

Málavická

Král

Libreto

Vidůšák

Ostatní postavy

Ostatní divadelní aparát

1. (přepořádá... píseň) 2. Jeřmano... žizním 3. (pak provádí... ctitě) 4. (stranou)... posílá

Jaroslav
Pokorný

Složky divadelního výrazu

Málavická

Král

Libreto

Vidůšák

Ostatní postavy

Ostatní divadelní aparát

5. Přítel... hled: 6. Ó pane... slova 7. (dokončívší... odejítí) 8. Počkej ještě... atd.

JAROSLAV POKORNÝ

SLOŽKY DIVADELNÍHO VÝRAZU



1946	Č. km. 1182	Cena 68. Kčs
------	-------------	--------------

VYDAL ÚSTAV PRO UČEBNÉ POMŮCKY PRŮMYSLOVÝCH
A ODBORNÝCH ŠKOL V PRAZE

7/77 - POKOJ 2
ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO

4141-02

I. PŘEDMLUVA

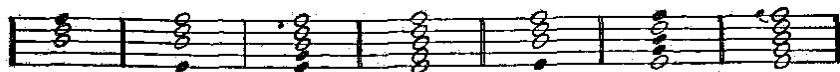
1. Valná část divadelní praxe a teorie až dodnes uznává toliko čtyři základní kategorie divadelního umění, totiž činohru, operu, operetu a balet, lišící se sestavou zúčastněných umění a intenzitou jednotlivých složek. Tak v činohře se uznává za dominantní literární složka spolu s dramatickou, v níž zahrnujeme režii a herecký projev, v operě (po Wagnerových reformách) hudební spolu s literární, při čemž postavení dramatické – méně samostatné než v činohře a samostatnější v projevu než při vokálních skladbách – je nevyjasněno, v baletu je dominantní hudební spolu s tancem a v operetě, nejsynthetičtější ze všech čtyř, se uznává poměrná rovnováha mezi složkami a priorita se přisuzuje spíše hudební složce. Vedlejší místo se obecně přisuzuje výtvarné složce, v činohře se připouští hudba jen v podobě více méně nadbytečného zvukového efektu a tanec pochopitelně nadobro chybí, v operě (zvláště pozdější) má taneční složka velmi podružné postavení a v baletu se zcela opomíjí účast literární složky, existující, třebaž je to nezjevná účast (latentní), protože postavy nemluví, nýbrž jen jednají podle direktiv libreta. Zaznamenáno grafem, vypadá postavení výrazových složek takto:



činohra opera balet opereta

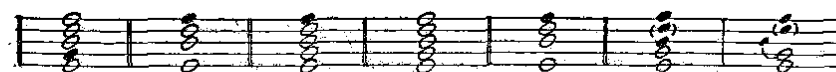
Pro graf používáme Kouřilova¹⁾ systému záznamu výrazových složek, při tom prázdným kroužkem značíme silné zastoupení složky ve výrazové struktuře (celá nota), plným slabé zastoupení. Pokud toto rozdělení nestačí, vypomáháme si v komplikovanějších případech plnou nebo prázdnou předrážkou na znázornění zesílení nad normální silnou a notou (kroužkem) v závorce na označení latentní účasti. V označení linek V znamená výtvarnou složku, L literární, D dramatickou (režijní + herecká), T taneční a H hudební. V grafech ovšem zaznamenáváme faktickou sestavu složek, ne takovou, jak se někdy nepřesně tvrdí – odtud vyznačení dramatické v opeře jako silné, odtud latentní literární v baletu a tamtéž i záznam slabé dramatické (podíl režie). Grafy platí tak, jak jsou napsány, za předpokladu, že ve hrách nepočítáme s častými změnami dekorací, výtvarnými efekty, nápadným maskováním, kostymováním atd. – to vše by automaticky měnilo intenzitu výtvarné složky na silnou. Máme na mysli šablony současného t. zv. konvenčního divadla.

Dělení do uvedených čtyř kategorií byla přiznána nadčasová platnost a všechna díla divadelního umění se člení podle něho do čtyř základních skupin. Pokud dělení nevyhovují, přiřazení se k nejbližší příbuzné kategorii a označí jako výjimky, jež potvrzují pravidlo. Nuže jak divadelní praxe od první světové války tak podrobné studium historických divadelních struktur množí doklady, podle nichž se výjimky stávají pravidlem a pravidla výjimkami, a moderní estetika (u nás na př. Mukařovský) toto dělení neuznává. Uvádíme z historie divadla namátkou alespoň několik příkladů, jak se sestavy složek a jejich intenzity liší:

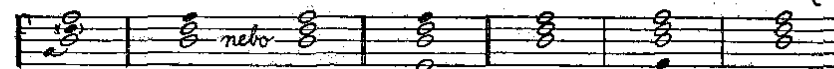


ibsenovské drama shakespearovské drama antické indické drama Strindberg-Pohádkové hry Opera: stará italská velká francouzská

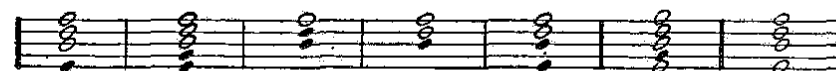
¹⁾ Srv. Knihovna divadelního prostoru sv. 4.



