisté málem neomezená volba, jak z fyziologické povahy barev zvolit právě protikladný odstín k odění Antigony. Ovšem, ta volba je přese vše, jak

víme, omezena. Především tím, že mezi nimi musí být jakýsi barevně světelný soulad, který neruší obrazový celek. Poněvadž každá inscenace »Antigony, bude musit řešit obrazově statickou povahu scén, rozvlněnou jenom lehkými mimicko rytmickými poryvy, nemůže být takový, na delší dobu dramatického času ustálený, obraz bez výtvarné kompoziční souměrnosti mezi útvary a barevnými komplexy. Zde dokonce bezprostředně a přímo rozhoduje nejen výtvarný názor, nýbrž i kompoziční zkušenost výtvarného umění. Barevnou dominantou kompoziční musí však být, v souhlasu s dramatickým významem a stavebně osnovnou úlohou Antigony, sochařský útvar a barevný řád zjevu Antigonia. Podle toho, kterak zásadně, a jakým způsobem, operuje inscenace se světlem, podle toho stává se ještě složitější otázka útvarové barevné komposice.

Pokud jde o poměr k pozadí a prostoru, zdá se, že všechny inscenace budou musit, v souhlasu s ethickou a stavebnou povahou dramatu, řešit scénické obrazy jako komposice barevného reliefu anebo plastického obrazu, s postavami vystupujícími sochařským tvarem před pozadí. Zdá se, že by skutečně vznikl dramatický nesouhlas, kdyby výjev-obrazy byly ztaveny chvějivým atmosférickým světlem, kdyby obrysy a plasticita byla ztopena přeludnou atmosférou. Bude tedy dějstíni prostora poměrně mělká, s pozadím, které bude ná-

pádně či nenápadně těsně přiřazeno k postavám. Zde pomáhá — a také při posledním provedení Dostálově — pomáhalo zatemněné, když ne černé pozadí, těsně přistavěné chrámy a sloupoví Muzikových staveb. Ale — je snad a nepochybujeme o tom, nějaký způsob, aby tyto stavebně dramatické postuláty snesly i světlo a atmosféru bez šerosvitů, poněvadž výpomoc s temným pozadím je více méně klasicistní a obírá tragedii o plný žár osobnostního dějstvování, o plnost tragického prostoru a nezbá slunečního času dramatu, který je kontrastem osudu.

Pochopitelně, že lokalisace dějiště bude pouze obecně tvarová. Vždycky bude, a musí stát, za postavami pouze architektura, která dovolí, aby přehledné silokřivky dění neříštily se o tvarové nějakých detailů. Po této stránce vystavěl František Muzika dějiště-lokalitu v souhlasu s povahou dramatické stavby a tragické názornosti.

Vlastní problém každého inscenačního výkladu »Antigony, byl a bude v řešení skutečně absolutního *tragického prostoru*. A poněvadž tu jde o prostor absolutní a absolutně tragický, bylo by, a je, proti zcela zásadní zákonnosti, kdyby se při novém inscenačním výkladu uplatnil příliš osobnostně at herec, at režisér, at výtvarník. Řekli jsme si již, že dramatický prostor řeckých dramát je prvotně dán a prvotně vychází z dramatických postav. Znázorňuje se v jejich *zjevu*, zejména v masce. Tato vlast-

nost, již naprosto postihla, pochopitelně, originální řecká inscenace, doprovází a bude doprovázet jako slohová nezbytnost všechny inscenace další, všech věků a všech stylů. Ustavuje nejen psychologické a obrazově výtvarné pojetí postav, nýbrž i povahu dějiště prostory a dějiště-lokality. Vyšli jsme z toho. Vyžaduje však na všech stylech interpretačních, pokud se chtějí a vlastně slohově musí osobnostně vyjádřit, aby respektovaly tuto tragickou vlastnost hry, a ovšem, aby ji přivedly ve svých prostředcích k platnosti. Ostatně jistý ostych před »Antigonou« projevovaly všechny dramatické kultury, které neměly poměr k absolutní tragičnosti osobnosti, nebo které dávaly přednost snovým nebo divadelním hrám, malířsky barvitým komposicím a psychologickým přízvukům.

Odkud, kromě z postav, vychází tragická obsáhnost dramatického prostoru? Zase, tentokrát však nepřímou, z jejich dramatické osobnosti. Všimněme si, že řecká tragédie v prologu uvádí děje minulých časů. Zajisté také, aby připamatovala divákům námět děje a dějové souvislosti, především však proto, že svou tragickou expositivou buduje úsoby postav. Ta osudnost řeckých reků a rekyň je vždycky podmíněna jejich zrodem (jaká to biologická prohlédavost), jejich předcházejícími osudy, v nichž se formovali do dnešní, právě této výsledné tragické úsoby, v konfliktech starších, které trvají v člověku. Tuto osudnost člověčenství, člověčenské jedi-

nosti, obsahuje každý řecký rek. Je metafyzickou auroou jeho bytosti. Je tedy také určen cizí i svou minulostí. V té minulosti jsou vichry i záře minulých dní — ta minulost je někde za scénou a vniká sem. Je, ovšem ve slovech, je ovšem v bytosti postav, je však také nad ní. Má-li však dramaticky být, musí být znázorněna — jak? Patrně a nepochybně bezobraznými vlastnostmi prostorového vybavení dějiště. Řekli jsme již, že řecké drama a zejména »Antigona«, nesnesou obrazného prostředí, poněvadž jediné postavy vtělují. Nějaká obrazně-významová zkratka ztroskotala a rozrušila by dramatickou stavbu i tento tragický prostor. Řešení je nepochybně v architektonickém tvarové scény. V jeho hmotné a útvarné povaze. Snad v kontrastu nějaké, řecké, tragické stavby k civilně divadelnímu, historicky disponovanému domu Kreontovu.