Wagner Janáček: Její pastorkyňa Opereta: lidová výpravná — veselohra Hudební balet: klasický Kreuzberg¹⁾



Pantomima (Debureau) Mimus (Hérodas: Mimiamby) scénický melodram pašijové hry surrealistické drama



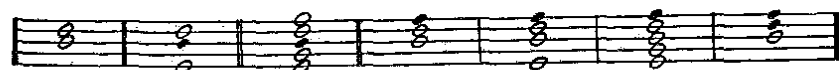
Surrealistické drama stínové divadlo Zvláště komponovaná představení: Peer Gynt Ohnivý buben (Ibsen-Grieg)

Otiskujeme grafy jako hrubé základní schéma s připomínkou, že mezi jednotlivými „silnými“ těžšími složky v různých útvarech jsou co do intenzity značné rozdíly, jichž nelze grafem vystihnout. Již na první pohled je patrné, že se opakují stejná schemata vždy v několika různých strukturách, jež jsme zvyklí (a zcela správně) pokládat za diametrálně rozlišné divadelní útvary. Jak uvidíme, je to způsobeno odlišnou funkcí složek v odlišných strukturách – a graf neznámává rozdíly funkcí, nýbrž jen rozdíly intenzit. Zatím jsme se pokusili naznačit rozdíl toho druhu u baletu: V klasickém baletu i tanci Kreuzbergova typu je dramatická složka slabá. Ale v klasickém baletu je to dáno podílem režie (respektive režijní části choreografie) ve struktuře, u Kreuzbergových solo-výstupů tato režijní složka klesá na minimum, herecká část dramatické složky však splývá v jedno s taneční. Dále připomínáme, že vyznačujeme latentní účast složky ve struktuře jen u literární složky a to z důvodů, jež osvětlíme níže. Ve skutečnosti jsou

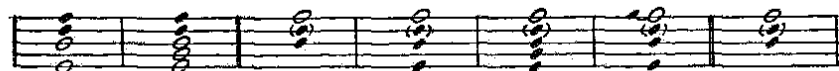
¹⁾ Herecká splývá s taneční. Podobně v pantomimě.

v divadle zastoupeny vždy všechny složky v různém stupni intenzity, t. j. neznačené složky jsou zastoupeny latentně, někdy i jen velmi slabě. Nadobro mizí teprve v mezních případech kdy divadlo přechází od své ucelené synthesy defektními synthesami k samostatným uměním (viz níže).

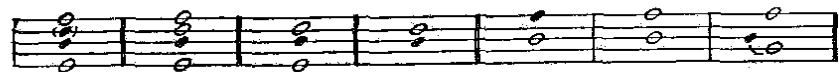
Zatím jsme uváděli příklady, jejichž divadelnost byla dosud vždy nesporná: Nejen, že jsou to ucelená představení, ale mají i ucelenou dějovou kompozici (povětšinou), nesenou textem – dramatem nebo libretem. Dále ovšem existuje značný počet struktur, jež jsou jakýmsi okrajovými divadelními strukturami a třeba je jejich příslušnost k divadelnímu umění nesporná, byly někdy z divadelní oblasti vylučovány nebo opomíjeny, někdy naopak prohlašovány za sám základ divadelnosti. Uvádíme několik příkladů těchto struktur spolu s přechodnými strukturami na př. od divadla ke koncertu, od divadla k výstavě, od divadla k tanci:



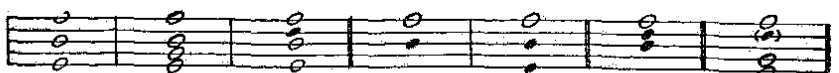
recitační večer koncertní opera Ariónův kostymovaný dithyramb lidové zvyky



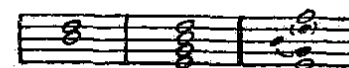
lidové zvyky slavnostní průvody živý obraz (na př. závěr Revisora — první graf)



živý obraz Kramářská balada Aoidos, Minnesänger vypravěč dětských pohádek pouťový kejklíř



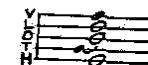
clownerie ohňostroj (srv. Furtenbach) auto da fé kultický tanec



dětské hry slety

Zastavme se nyní podrobněji u divadelní struktury z doby úpadku římského divadla, citované Christem v pojednání „Die Prakataloge im griechischen und römischen Drama“ (Abh. d. bayr. Akad. XIII., 1875, str. 176): Jeden herec zpívá pasáž z nějaké tragedie, druhý herec napodobuje obsah pohyby. Struktura patří do kategorie mimů, její

schema je dáno grafem



Avšak tento graf je výsledným součtem dvou útvarů, paralelních a poměrně samostatných – zpěv pasáže by pravděpodobně obstál sám o sobě, mimický výraz asi rovněž. Úhrnná struktura je tedy svého druhu

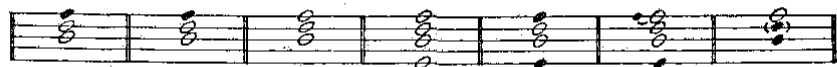
výtahem divadelní partitury:

Při tom podobně jako svrchu u některých struktur (koncertní opera, recitační večer, dětská hra) opomíjíme výtvarnou složku scény, již by jinak příslušela samostatná linka. Předpokládáme, že to bylo koncertní představení bez scenerie. Ve všech těchto strukturách je ovšem zastoupena latentně i výtvarná složka – i když osoby nejsou kostymovány (jako při koncertu nebo hře), hra má nicméně svůj prostor – tedy výtvarnou složku. Intenzita výtvarné složky však je tak slabá, že ji jako latentní neznačíme (viz svrchu).

Jako se liší od sebe jednotlivé divadelní útvary, tak se od sebe liší i jednotlivé postavy sestavou složek a jejich intenzit. Každá postava má výtvarnou složku svého kostymu a masky, literární složku svých promluv, dramatickou složku svého přednesu a mimiky, eventuálně taneční

¹⁾ Předpokládáme, že hrál druhý herec bez výtvarně nápadné masky, jinak by byla výtvarná složka silná.

složku svého tance a hudební složku svého partu. Přirozeně se od sebe liší postavy baletních, operních, činoherních a operetních her. Ale stejně se od sebe liší jednotlivé postavy i uvnitř hry téže úhrnné struktury: Nápadným maskováním nebo převleky stoupá intenzita výtvarné složky, stejně počtem vložených písní nebo tanců intenzita hudební, po př. taneční složky. Naproti tomu u statiky klesá intenzita literární složky do latentního stupně. Vybíráme několik příkladů:



Borkman Sebastian Viola Feste Autolycus Oidipus Pyladés
 (Ibsenův (Shakespeare: Večer tříkrálový) (Shakespeare: Sofoklés (Aischylos,
 J. G. Borkman) Zimní pohádka) Oid. král) Oresteia)



Salome Rarach Tannhäuser Clown Lid zanzibarský
 (Wilde) (Strauss) (Smetana: (Wagner) (Mahen: (Apollinaire,
 Čertova Husa na Prsy Tiresiový)
 stěna) provázku)

A mezní případ, kdy se instrument stává dramatickou postavou celé hry:



Zaklínač (Pokorný, Písně Omara pijáka)

Tolik snad stačí na důkaz, že se sestava divadelních výrazových složek mění uvnitř divadelní struktury, že neplatí paušálně a že tato proměnlivost není snad jen v moderních divadelních experimentech, nýbrž, že se projevuje odedávna a to právě v útvarech, jež si zvykli klasicisté brát za nejneotřesitelnější doklady svých thesů.

Ale nejde tu jen o statickou proměnlivost, jako je tato. Mnohem důležitější je dynamická proměnlivost sestavy složek v průběhu představení. Průběhem kterékoliv hry dochází k neustálým detailním změnám struktury. Tak obligátní začátek opery:



předehra otevření nástup nástup sol.
 opony komparsu

Latentní literární složku zde značíme při otevření do prázdné scény, kde je její účast samozřejmá (udání dějiště) stejně tak jako v předehře, jež se ve výstavbě ve skutečnosti opírá o literární základ libreta. Stejně nám poskytně vhodný doklad jakýkoliv náhodně vymyšlený úsek jakékoliv scény, třebaš hádka mezi A a B na ulici:

A: Zloději! (Uhodí B)

V grafu vypadá střídání složek v této detailní akci postavy A takto:



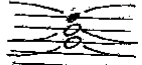
Zloději! (Uhodí B)


Text, který měl prve dominantní postavení, toto postavení ztrácí, protože jeho intenzita klesá ze silné na latentní, a dominantní postavení má v druhém „taktu“ dramatická složka – gesto. Paušálně můžeme říci, že text ztrácí dominantní (své obvyklé) postavení všude tam, kde nastupuje režijní poznámka; předpokládáme ovšem, že režijní poznámka je oprávněna, t. j. že ji autor nenapsal do libreta zbytečně. Osvětlíme na příkladu, co tím myslíme: Dejme tomu, že by syrchu uvedená replika byla psána:

A (přidušeně): Zloději! nebo
 A (vykřikne): Zloději! nebo
 A (sešklebí tvář): Zloději!

Režijní poznámka je bezdůvodná, protože jenom připojuje k promluvě zcela samozřejmou věc, že musí herec afektovanou repliku vyjádřit přiměřeně afektovaným způsobem. Poznámka nevyznačuje zvláštní akci

– předešlá režijní poznámka následovala po promluvě jako další část děje, zčásti dokonce samostatná, tato režijní poznámka je současná

s promluvou. Je to jen jedna situace , kdežto dříve to byly

situace dvě. Scénu nelze ani psát  protože se literární

výraz ve skutečnosti nezesiluje.

Uvedené příklady naznačují alespoň z části, jakého druhu je otázka, jíž se budeme v dalším obírat, a jak je složitá. Použili jsme tu zatím téměř všechny značky, jichž budeme používat v dalších grafech. Jsou to: plná nota pro slabou intenzitu, prázdná (celá) pro silnou, plná v závorce pro latentní, předdrážka pro zesílení intenzity nad obvyklou silnou a jako výjimečné označení předdrážka na lince dramatické složky spojená s notou na lince taneční složky (nebo obráceně) tam, kde nelze vést hranici mezi tanečním a hereckým charakterem představitelova projevu. Dále používáme ligatury (obloučku) tam, kde při změně sestavy složek táž složka působí na diváka plynule dále – viz pasáž o dynamické proměnlivosti sestavy složek. Odlišné sestavy složek, jež následují v průběhu představení plynule po sobě, značíme jako takty. Tyto takty však nemají stejné časové trvání jako v hudbě, nýbrž často velmi různé trvání.

Strukturu složek značíme zpravidla na jedné lince (linka = $v + l + d + t + h$, t. j. pětlinkový systém) pro celé představení, to však je ve skutečnosti výtah, shrnující v jedno složitý komplex. Každé představení lze rozepsat v partituru složek podle jednotlivých postav (1 postava – 1 pětlinková linka) a scénického aparátu (jednolinková linka pro hudbu, dtto pro scénu, pokud nepočítáme s abnormálně složitou divadelní prací, kdy by bylo třeba členit dále i tyto složky). Pro ulehčení četby opakujeme výklad značek v historických kapitolách znova tam, kde se určité značení objevuje po prvé, a používáme při tom materiál příkladu, který právě rozebíráme.

2. Schemata různých divadelních struktur, jež jsme uvedli v prvním odstavci, nejsou zcela přesná, jak jsme řekli: Graf není schopen vy-