Ovšem, tragický časoprostor netkví jenom v minulosti. Je v pomyslném prostoru budoucnosti; v prostoru za hrou: v ethickém vyznění tragédie. Heroické doby, které se nebály smrti, cítily především konec očistný a viděly — vítězství ctnosti nad všedním dnem. Viděly hlavně porážku Kreontovu, která za to stojí, že byl tak velký osud obětován. S ním, s Kreontem, jsou poráženi všichni Kreontové světa, malodušní, malicherní, domýšliví a prázdni, kteří znají jenom literu místo podstaty. Individualisté viděli příklad velké osobnosti, nejměstší smysl života v nejměstší smrti. Filosofové na

»Antigoně« zkoumali povahu a hloubku řeckého pessimismu, který posmrtný život viděl jen jako truchlivé a mátožné zázvěti, údolí stínů, a přece uměl vrhnout sebe sama do jícnu takměř nebytí — pro mohutnost vlastního mravního citu. Ve všech těch nazíráních a výkladech je obsaženo, co jest v mrákavách dramatického prostoru; metafysický pocit. Vyznění do tragického časoprostoru je inšenační podmínkou při každé řecké tragedii. Řecký smysl pro harmonii, který v očistě dramatem směřoval k tomu, aby ořřesený člověk našel se ve svém sebecítu, našel vyznění v moudrém doslovu sboru. Řecký člověk však musil mít úlevu, poněvadž stál před jícnem nebytí, který potomstvu ozářil svit vykopení. Křesťanský člověk vykopený může, ba musí, být vržen do hlubin tragedie, aby byl ořřesen přiveden sám k sobě. Vyznění musí být, a má být, tragičtější. Tektonika dějů a slovních projevů nesmí být zastřena doslovem sboru, pouze morálně melancholickým. Jak tedy? Hudba? Hudba by jenom prodloužila čas z minulosti a toto je konec; zbývají jenom prostředky výtvarné a to čiré elementy: světlo a útvary architektury, které, snad holé, zírají jako útesy utvářené duchem člověka do nadčasů. Smysl musí být obsažen už prvotně ve formách architektonických, které se mohou i ve své nehmutoosti přeměňovat světlem, v mluvě bezobrazných tvarů. Symbol ve tvaru samém o sobě, architektonickém.

Uvědomíme-li si, že cítíme, že každá inscenovaná

Antigona ve všech časech se nutně opírá o člověka, o dramatické postavy, že nesnese přemíru obrazných živelů a snad vůbec žádně, aby se neroztříštily o tragického člověka anebo tragický člověk o ně, uvědomíme-li si, že scéna musí být tektonická jako stavba dramatu a stavba versů a že jediným živlem tekoucím v čase je světlo s hudbou, pak se pozastavujeme před důležitým a podstatným zjištěním. Před tímto: že je také jakýsi zákon souhlasu nejen mezi smyslem dramatu, a výtvarným projevem, nýbrž i mezi *formou dramatu a zákony formy výtvorné*. Tektonicky soustředěné drama vylučuje od sebe jakýkoli jiný živel prostorově utvářecí, postuluje jenom tektonický tvar, střídmy a mohutný a přece utvářený jako děj i jako výstavba básnická. A jako se tu člověk stává člověčenství dílem, úsbou, tak i tvar tektonických útvarů musí být prostoupen člověčenstvím, organičností a přece — bezobrazný, což vyjadřuje architektura.

Je tedy hluboká útvarná spřízněnost, souhlas mezi obsahem a formou výtvarnou a obsahem a formou dramatického textu; souhlas v útkvélosti a nehybnosti do prostoru vztyčených architektur s časem světla plynulého, nerozčereného, jenom dmcoucího se do agogiky dějů. Musí být soulad v proporionalitě i souměrnosti. Dobýváme se tu do jakési prazákonnosti panmúsické, všeuměn, do zákonnosti estetické, která je všem uměním někde ve

zdrojných hlubinách vlastní. Stejnost určená k tomu, aby tvořila různost.

Snad by se zdálo, že tento výsledek, totiž zjištění, že nejen duchovní smysl tragédie, nýbrž i její slovesné provedení ve slovesném tvaru žádá si inscenaci také útvarem spřízněnou, je jenom částečný; že platí jen pro řeckou tragedii.

Uvidíme, že nikoli, že jsou takové zákony souhlasu a souladu, které žádná inscenace nesmí přestoupit. Vždyť je také tolik možností v území jednoho dramatu, že by je nikdy přestupovat nemusila — a že by byla právě proto tvůrčí.

Uvidíme to na objektivnějším případě, kde jakési společné východisko můžeme konfrontovat nejen s nějakými, mohlo by se říci, subjektivními představami vlastními, nýbrž s představami jiných osob, jiných režisérů a jiných inscenací. Máme tu takový příklad v inscenacích »Hamleta«.

I zde je východiskem osobnost, Hamlet. I zde je nutné, bezpodmínečně nutné, aby dílo mělo především svého představitele. Avšak dramatická osobnost není již tak, téměř jednoznačná, jako Antígona. Nejen, že se mohou proměňovat výklady o vztahu tohoto tragického prince k okolí, může být vykládán i on sám zcela různě. Může být hrdinou, člověkem výlučně velkosti, jediným spravedlivým mezi nespravedlivými, jediným čistým mezi nečistými, metafysickou obětí za malost a hříšnost poměrů, v nichž se zrodil, jak ho viděl Craig (jehož

jsme tu již citovali), může být také studii pathologickou, rozvráceným vzdělánцем, čistým parsifalovským bláznem, don kichotským vzbouřencem i sebezřívavým ironikem a skeptikem. Výklad osobnosti princovy, která jest dána, ať už v jakémkoli výkladu, jako osobnost ve vichřeni tragedií, téměř jako postava monodramatická, byl klíčem ke každému skutečně dramatickému provedení a ke každé inscenaci.