jádřit různé stupně intenzity a musí v schematickém záznamu zahrnovat pod jednu značku i značně vzdálené stupně. Platí to především o zesílení nad normální silnou, jehož jsme zatím pokud možná radši ne-užívali, abychom graf hned s počátku čtenářům příliš nekomplikovali. Nyní je třeba vyjasnit tento problém, než přistoupíme k dalšímu. Sílu výrazové složky v divadelní synthese totiž ve skutečnosti nelze rozdělit na stupně. Plynule stoupá od nuly k nekonečnu, řečeno matematicky. Existují synthesy – nazveme je defektní synthesy, ve kterých některá složka není vůbec zastoupena: V kantátě na příklad musíme teoreticky připustit při provedení latentní výtvarnou (pokud jde o koncert a ne o rozhlas), ale nenajdeme v ní taneční složku. Z tohoto bodu bychom mohli vyjít a přidáním stálým stupňováním složky, jež nebyla zprvu vůbec zastoupena najít škálu struktur, která vrcholí v dokonalé divadelní synthese s rovnovážným zastoupením složek (přibližnou teoretickou formulaci takového útvaru podal na př. Wagner v ideálu „Gesamtkunstwerku“). To je vzestupná linie. Na druhé straně však existuje i sestupná linie od úplné synthesy k jiné defektní synthese: Táž složka (třebas taneční) může přebírat funkci ostatních výrazových složek a vytlačovat je, až dojdeme k představením typu pantomimu. Ani to však nejsou krajní hranice. Pozvolným hromaděním stále defektnějších synthes na jednom i na druhém konci bychom mohli nakonec vypsát plynulou škálu od jednoho samostatného umění (zde absolutní hudby) k druhému samostatnému umění (absolutní tanec). Stejně lze najít přes centrální dokonalou synthesu přechod od kteréhokoliv jiného samostatného umění z našich základních pěti (výtvarné, literární, dramatické, taneční, hudební) ke kterémukoliv jinému ze sestavy – těch několik příkladů, jež jsme svrchu uvedli, může čtenáři sloužit jako vodítko, chce-li si pokusem překontrolovat sám správnost našich tvrzení. Mezi jednotlivými uměními totiž neexistuje přesná hranice. Neustále se i v jednotlivých dílech spojují jedno s druhým: Někdy tyto synthesy zařazujeme mezi divadelní útvary, někdy mezi hudební, literární atd. Nikdy však nenajdeme přesnou mez, kde bychom mohli říci: Toto dílo patří ještě mezi díla výtvarného umění (na příklad), toto již je divadelní představení.

Tento zjev nám vysvětlí (a jeho existenci zároveň spoluprokáže) škála intenzit, jichž jsou jednotlivé divadelní výrazové složky schopny. Ve-

deme ji od nejnižší intenzity složky k dominantní v divadelní synthese přes několik obecně známých stupňů – připomínáme však zároveň, že podáváme jen výběr těchto stupňů, který si nedělá nároků na úplnost a může být v kterémkoliv místě stupnice rozšířen a propracován do podrobností.

Složky divadelního výrazu

Výtvarná	Literární	Dramatická		Taneční	Hudební	
		herecká	režijní		vokální	instrumentální
fakt, že je nějaká osoba v prostoru, její vzezření	námět	předčítání na požádání, ukazování se v nových šatech	pořádání soukromé společenské zábavy	statický postoj, civilní pohyby	intonace a dynamika prosté civilní mluvy	přirozené zvuky
	baletní libreto	výkon manekýnky, emfatický řečník	pořádání běžné veřejné slavnosti	kultivované civilní pohyby	kultivovaný přednes běžného typu	
nezdůrazněný divadelní kostým (civil)	libreto němého filmu (s titulky)	markýrování na zkouškách	režisér – aranžér	rytmisovaný funkční pohyb	záměrná práce s intonací a rytmem dialogu	záměrná práce se zvuky

Výtvarná	Literární	Dramatická		Taneční	Hudební	
		herecká	režijní		vokální	instrumentální
historický kostým, konvenční dekorace – šablona	libreto zvukového filmu, libreto staré italské opery					fanfáry a bubny jako zvuková kulisa
kostým v záměnové hře, funkční scéna	libreto běžné opery	herecký podíl ve výrazovém tanci, Kreuzberg	„nenásilnický režisér“			„scénická hudba“
kostým comedie dell' arte	Wagnerovo libreto	normální herecký výkon		normální silně rytmisovaný pohyb, málo vázaný praktickou funkcí	recitativ	scénický melodram
dominantní výtvarná složka (surrealistické divadlo)	ibsenovský text v podání divadelní školy své doby	clown, herec pantomimy	dominantní režijní složka	tanec	zpěv	opera vlašského typu

Hranice mezi latentní a zjevnou přítomností složky v divadelní struktuře je přibližně ve třetí koloně (nezdůrazněný divadelní kostým, libreto němeého filmu atd.), hranice mezi silnou a slabou intenzitou přibližně ve čtvrté až páté koloně. Dále pokračuje normální silná.

Avšak při rozbořech různých divadelních útvarů se setkáváme později ještě se stupňováním jiného druhu, s rýze kvantitativním stupňováním, jež vyznačujeme v grafech obvykle zesílením nad normální silnou. Intenzita určité složky, na příklad hudební, a její podíl v úhrnné struktuře představení nezávisí jen na tom, jestli postavy mluví nebo zpívají, nýbrž kolik toho namluví a kolik nazpívají. Shakespeare psal podle běžného názoru „činohry“. Ale mezi „Richardem III.“, kde zaslechneme jen občas nějakou fanfáru a bubnování a mezi „Snem noci svatojánské“ s vloženými hudebními čísly a tanci je veliký rozdíl. Co do sestavy složek jsou to dvě naprosto odlišné divadelní struktury. Detailní příklad toho druhu nám poskytnou i postavy z téže hry, na příklad z „Večera tříkrálového“ (viz svrchu): Viola se liší od Sebastiana intenzitou výtvarné složky ve své roli. Je to převleková role, kdežto Sebastian vystupuje stále ve svých běžných šatech. Podobně se liší Malvolio s „podvazky křížem“ od ostatních postav hry. Mezi Festem z „Večera tříkrálového“ a Autolykem ze „Zimní pohádky“ je velký rozdíl, přesto že jsou to zdánlivě velmi příbuzné role. Na rozdíl od ostatních mají oba vloženy do role zpěvné části. Rozdíl mezi oběma je v intenzitě výtvarné složky – Feste se převléká, Autolykus nikoli. Podobně intenzita výtvarné složky v představení stoupá každou další kostymovanou postavou, jež vstupuje na jeviště. Při normálních nástupech jednotlivých postav je zvýšení nepatrné. Markantně se projevuje nástupy komparsů, na př. v řeckém divadle, zvláště v komedii, kde je sbor maskován a kostymován zvlášť nápadně.

Nápadnost, abnormita, je konečně třetí činitel, který působí stupňování složky i tam, kde bychom její zesílení mohli stěží prohlásit za kvantitativní zesílení podílu složky na výstavbě divadelní struktury. Když vystoupí herec, na př. v karikaturní masce současníka, působí tu výtvarná složka v jeho roli mnohem silněji než je tomu u ostatních rolí, třebaž je ve skutečnosti výtvarného prvku v obou případech stejně. Je to dáno významovou souvislostí. Intenzita výtvarné složky kostymu u role Sebastiana je de facto o něco větší než intenzita výtvarné složky u ostatních rolí, třebaž hraje Sebastian po celé představení stále v jednom kostymu

stejně jako ostatní. Hraje ve stejném kostymu jako Viola a pozornost diváků je upjata především k exteriéru obou sourozenců.

Podle těchto poznatků tedy musíme doplnit v dalších kapitolách základní hrubá schemata, s nimiž jsme se spokojili v prvním odstavci.

3. V moderní divadelní estetice se setkáváme s dvěma protichůdnými směry. Oba pokládají divadlo za složité umění a v protikladu k dřívější estetice, jež znala herce jen jako nástroj dramatikovy vůle a reproduktora jeho slov, staví dramatickou složku na roveň literární, ne-li dokonce nad ni. První, kompromisnější, uznává dělení mezi jednotlivými typy divadelních útvarů – připouští, že je divadlo syntetické umění, avšak podržuje dále kategorie činohry, opery, operety a baletu a za divadlo pokládá především činohru, třebaž s rozšířenými výrazovými prostředky. Druhý naproti tomu staré dělení ruší, pokládá ony čtyři kategorie, jež se ustálily v nedávno minulé době, jen za několik málo příkladů z mnoha, jež existovaly dříve a existují i dnes. Domýšlí do důsledků zásadní poznatek, že je divadlo syntetické umění, t. j. umění složené z několika samostatných, a reklamuje pro všechna zúčastněná umění, všechny složky, stejné postavení ve struktuře. Není, doufám, pochyby, že pokládáme za správný jen druhý názor. Během posledního asi desetiletí se sice snažili někteří pisatelé vzbudit zdání, že these o důsledně syntetickém charakteru divadelního umění je umělecká programatická these a nikoli vědecký fakt. Toto tvrzení však je neudržitelné – všechny známé historické divadelní struktury mu odporují.

Úkolem této knihy je vyzkoumat, jak vypadaly v celku i v podrobnostech jednotlivé historické divadelní struktury co do zastoupení různých výrazových složek, zjistit v jaké intenzitě byly složky zastoupeny a jakou měly funkci a rozebrat dané divadelní útvary tak, abychom vystihli pokud možná všechny zjevy a souvislosti, jež jsou s tím spojeny. Jen tak lze spolehlivě rozřešit, má-li pravdu kompromisní nebo důsledný syntetický názor. Vybrali jsme k tomu účelu příklady ze čtyř divadelních epoch: klasického Řecka, klasické Indie, středověkého (především anglického) divadla a alžbětínské Anglie. Dříve než se obrátíme k rozborům, je však třeba uvést několik metodických poznámek:

a) Východiskem jsou nám tu dramata, tedy texty představení, jejich literární a jediná dobře zachovaná složka. To však neznamená, že uznáváme

prioritu dramatikova textu nad prací celého divadla, že povyšujeme dramatika na režiséra představení. V historických epochách byla situace podstatně jiná než dnes, kdy jsou rozpory mezi dramatikem na jedné a režisérem a herci na druhé straně na denním pořádku. Někdy byl dramatik zároveň režisérem (v antice), někdy byli oba vázáni týmiž jednotnými předpisy (v Indii). Někdy konečně nemáme zachován dramatikův text nýbrž velmi pravděpodobně zápis představení (některá alžbětínská drama), takže scénické poznámky nejsou autorské poznámky nýbrž režijní poznámky v doslovném slova smyslu. Za druhé pře každý dramatik jako příslušník určitého divadelního stylu a mezi ním a režisérem toho stylu tedy nejsou rozpory mimo detaily, jež v našem případě nepadají na váhu. V dnešní době mnoha stylů dojde k rozporům téměř vždy. V epochách, jež jsme si vybrali, byl styl nepoměrně ustálenější, můžeme tedy pokládat texty pokud jde o režijní poznámky za anticipace režijních knih v tom stylu, v němž byly pak opravdu hrány.

b) Takto získaný materiál však není pořádek ještě dostatečně přesný. Mnoho (avšak ne vše) nám odhalí srovnání podobných scén v různých hrách různých autorů z té které doby. Ale ani to nestačí – většina konfusních názorů našich divadelních teoretiků vyplynula právě z toho, že se opírali jen o literární, t. j. nedostatečný materiál. Musíme přihlížet stejně i k archeologickému materiálu, jenž nám ukáže architekturu jevištního prostoru, pro který byly hry psány, a jevištní mašinerii, kterou měly k dispozici. Pokud není materiál toho druhu zachován, je třeba opatřit si co nejúplnější dokumentární zprávy.

c) Protože jsme odkázáni na neúplný materiál, nesmíme si jeho kusost ještě sami zvětšovat spoléháním na překlady. Každý překladatel porušuje z estetických důvodů přesnost převodu a upravuje překlad – ať vědomě nebo nevědomky – pro snažší pochopení čtenářů své doby. Za druhé je výstavba literární složky spjata s výstavbou jazyka stejně, jako výstavba představení s výstavbou literární složky. Záleží tedy velmi na doslovném znění toho textu, který byl základem historického představení.¹⁾

¹⁾ Autor přiznává, že byl nucen z filologických důvodů porušit tuto zásadu při rozbořích indických dramát. Snažil se tedy zmenšit možnost omylů alespoň tím, že používal vždy několik různých překladů téže hry a tam, kde na tom zvlášť záleželo, kontroloval texty podle originálu se slovníkem v ruce.

d) Při rozbírání konečně nesmíme přenášet svá estetická měřítka na cizorodá umělecká díla jiných dob a jiných estetických měřítek, jinak se nevyhneme omylům. Estetický názor se během doby mění, a to, co působilo esteticky před lety, nemusí působit esteticky dnes. Na př. poetičnost dávných náboženských představ mizí, bereme-li je jako fakt (starověký divák) a ne jako záměrnou hru fantazie (dnešní divák – anachronicky). A to platí i jinde. Chceme-li se vyrovnat řádně s problémem, musíme představení chápat pokud možná tak, jak je chápal soudobý divák, pro kterého byla hra psána. S historického hlediska v tomto případě nezáleží na tom, jak je umělecké dílo chápáno jindy a jinde, často vlivem převážné většiny zcela vnějších okolností.