Pohledíme nyní na vztahy k »Hamletu«, z časů nesice právě století vzdálených, pokud jsou z pramenů dostupné. I z té nedostatečnosti pramenů, z nichž většina nemá vztah právě k inscenaci, dovidáme se i o inscenačních tendencích, které lze rekonstruovat na základě jiných skutečností. Máme ovšem prameny jenom k Hamletu českému, vyjma překrásného popisu z Craigovy inscenace Hamleta. O inscenaci přímo nemluví kritika Nerudova z r. 1864: z jeho kritiky českého herce, Šimanovského, je však nepřímo vidět na divadelní koncepci, již si z dobového materiálu můžeme doplnit i jakýms takýms obrazem. Neruda píše: »Co dříve Hamletu vadilo, padlo nyní; pan Šimanovský tvoří ho původně. Původní myšlenkou jeho »Hamleta« bylo, že ani v ducha vlastního otce svého nevěří, předpokládaje někdy, že i zde mohl svůdný zlý duch jakýs vzít na sebe klamný háv. Tím se stává reflexivní Hamlet ovšem ještě reflexivnějším, myšlenky musí být ještě odstupňovaněji pronášeny;

provede-li se však, je věcně myšlenkou zmiňovaný Hamlet tím dojemnější, někdy pak jako při zjevení ducha v matčině jizbě, zdá se nám opravdově již šílenství tlouci na spánky Hamletovy, ze simulace stává se nadpoloviční pravda, zjev ducha nabývá přirozenosti. Páně Šimanovského »Hamlet« zdá se nám velmi poslušně sledovat intence básníkůvy. Nejdříve smutek synův dojemný, pak mocná rozhořčenost, která při hloubavém a stále rozvažujícím duchu přichází až k bolestné mdloubě. Do tohoto stadia spadá pak monolog. »Být či nebýt«, který u mnohých herců obdržuje ráz náruživé zoufalosti, u pana Šimanovského však důsledně měl jen příděch chladného rozboru. Takové pojmutí snese ovšem mnoho pilování ještě a ciselování až k propracování epigramatickému, od kteréž konečné virtuosnosti i nás i pana Šimanovského osud pak již zachrániti ráčiz.«

Vidíme, herecký Hamlet, veliké sólo hercovo, který tvoří psychologicky realistickou postavu. Je to »reflexivní Hamlet«, u něhož sebezpytování, byť až racionalisticky čisté a jasné, dotýká se hranic zdraví a šílenství. Rozpoleje se tu lidská bytost sebeanalýsou z rozumu. Ano, psychologicky realistický Hamlet, veliké sólo, které mohlo hrát a hrálo v obvyklých kulisách obvyklé výpravy, se zlepšnými dekoracemi.

Drama a dramatická inscenace byla založena jenom na herci a. na básnickém slově. Ovšem, byly to

tehdy jenom provinciální poměry, ne však strukturálně odlišné od divadelních poměrů jinde. A přece se cítilo, že velká tragédie musí mít něco svého, něco nového. Byl tu impuls k budování z nových materiálů, třebaže to budování, alespoň z nových kostýmů a dekorací, mělo své naivní a směšné důsledky, o nichž Neruda také mluví: »Nemůžeme pomlčet o jedné směšnosti, která se nyní na jevišti našem přihazuje. Nový ředitel zřídil nové kostymy a k těm se chová vše se šetrností, jakou hošík k své tečtinu obleku svému mívá. Romeo musí opatrně padnout na pohozený plášť a pro Hamleta je již napřed koberec rozestřen u sedadla »Ofelina«, kdežto podlaha u králova sedadla vypadá jako u žebráka. Napadá nám tu onen venkovský ředitel, který chodil po celý večer za hercem, aby tento sobě nikde neseďl a tím šatu svého nepomačkal.« Nemluvě o té přízemnosti a nám dnes již nepředsavitelném nedostatku úrovně, vidíme příznačnost: iluze je vždy založena na výtvarných prostředcích, na výtvarném projevu. Také tento rozumující Hamlet, ustrojený z herecké interpretace básníka, hraný v konvenčních královských komnatách a nádvoří, na dějištích vždy znovu přestavovaných a přerušovaných oponami, měl mít alespoň jednu jedinou zrakově ilusivní náležitost, královskou výpravnost, úspěštilost odění. Byla tu, avšak narušována primitivními ohledy »luxu« nové výpravy. Nemůžeme tu tedy mluvit o nějakém poměru k in-

scenaci. Je tu jen »Hamlet« primárně lidský, přemýšlivě introspekční, královský princ, v divadelně pohádkovém prostředí.

A zase jiný, především »Hamlet« s velkým hercem v jemné a citlivé režii a inscenaci Jaroslava Kvapila; Hamlet, z něhož uhadujeme tetelivost šerosvitné atmosféry, rozprostřené kolem černého prince, temnotu prošlehanou kužely světla utkvívajícími na tváři a rukou herce, ozařujícími i zatemňující ji. Hra v závěsech a téměř naporád v závěsech mohutně spadajících v řasách na pozadí i se stran. Osobnostní Hamlet, lyricko-metafysický, Hamlet individualistů a básníků. Je to zase osobnost herecká, osobnost velkého herce Vojana, která je inscenační dominantou, bleskosvodem dramatického prostoru; líčí ji J. Vodák: »Ono strašné, vášnivě kleknutí před nadzemským zjevením, zoufale napjaté pryč z tohoto světa k duchovným hlasatelům božských a věčných nauk, onen nehynoucí úžasný výjev s Ofelií, kde věty tenké, nekonečně smutné se odhmotňovaly, stávaly se takřka transcendentními a metafysickými, jakoby mluvily v oblastech čirých pojmů s teskným, trýznivým odvrácením od bídy lidské. Kniha by se musila o něm napsat a vysvitlo by z ní, jak se víc a víc vypracovával ve spiritualistu zahleděného do světa ideí. Z těla jediné a nejvíc, vystupovala u Vojana hra tvář, hrál jí tolik, že vlnil, prohýbal, křivil a překresloval ji každým niterným záchvěvem, jeho ústa byla jako

ze sochařské modelační hlíny stále v jiných a jiných tvarech a to vše, poněvadž obličej je nejpřístupnější duši, nejcitlivější pro její pohyby, nejspochopnější, aby mocně zrcadlil hloubky a namáhavé úsilí myšlenky.« Takový Hamlet, který mluvil mimikou, spirituální Hamlet, ironický i vášnivě pathetický, osamělý mluvčí duše k duši, nesměl být zatěžován scénickým balastem, bylo odsunuto vše vedlejší až na něho sama. V celách zeseřelé scény toulal se, sám duše mezi lidmi jako přízraky. Na něho, na jeho proměnnou mluvící tvář zářilo světlo jako vnitřní metafysické oslnění. Jaroslav Kvapil, jediný inscenátor, režisér i výtvarník v jednom, zbavil ho divadelních hmot a tvarů a dal mu jenom prostory z měkkých záhybů, utlumujících vedlejšínost dějstvování. Je tedy ještě semknutější a osamělejší, ještě monodramatičtější než, zdá se, slavný Hamlet v Moskevském divadle z r. 1911, než tento Hamlet Kvapilův z roku 1915, z prvních let války. Srovnáme tedy s Kvapilovým, a hlavně, Vojanovým Hamletem, inscenační plány Craigoovy citované podle základně pramenné knihy Stanislavského »Můj život v umění«: »Dlouhá palácová chodba a tentokrát ochablý, šedý Hamlet, jenž ztratil v očích svůj dřívější, teď zbytečný lesk. Stěny chodby jako by černaly a po nich se zdola z podsvětí plíží sotva pozorovatelné, černé zlověstné stíny. Tyto stíny znázorňují pozemský život, který Hamlet nenávidí, to živoření, které mu nastalo po

otcové smrti a zvlášť po té, co na chvíli nahlédl do záhrobního života. O pozemském životě praví Hamlet s hrůzou a odporem: »Být, to jest žít dál«, a to pro něj znamená živořit, trpět, soužit se... Na druhé straně od Hamleta je na návrhu namalován oslňující pruh světla, v jehož zlatých paprscích se míhá a mizí krásná, jasná, stříbrná postava ženy, jež něžně vábí k sobě. To je, co Hamlet nazývá nebýt, to jest nežít na tomto hnusném světě, učinit konec mukám, odejítí tam, umřít... Světelná hra tmavých a světlých stínů, jež obrazně tlumočí Hamletovo váhání mezi životem a smrtí, je nádherně zachycena na návrhu, který se mně, jako režisérovi, nepodařilo převést na scénu.«

To zobraznění vnitřních dějství, to znázornění sil i podob pozemského i nadzemského života, bylo z největších cílů, které si kdy dávalo divadlo. Zbavit nejniternější dějstvování a promítnout je do prostor nadčasových a nadprostorových, učiniti je prostorovými i plynoucími v čase, to bylo vlastní zachycování časoprostoru v symbolických podobách. Nemohlo se režiséru zdařit: *Zobrazit atmosféru tragického časoprostoru je mimo únosnost.* Obraz trvá a jako trvalost stává se kýčem, a světlo, které formuje přestává být vlnou a stává se podobou. Staticko dynamický prostor chtěl už tehdy víc, chtěl přemnoho víc, než na co se odvažuje bohatší iluzivní technika dynamického dějiště.

Inscenace Hilarova z roku 1926 vracela se monu-

mentálně k této zemi. I ona buďovala na herci, i Hilarovi byl Hamlet klíčem a východiskem. Miroslav Rutte v monografii K. H. Hilar ve sborníku na paměť Hilarovu z r. 1937 představuje toto dramatické dílo slovy: »Snad posud nikdy nevytvořil Hilar dílo formálně tak monumentální a čisté, a zároveň lidsky tak horoucí. A snad dříve neoddal se tak pokorně dílu básníkovu. Hamlet, jak ho postavil na jeviště, není ani expressionistický, ani civilní: jest jen a jen lidský. Kdysi, v dobách svého Sturm a Drang, snil Hilar o tom, že bude-li jednou scénovati Hamleta, dá monologu Být či nebýt takovou míru krutosti, aby divák, jenž nechápe, že se projednává otázka celého jeho života, prochl hrůzou z divadla. Nyní, když sám zakusil hrůzu tohoto rozcestí, stává se nepoměrně lidsější a pokornější.« A Rutte cituje dávnou Hilarovu představu o Hamletu, již má za předpověď Hamleta Kohoutova; Hilar v Divadelních proměnách představuje si Hamleta: » Jsou ovšem ještě dnes lidé, kteří při představení Hamleta obdivují především jeho dějový sousled, jeho skutky. Jako by tyto věci byly jedině závažnými ve srovnání s tragickou, bezeslovnou krásou jeho postavy, jeho chůze, jeho pohyby, jeho úsměvy, jeho mlčení, ve srovnání s křehkým duchovým kouzlem, které ozařuje lidskou jeho postavu a které z ní mlčenlivě tryská pod symboly jeho slov, jež kdysi nestárnou, přece té nekonečnosti ilusí, které v nás probouzí onen křehký, zádušný rytíř, rozmlou-

vající před diváky snad jen proto, aby v podobě svých snů vznítily sny jejich vlastních.»