V dalších kapitolách budeme se obírat všemi výrazovými složkami divadla mimo literární. Jednak je čtenáři nepoměrně dostupnější než doklady o ostatních složkách, jednak je její funkce po tolika dramaturgických studiích mnohem jasnější než funkce kterékoliv z ostatních čtyř, jednak z omezení, jež položíme její prioritě rozbořem ostatních výrazových složek, vyplyne jasně i její postavení ve struktuře. Aby snad přesto nedošlo k nedorozumění, poznamenáváme tu paušálně k otázce literární složky v představení, t. j. k otázce dramatu: Literární složka tvoří dialogy postav, osnová děj hry a nemá-li představení děj, tedy prostě jeho dění. Tím určuje (alespoň u našich historických příkladů, kde není rozporu mezi dramatem a divadlem a nedochází k přehodnocování) i ideologii hry. Literární složka splňuje tuto funkci dvoji cestou: Mimo zjevnou cestu v promluvách má k dispozici i nepřímou cestu, kdy je ve struktuře zastoupena latentně, režijními poznámkami. Režijní poznámky značí netextový výraz (výtvavný, dramatický, taneční, hudební) textového základu. V důsledku toho patří k literární složce ty režijní poznámky, jež jsou bezpodmínečně nutné, aby byl text promluv souvislý a srozumitelný, třeba jsou jen slovesným záznamem zcela odlišného výrazu. Stejně musíme uznat latentní přítomnost literární složky i tam, kde je režijní poznámka vynechána, na př. v antice při nástupu němých rolí, kde ji však vyrozumíme z kontextu. V tomto smyslu je literární složka latentně přítomna jako textový základ netextového výrazu i v tak nedivadelních uměleckých dílech jako jsou symfonické básně, Michelangelovy fresky v Sixtinské kapli, Lionardova „Poslední večeře“, Rodinův „Orfeus a Eurydika“ atd. V divadle je to jen pravidelnější a nápadnější. Proto zna-

číme v grafech latentně literární složku všude, neboť ona nám udržuje kontinuitu představení.

Proti tomu lze stejným právem namítnout, že bychom mohli analogicky rozborem prokázat latentní přítomnost ostatních složek i v dílech, jež pokládáme za výslovně literární a v divadle především tam, kde se složky ve výrazu jasně spojují nebo zastupují. Nehodláme to popírat. Ve skutečnosti, jak později uvidíme, neexistují pro divadlo výrazové složky s pevně vymezeným oborem působnosti. Pokud nejde o mezní případy defektních syntés, zná divadlo jen jeden výraz, divadelní, a ten je syntetický, slučuje v sobě všechny. Naše „výtvarná“, „literární“, „taneční“ a „hudební“ jsou něco podstatně jiného než výtvarné umění, literatura, tanec a hudba. Jsou to jen jejich analogie. Jakmile samostatné umění vstoupí do svazku ostatních v divadelní syntéze, přetvoří je souvislost struktury automaticky již sama sebou. Bachova Toccata con fuga Nr. 10., kterou hraje Edith v druhém jednání Strindbergova „Snu“ má úplně jiný význam než táž Toccata con fuga hraná bez kontextu představení na koncertě. Označení podle samostatných umění užíváme jako označení obdoby, ne jako označení totožnosti. Ve skutečnosti netvoří konstrukci představení (tedy i jeho děj respektive dění) literární složka jako základ, nýbrž naopak konstrukce představení užívá k svému zveřejnění podle potřeby literární složky stejně jako všech ostatních a literární složka je jen tvůrcem slov pro ten účel. Na vystižení tohoto zjevu však nemáme potřebný pojem a proto přičleňujeme tu funkci složce, již přísluší v příbuzném samostatném umění.

Závěrem připojujeme ještě jednu připomínku. Studie byly psány jako poměrně samostatné studie, ale tak, aby se navzájem doplňovaly při osvětlování základního problému. Autor se nesnažil podat vždy znova úplný rozbor látky, nýbrž rozvíjel rozbor do větších podrobností vždy podle toho, jak mu kde látka poskytovala vhodnější nebo méně vhodnou příležitost. Za druhé nepodáváme úplný rozbor divadelní struktury, jakousi ucelenou divadelní estetiku, nýbrž dílčí rozbor. Jde nám jen o základní materiály, jichž divadlo používá v různých formách k vyjádření různých obsahů. Podáváme tedy studii formálního rázu, probíráme prostředky divadelního výrazu a nic více. Obsahové otázky (tématika atd.) ponecháváme stranou, aniž tím ovšem chceme zanedbávat dialektickou jednotu obsahu a formy.