Hilarova mladá představa byla zajisté, jak Rutte soudí, předzvěstí potomního Hamleta. Však tušíme za ní i dávné Hilarovo setkání s Hamletem Vojanovým, které, jako každé umělecké dílo, vydalo žen v díle novém.

A toto nové, velkorosé, dramatické dílo, nesoucí tentokrát jméno tvorby hilarovské našlo svůj tón uprostřed nedramatických, ba protidramatických představení jinde. Rutte pochopil, že to v podvědomí ukrytá dávná představa, očištěná vlastním utrpením, uchránila Hilara, že tentokrát odolal všem vnějším pokušením: »nesvedla ho ani falešná aktualisace Angličanů, již hráli Hamleta ve fraku, ani falešná tendence Jessnerova, jenž dal Claudioví masku Viléma II. a dánskému princovi příchutí revolucionáře. Hilar našel si mezi Shakespearem a poválečnou dobou spojku daleko hlubší a intenzivnější: tragiku mládí, jež bylo zdeformováno světovou válkou a předčasným poznáním zla vyvráceno ze svých morálních i citových kořenů. Jeho Hamlet není zatrpklý filosof, jenž glosuje povyšně nicemnost světa: je to prostý horoucí hoch, který ji teprve poznává a je za bouřlivých citových ořesů a krizi pozvolna drcen úkolem, přesahujícím jeho síly. Lyrický, skoro máchovský princ, jenž prožívá své citové zasvěcení v ovzduší smilstva, krve, vražd a jehož nenávisť k světu je pouze bezbranným výkřikem

kem jeho podvedené lásky.« A Hilar sám se zpovídá, že »návrat k soukromě věcnému zážitku uvádí sloh hamletovského dramatu do oblasti scénického zážitku privátního a propůjčuje velkým ořesům divadla romantického tichou diskretností zážitku osobního, v jehož oblasti a ladění řada stránek hamletovské tragédie nově prozařuje a dojívá.»

Z individualistického Hamleta, z individualisticky kvapilovského, daného Vojanem, z Hamleta individualistického sociálně, z individualisty ethu proti morálce společnosti, proti tomuto individualismu společenskému, rovněž metafysicky koncipovanému, stal se, z obecnějšího problému tragédie mládí, případ společensky psychologický. Jak praví Rutte: »Aby dostal tuto lidskou plastiku, jež posunuje hru z metafysiky do oblasti rozvráceného a zmučeného mládí, bylo především nezbytno, aby nový Hamlet přestal být monologem, aby i ostatní postavy, jež tvoří a rozvíjejí jeho osud, byly vysvobozeny z role pouhých statistiků a zařazeny symfonicky do hamletovské historie. V tomto směru do cílil Hilar vskutku nové dramatické perspektivy, jež odlišuje jeho představení od pojetí Kvapilova, vyladěného více méně jen jako doprovod k monumentálnímu výkonu Vojanovu. Královna L. Dostalová byla krásná zralá žena, smyslná i nězná, mateřská i úskočná, Polonio S. Rašilova dvořanský kariérista, který je však doma starostlivým tatínkem

a Ofélie Jar. Kronbauerové sensitivní a melancholická dívka, jež miluje Hamleta s mladou vroucností, vyžívá a sní o svém sňatku a u níž i šílenství má tklivou prostotu porušeného srdce. Král V. Výdry nebyl už pouze smyslný násilník, hryzený svědomím, ale uhlazený rýšavý diplomat, jenž má svou machiavelistickou filosofii o prostředcích a cíli a chladnou distinguovanost i v zákeřnosti. Tato nová intonace objevila se nejdůsledněji v Hamletu Ed. Kohouta: *cosi mladého a křehkého vanulo celou jeho hrou a zůstalo i v jeho pesimistickém smutku. Byl bezradný a zase výbušný, něžný a zase výsměšný, dovedl se vrhnout na zem a plakat stejně jako nastavit hrdinsky prsa ranám osudu. A když říkal své být či nebýt, stulen osaměle k černé zástěně, nebyl to metafyzický výkřik do nekonečna, ale teskná samomluva ubitého mládí, k němuž rozžaté svíce zářily jako světla na katafalku.* Rozžaté svíce: zde máme prostředek, který je spojitě významový, který doprovází herce, je bezobrazný, má tvar a má kmit času, prostředek, který vskutku vyjádřil časoprostorovou jsoncnost hamletovské tragédie. Jak prostá ve své symbolice funkční, která k živému přivádí znamení mrtvoty, dvou světů: samomluva ubitého mládí, k němuž rozžaté svíce zářily jako světla na katafalku. Prostředky úkazu, zadrženi, poukazu, že děj, jenž se děje, je metafyzicky dvojnásobný, tento a jiný, byly vyjádřeny nejjednodušěji, metaforicky nejpádněji:

svícemi, svícemi, které dnes už mají jenom obřadní význam: při mši sv. a u rakve. Těž symbol, který by byl snad dříve nevyrazný, nebo složitý nebo, alespoň ne zcela jednoznačný, stal se významovou zkratkou naprosté pádnosti. A má i vlastnosti trvalého svitu, stálosti a pronikání prostory světlem i proměny v kmitu. Jemnost inscenační, která dbá na zvláštní vlastnosti hmot nedá elektrické svíce, které při nepostizitelném běhu proudu dávají dojem uklidněného svícení; nýbrž plápolající neklidné svíce, nad nimiž se zamyslí i rozcítí přiměřující duch i obraznost mnohého básníka. Avšak je to prostředek, který může dolíčit renesančně rozptýlené a renesančně barokní zářivé i rozkmitané lidství. U řeckých tragedií byl by jako svod a symbol tragického časoprostoru nemístný. Ne pro svůj anarchonistický charakter (ačkoli i ten vnímáme, příliš už citliví na styl a vzdělanostně i na dobu), bez ohledu na to, byl by nemístný, poněvadž je příliš intimní, interiérový, kmitající proti tektonice prostory i postav. Příliš, vskutku, básnický figurativní a básnický sdruživý. Dramatický prostor vzlínal z inspirace doslova básnické, poněvadž zhmotnil trop, možný jenom v této době, z dnešních symbolických sdruženin, z dnešních prožitků minulosti. Dnes svíce neosvětluje, jenom svítí, jenom znamená. Na takovém detailu poznáme dramatickou koncepci režie; její inscenační imaginativnost básnického rodu, kde slovo stává se významem a na di-

vadle tělem. Už z tohoto jedinkého detailu tušíme tah představení, které charakteristisuje Miroslav Rutte jako: »nového Hamleta, klasicky velkoryšého i moderně nervního, tiše lidského i propastného, konversačního i tragického. Byla to scénická básně zářivé vnitřní čistoty, kde nebylo falešného divadelního přízvuku a v níž se věčnost prolínala přímo magicky se žhavou přítomností: přísná a zároveň rozžhřřená obrazností, střídámá a přece strhující svou vnitřní intenzitou. Byl to Hamlet mladé, povojánovské herecké generace, prošlé ohněm války, jehož premiéra má v našem divadelním vývoji obdobný význam, jako kdysi Zavřelovo Zmoudření Dona Quijota.

Krásné bylo představení i po stránce výtvarné (vypravil Vl. Hofman): malé, sevřené scény byly stavěny do středu plného jevištního prostoru, ponořeného v sametovou tmou, z níž byly vyřezávány proudky a zase lyricky nalomenými světly reflektorů. Základem dekorací bylo několik nestejně vysokých, obdélníkových paravanů, jež byly různě osvětlovány a sestavovány buď symetricky, nebo sestupně v obrácené perspektivě (velké dopředu, dozadu menší). Jindy zaujala střed buď transparenční skleněná kulisa nebo masivní kamenná architektura, malovaná plasticky. Tyto kulisy, otevřené do temného, jako by kosmického prostoru a doplněné těžkým nábytkem, rámy, závěsy a rekvizitami, spojily šťastně shakespeareovské jeviště

s moderním konstruktivismem, a vytvořily řadu magických scén při důsledném zachování jednotného výtvarného principu. Stejně šťastné byly i kostýmy, v nichž Hofman vytvořil jakési ideální obleky, spojující renesanční prvky se současností.

Jsme šťastni, že můžeme tento dramatický popis, tak názorný a živý, srovnat se statickou dokumentarností fotografií z této inscenace a dovozovat tak na rekonstruktivní látku. Je vzácně takových případů v časoprosstorové pomíjivosti dramatu.

Smysl nové inscenace, která je zřejmě v obsahovém souhlasu se zesoučasnujícím i věcným smyslem díla, která tedy již ani ve svém námětu nepřekračuje meze dramaticčnosti tragické, tkví ve zvláštně se prolínajícím syntetismu scény expressionisticky konstruktivistické se scénou historisující. Je to metafyzická tragédie, která hledá a nalézá psychologickou tektoniku. Nachází ji v praůtvarech, v něž nyní přешly Craigovy posuvné stěny. Nejsou to však již jenom posouvací zástěny, nýbrž desky, které jsou sestavovány v ubíhání naznačující jakoby v perspektivním průmětu průhled do komnat královských, nebo se tyčí jako pomník mezi křesly, na něž si usedá Hamlet v hlubokém zamýšlení. Králův duch zjevuje se, světlem odhmotněný, před výšecí kuželového pláště, který zespod jakoby žhnul a do výšin je stíněn až přejde průrvou křivkové lucerny v černý »prostoru«. Na hřbitov se vehází nízkým, avšak rozklenutým čtvrtobloukem

v holé stěně, s třemi kruhovými otvory, která jsou okny-očima prozírajícího do jiných prostor, s několika schůdky stranou a křížkem místo zvonice. Jednoduchá stěna, která jenom střídavým utvářením připomíná spojitě a symbolické úkony hřbitovní zdi a hřbitovního kostelíka. Hofmanovy architektonické symboly mají jenom holou obrazivost funkcí. Tutež sdružující funkci spojitých úkonů má skleněná vykroužená stěna, s divadelními sedadly pro divadlo i pro konferenční sál, z níž se vytáčí zástěna zakrývající do soukromí pracovní pletičky královny a s druhé strany pokoj královnin. Ofelie sedí před oblouky výseků klenby, které tísní beztak malé její místečko na světě, hodovní síně je před nízkým rámem, sestávajíc jenom z pohodlných klubovek zvláštního historisujícího tvaru a luxu. Dva světy se prolínají, onen všednosti a denních výhod, v jejíchž nástrahy je chytán princ, a svět odvěčných strmých symbolů, výseku věžní hrady, která však pod zjevením z onoho světa ztratila již svůj tvar a úkon hradu, hřbitovní zídky a zátiší v zeseřelém pokoji, do něhož se utíká osamělost princova. Hofmanův expressionism našel své významové výrazivo v architektonických pravech a praukonech hmot a zde se sešel s konstruktivismem; avšak jen v metodě. Jeho holé a strnné rámoví má v každé linii, oblíně i útvaru významnost. Prostory dějiště dělí se na dvě oblasti; v jedné se děje a dějstvuje; je povětšinou mělká, naprásto