II. HISTORICKÉ STRUKTURY

I. ATTICKÁ TRAGEDIE A STARÁ ATTICKÁ KOMEDIE

1. Staré řecké drama, především tragedie, je a odedávna bylo vzorem a kritériem dokonalosti všem dramátům a dramatikům s klasicistními sklony. Ti všichni se však dívali a dodnes dívají na starou tragedii ne očima starověku, nýbrž Racinovým očima, to jest prostřednictvím Seneky, autora ne divadelního, nýbrž rétoricky literárního, knižního. Mezi klasickými filology již není sporu o tom, že bylo antické drama bližší moderní opeře než modernímu dramatu a básníkův text že tedy byl spíše libretem než dramatem ve smyslu zastaralé divadelní estetiky. Přesněji řečeno, bylo by pro antické drama z divadelních názvů vhodnější označení opereta — ta má totiž kanonicky vymezené dialogické, melodramatické, zpěvní a baletní části. Frivolní téma a kýčovité podání operety však nás od přirovnání zrazuje, třebaž jsou si výstavba operety a výstavba antické tragedie po formální stránce velmi podobny. Tyto skutečnosti jsou však nejméně známy těm, kteří by je měli znát nejlépe: praktickým divadelníkům, režisérům a dramaturgům — a někdy bohužel i estetikům dramatu. Proti všem zjištěným historickým

skutečností dávají za pravdu racinovsko-senekovskému názoru na tragedii. Překladové texty, v nichž jedině dnes žije mezi obecněstvem antické drama, podporují a rozšiřují tento názor dále, stejně tak jako inscenace, jež podle toho názoru vytváří konvenční divadlo. Z části je chyba omluvitelná nebo aspoň vysvětlitelná. Zaviňuje (nebo spolu zaviňuje) ji jazykový materiál překladů, který poruší typickou strukturu originálu, i kdyby byl vypracován sebe pečlivějším filologem. Řekové neřadili nadarmo divadlo a drama mezi musická umění. Hudebnost, typická vlastnost antického divadla a dramatu, je podmíněna již řeckým jazykem v mnohem větším rozsahu, než je to možné v moderních indoevropských jazycích, přes zřejmou příbuznost s řečtinou přece od ní značně odlišných. Tato hudebnost je podstatnou složkou již jazykové struktury, spolu s ní složkou dramatikova textu a spolu s ním složkou starověké divadelní struktury. Mezi všemi třemi jsou komplikované vzájemné vztahy, které se pokusíme osvětliti blíže.

Za předmět úvahy jsme si vyvolili jen dva starověké útvary: klasickou tragedii a starou komedii. Ostatní, t. j. dórskou frašku, satyrské drama a novou attickou komedii ponecháváme stranou stejně tak jako pozdější divadelní útvary. Důvodem byl ve všech třech případech nedostatek materiálu, přístupného čtenářům. Z úryvkovitě zachované dórské frašky, pro vývoj komedie velmi důležité, je do češtiny přeloženo jen několik málo veršů v citacích; satyrská dramata jsou zachována jen dvě, z nich druhé¹⁾ nemá čtenář k dispozici v překladu, shodujícím se co nejpřesněji s originálem, nýbrž v Stiebitzově rekonstrukci; konečně z nové attické komedie je zachováno téměř celé jen jedno drama, rovněž kdysi do češtiny přeložené. Tento materiál, doplněný sbírkami fragmentů, sice říká hodně odborníku – klasickému filologu, nemá však význam tam, kde žádáme, aby čtenář sám sledoval výklad s překladovou náhražkou v ruce, aby si tak mohl výklad jednak doplniti, jednak podle možnosti ověřiti. A to je cíl našich historických výkladů.

2. Přesto, že budou první dva odstavce rozboru připadat mnohým čtenářům nudné, nezbyvá, než obírat se jazykovou stránkou řeckého dramatu a tedy řeckým jazykem alespoň ve stručném náznaku. Vyžaduje to jak

souvislost výkladu, tak souvislost a vzájemné vztahy uvnitř úhrnné divadelní struktury klasického Řecka.

Řečtina, jak jí příležitostně dokáže u nás recitovat dnešní vzdělanec, je přes všechny nepřesnosti výslovnosti značně melodická řeč. Tato řečtina se však liší od skutečné staré řečtiny jednak ve výslovnosti některých hlásek, jednak – a to je velmi důležité – v přízvukování. Moderní recitátor do ní přenáší přízvuk své mateřštiny, expiratorní, dynamický přízvuk místo melodického přízvuku. Vyráží přízvučné slabiky místo aby je zpíval. Již tím je prostá mluvená řečtina nepoměrně hudebnější než většina moderních jazyků a tím byl podíl hudební složky v divadle i ve vysloveně „činoherních“ pasážích mnohem zřetelnější než je tomu dnes. Výskový rozdíl přízvukované slabiky od normální polohy hlasu byl značně větší než intervaly, na které jsme my zvyklí na př. při dialektické „zpívané“ výslovnosti. Nesmíme se však domnívat, že to byla ojedinělá zvláštnost staré řečtiny. „V prajazyku indoevropském, v řečtině a v sanskrtu po jistou dobu obyčejný přízvuk byl melodický; v novějších řečech indoevropských skoro ve všech je přízvuk ten expiratorní“ (J. Král, O prosodii české, Praha 1938, str. 32). Z neindoevropských jazyků je známý melodický přízvuk čínského jazyka. Ve všech třech uvedených případech se na základě těchto jazykových vlastností vyvinula zvláštní prosodie, odlišná od naší: v řečtině a sanskrtu časomíra, o čínské prosodii viz populární výklad a příklady v Lin Jutangově knize *Můj národ a má vlast*, Praha 1938. V důsledku toho platí i o podílu hudební složky v divadle obou orientálních národů totéž, co jsme řekli o řeckém dramatu.