soustřeďuje, a postavy jeví se ve zcela zřetelné a konkrétní trojrozměrnosti, která jim dává plasticitu a hmotnou skutečnost. Prudké kužely světla roztaví však chvillemi zárem pevnost a omezenost obrysů, anebo vyseknou detail tváře nebo pohybu. Scény jsou čereny měnami významu akce, vlny světla se vzdouvají, blesknou anebo zapadnou, jsou vpravdě doprovodným vlnobitím přelévajícím se i mizejícím od ostrých útěsů dramatických situací. Za touto prostorem dějiště je druhá, černava, jak praví Rutte »kosmického prostoru«, která obsahuje toto dějiště vlastní, lidské. Stará neutrální scéna, dějiště trvá jako pozadí, zhmotňuje se však vpředu v stavebné obrazce dějišť, z nichž některé se před ní ohrazují a jiné do ní vplývají hlubokými pásmy staré hloubkové perspektivy. Dramatický prostor je tu skutečně vtělen až zobrazen v prostupech uzavřené prostory v prostor neohraničený ani tvarem ani barvou. Architektura zjevuje tu holé ústrojí svých funkcí, své poslání symbolu v omezení světa na mikrokosmos bytujících sil a makrokosmos silových zákoností. Světlo pak naplňuje prostor-prostor přeludným zářením nad lidskými bytostmi.

Mluvíli jsme o několika inscenacích Hamleta z několika slohových názorů. Inscenace, jejímž svědkem byl Neruda zajisté byla nejen konvenční, nýbrž i podprůměrnou inscenací a mravní oprávnění k představení dramatu dával jenom herec a dramaturgická výchova souboru i obecenstva.

Ostatně ani jinde to nebylo lepší. Dramatický cit pohyboval se pouze v mezích divadelního citu, vkusu až nevkusů. Toto divadlo nemůže nám pomoci k žádným závěrům, leda k tak banálnímu, že Hamlet nesmí být bez Hamleta. Ostatně stalo se už také, že Hamlet byl bez Hamleta.

Avšak Vojanův-Kvapilův »Hamlet«, »Hamlet« z inscenačních návrhů Uměleckého divadla a »Hamlet« Hilarův a Hofmanův, zajisté dovolují, aby- chom si vyvodili nějaké všeobecnější závěry.

Stavba Shakespearova dramatického textu nemá té tvrdé architektonické jednoty a soustředěnosti jako stavba řecké tragédie; je polythematická a sbíhá se v osobnosti Hamletově rovněž polythematicky vykládané a založené; bytost tu vzniká a každé nové dramatické představení a každá nová inscenace, musila si najít z té polythematické vazby jedno ustavující dramatické thema. Vojan si našel člověka tragického a bezvýhodného, Titana deteminovaného člověčenstvím; v Moskevském divadle byl to čistý člověk v boji s prostředím — deterninovaný svou vlastní úsobou; Hilar nevyšel z oblasti těchto tragických určeností, dal však určenosti obecnější a hlubší dosah — určenost splněného mládí.

Hamlet však takový nebo onaký vzniká a projevuje se v čase. Je nezbytné, aby tu tedy čas byl onou ustavující komponentou. Ustavuje ostatně všechna shakespearovská dramata, když ne v lidech,

alespoň v situacích. Je to tedy kompozice v několika větech, jež secluje vnitřně agogická linie. Každý režisér a každý inscenující musí z úseků vystavět stavebnou jednotu. Tyto úseky jsou však soustředěnými články v řetězci: musí se vázat, musí však být zjeveny ve své ojedínelosti. Nelze soustřeďovat, nelze oddělovat článek od článku, nelze je však jen vázat. Tektonická jednota je prostě sestavena z článků, obdobně jako v jednoduchých soustavách architektura románská a ve složitějších útvezech, architektura barokní, se skupenstvím vstupujícím do skupenství vždy vyššího. A příznačně byl ve všech těchto inscenacích udržen soulad mezi stavbou dramatu a jeho zjevištěním. Různými však prostředky. Kvapil proporcioval všechno dějstvování tak, aby vústilo v thematickou ústřední postavu Vojanova Hamleta; Craig budoval na kontrastech uvnitř scén i v celku. Proti monodramatickým scénám osamělého Hamleta komponoval přepychově bohaté a representativně honosivé scény davové; proti jeho bytostnosti stavěl jejich representativní ustrnulost; až do symboliky — vzpomněme jenom na to pozlátko — odpovídala těmto kontrastům i látka obrazových komposic. Hilar s Hofmanem hledali a našli korespondenci mezi stavbou a významem dějů a mezi jejich architektonickým tvarovím; korespondenci tektonické významnosti.

Podle druhů vyjadřoval se Kvapil v plastických

tvarech tělesnosti a v barvách reálných látek do-
 provedného dějstvování i v barvách a plasticisujících
 vlastnostech světla. Zesmyslověl dramatické
 dění, třebaže tato smyslovost byla smyslovostí
 z dálky vnímajícího básnického nazírání a délko-
 vých dotyků. Místo zraku pracovalo nazírání, místo
 hmatu právě jen dotyk.

V odtažitosti symboliky látek, látek obdobných,
 avšak právě odtažitě obdobných vlastnostem sku-
 tečnosti, vyjadřoval se Craig. Dával však těmto lát-
 kovým útvarům pevné omezení v komponující
 kresbě; v tomto pojetí reality, která svou skuteč-
 nost zrcadlí jenom v obrysech, zřetelných, avšak ne-
 hmatatelných, vystupovala ještě výrazněji zvláštní
 látková neskutečnost zobrazených scén, odrážející
 se na šedivém pozadí, rýsovala se stavba dra-
 matu jako skutečná neskutečnost. I světlo se pro-
 jevovalo, jak víme z popisu, ve ztvárněných stínech
 a obrazech. A obrazy byly dílem básnické racio-
 nální obrazivosti. I ve volbě prostředků je záměrný
 a velkolepý kontrast mezi krvavou skutečností dění
 kolem Hamleta a — z kontrastu vyslovena para-
 bola.

Hofman s Hílarem budovali na korespondenci.
 Na korespondenci, která se druhově vyslovovala
 souměrností os a útvarů k poměrnostem scén. Ne-
 útrální, bezhmatová byla látka staviva. A drama-
 tický prostor prolínal a výbuchoval jenom ve svě-
 telných poryvech a exploších. V té celé soustavě

souměrností a korespondence, zašlehuje jako jediný
 živel, který dynamickými zášlehy kontrastuje sice
 se statickou nehybností tyčivých staveb, avšak ko-
 responduje s dramatickou povahou scén.

Ve všech třech případech pozorujeme však, že
 byla nacházena elementární spřízněnost povahy
 slovesného základu s vlastnostmi látek a útvarů,
 které jej měly zpodobnit, *znázornit*. Vidíme tedy,
 že je sice lhostejné, v jaké látce a v jakých oboro-
 vých útvarech, zdali sochařských, malířských či
 architektonických, je nalezen souhlasný vtělující
 materiál, že však tento souhlas vzniká jedině tehdy,
 jsou-li nalezeny materie odpovídající představové
 povaze dramatu-textu.

Vysvětlíme si pak snadno neúspěch a zásadní
 omylnost Hamleta inscenovaného v r. 1941 v Měst-
 ském divadle na Vinohradech, který nebyl pocifo-
 ván jako tragédie, nýbrž jako balada a jako balada
 byl také zamlžen průsvitným látkovím. V tomto
 látkoví nutně utonula dramatická atmosféra, ze-
 jména, když i tektonika dramatu, velkého v řetěz-
 cích polythematických vazeb, nebyla respektována,
 byla stírána, vmísťováním do jedné, budíž zastíño-
 vané a zase osvětlované, prostory dějiště. Avšak
 světlo nemělo opory v dělivých tvarech a místo
 obrazů, jasně rámovaných, vznikla obrazová tříšť.
 A poněvadž významové symboly byly titěrně deko-
 rativní, mnohomluvné, jako třebaš budoárová

matka Boží v komnatě Ofelie, nemohly určovat povahu prostředí.

Bez stavebné a elementární příbuznosti nemůže být vybudována ve výtvarné názornosti žádná tragédie, žádné drama.

Zdalo by se, že *lyrická* tragédie je vláčnější v modelujících rukách inscenátorů.

Všimněme si, jak byla vytvořena Dykova tragédie Zmoudření Dona Quijota. Je lyrická tragédie vlastně tragedií? Nemůžeme odpovédět než sofistematem: je tragedií je-li tragedií. Dykův Don Quijote jí jest, ačkoli nemá zevní stavby a zdánlivě ani dějové soustředěnosti tragédie. Zdá se, že formalism minulých dob přece jen příliš nahlízel na konvenční tektoniku formy, v oprávněném odporu proti hnutí za lyrické divadlo. Lyrické divadlo nemůže být zvláštním útwarem dramatickým; může být zlyrisované divadlo a může být básnická tragédie. Rod není dán v ustavujícím náhledu, nýbrž v prostředcích provedení. Říkáme-li tu konvenčně lyrická tragédie, tedy se dopouštíme ze zvyklostí esteticky nepatřičného označování. Máme Dykovo »Zmoudření Dona Quijota« prostě za tragedií *básnickou*. Samozřejmě, že dějstvování je pouze ni-terné, že se na scéně vlastně odehrává jenom dění duševní. Je však vtěleno do obrazů a událostí takpádných, tak zřetelných, tak názorných, tak dramaticky mocných, že existují jako skutečné dějstvování na scéně; má dramatickou mohutnost. Je

to přes časy obdoba Calderonova »Život je sen«. Vnitřní stavby, pochody duše ožívají zde v podobstvích, která jsou ovšem složitá. My diváci vidíme skutečnosti jinak i skutečnosti na jevišti, než jak je vidí Don Kichot. My vidíme Dolores jako poběhlici, Don Kichot nevnímá průvodních zjevů, vidí jen bytost a postavu. My vidíme jeho dětinskost při souboji, on dává v zástavu jenom své rytířství a hrdinství. My vidíme vše tak, jako všichni, kteří jsou o něho znepokojeni. Avšak čteme v duši a ve vidinách Kichotových. Z názornosti jevištní stává se názornost podvojná: naše, obyčejného světa kolem Kichota, leč také naše-Kichotova. V té podvojnosti, složitě názornosti vidění, jeví se tragédie Dykova jako »nehratelná« a konec konců vždycky jako ono nejevištní lyrické drama. Avšak stavba podvojností je důsledná, poněvadž Kichot prohlédne, zmoudří a zemře: jen jednou vidět to, co my.

Avšak Dykova tragédie je tragedií, poněvadž hrdina je takový jaký vskutku jest; jest pravý, cítí a vnímá přímočaře, jedná důsledně a vidí vždy jenom krásu, ušlechtilost a nutnost boje za to lepší. Není rozpolcený, poněvadž je týž, jenom stále bohatší, i když chudne. Je jenom on a názornost prostředí. To je dostatečná názornost tragická i dramatická. Zápletka, která v jiných tragediích se také rozvíjí bez vědomí hrdiny, bouře, která se vrší v Othellovi a kolem Othella, znamená také rozdvo-