S ohledem na další studii této knížky podotýkáme, že na př. M. Haug převedl v pojednání *Ueber das Wesen und den Werth des wedischen Accents* (Abh. d. bayr. Akad. XIII., 1875.) přízvuk védského sanskrtu přímo do notového zápisu. Z jeho pojednání, opírajícího se i o vztahy mezi přízvuky v řečtině a v sanskrtu, citujeme pasáž, důležitou pro náš předmět: „Dionysius z Halikarnasu praví při srovnání melodie mluvy s melodií zpěvu (De compos. verb. cap. 11), že hlas, zdvihne-li se k ostrému přízvuku, nestoupne více než o tři a půl tónu (*διὰ πέντε*), klesne-li k těžkému přízvuku, neklesne o více než o tento interval. Oba se však mohou spojit na téže slabice, takže vznikne *περισπωμένη προσωδία*, průtažný přízvuk. Při tom se však přesně rozlišuje trvání slabiky. Zpívají-li se verše, akcenty se mění, intervaly (*διαστήματα*) jsou mnohem rozmanitější

¹⁾ Sofoklovy „Slidiče“

a trvání slabik je často převráceno. Z toho jasně vidíme, jak poznamenal již James Hadley, že Dionysius chápe akcent jen jako rozlišenost výšky a hloubky, jež se projevuje v pravidelném intervalu $3\frac{1}{2}$ tónu, a právě tuto stálost intervalu pokládá za hlavní rozdíl od hudby, kde se používá řada intervalů, hned větších, hned menších. Nikde nemluví o důrazu na ostrý přízvuk. Avšak právě to je nejdůležitější u toho, co nazýváme přízvukem řeči. Právě tím se liší v moderních řečích přízvukovaná slabika od předchozí a následující, zatím co stoupání hlasu při výslovnosti je bezvýznamné a málo zřetelné“ (str. 121/2).

Druhým hudebním prvkem je rytmus a pro ten byla řečtina, mateřský jazyk časoměry, velmi vhodným materiálem. Některé, normálně krátké samohlásky se ve verši měří jako dlouhé, posicí dlouhé, stojí-li před dvěma souhláskami (až na jednu výjimku). To nasvědčuje, že i v normální mluvené řeči byly počítovány jako něco odlišného od těchže samohlásek položených před jednu souhlásku, i když se při výslovnosti nerovnal dvěma krátkým samohláskám jako normální dlouhé samohlásky. Pravda, řecká prosodie jich s počátku užívala asi jen jako výpomocného prostředku, avšak ani k takovému výpomocnému užití by nemohlo dojít, kdyby k němu nedával podnět jazyk sám. Za druhé prokazuje silné rytmické cítění řeckého jazyka neobyčejná rozmanitost obměn, jichž je schopna jedna a táž stopa (zvláště složité stopy lyrických veršů) aniž přestává být sama sebou. Co zde cítí silný rytmický cit jazyka jako obměnu a zpestření jednotvárného schematu, to by dnes nepoměrně slabší rytmický cit jiného jazyka cítil jako zmatení a nedostatek rytmu. Pro srovnání s trváním samohlásek a slabik v češtině dodáváme, že naše dlouhé slabiky „nemusí býti o mnoho delší slabik krátkých, ježto podstata rozdílu mezi vokálem dlouhým a krátkým spočívá ne tak v jejich trvání jako v jejich způsobu vyslovení (legato- staccato)“, – Král, I. c. str. 25. (srovnej i v ostatním příslušné kapitoly druhého dílu Králově prosodie).

Pro informaci uvádíme výslovnost dvou řeckých vět zaznamenanou v notách a pod ní český překlad těchže vět rovněž v notovém zápisu:



Οἱ- κός ἐσ- τι πατ- ρός ἡ νίκη τῶν Ἀ-θη-ναι-ων ἐ-γί-νε-το
oi- kos es- ti pat- ros hé níké tón A- thé- nai- ón e- gí- ne- to



dům pat- ří ot- ci ví- těz- ství se klo- ni- lo k A- thé- ňa- nům

Zápis je ovšem jen schematický a přibližný – soustřeďuje se k přízvuku, intonaci (ostatně těžko zaznamenanatelnou hudebním zápisem) mluvy ponechává stranou. U průtažných přízvuků čti místo trioly stoupavé a klesavé rychlé glissando. Délky českých dlouhých slabik vyznačujeme legato, ač jsou ve skutečnosti o něco delší. V řeckém textu značí legato slabiku polohou dlouhou (i ve slově gigneto). Základní rozdíl v kvantitě hlásek a dynamice je však vystižen. Důležitý je rozdíl rytmu obou vět i v próze: Rytmus české věty je dán akcenty, rytmus řecké délkou slabik. Řecký rytmus je bližší hudebnímu rytmu.

Dosavadní vývody nám umožňují dívat se na jazyk řeckých divadelních textů a tedy na mluvu a hudební stránku v divadelním představení jinak než dříve. Deklamovaná část tragedie, jambické trimetry, vypadaly přibližně tak, jak ukazují tato schemata:

(Euripidés, Hippolytos vv. 3, 4.)



Ὁ- σοί τε Πόν- του τερ- μόνων τ' Ἀτ- λαν- τι- κῶν ναί- ου- σιν εἶ- σω
ho- soí te Pón- tú ter- mo- nón t' At- lan- ti- kón naí - ú - sín ci- só



φῶς δ- ρών- τες ἠ- λι- ου
fós ho- rón- tes Hé- lí- ú

Tytéž verše v Králově českém překladu:



Já z li- dí, co jich u- síd- le- no pod slun- cem sí



vá- žím těch, kdo v úc- tě ma- jí mo- jí moc....

I zde není hudební zápis zcela přesným obrazem skutečně recitovaného verše. Délka veršových stop není tak přesná jako délka hudebního taktu: Řecká polohou dlouhá slabika nebyla pravděpodobně při výslovnosti stejně dlouhá jako přirozená dlouhá (takt se zkracoval), dlouhá slabika na místo krátké v jambu takt prodlužovala. V českém verši jsou takty s dlouhými slabikami při výslovnosti o něco delší. Zápis však zachycuje správně nápadný rozdíl melodického a expiratorního přízvuku, rozdíl taktu a délek v řeckém a českém verši a rozdíl akcentů. Rytmus řeckého verše se v nejdůležitějších rysech shoduje s hudebním rytmem. Mezi prosodickým rytmem českého verše a skutečným hudebním rytmem je jen obdoba.

Na doklad rozmanitosti obměn téhož základního schematu uvádíme dva příklady:

Sofoklés, Antígona v 1209



τῶ δ'αθ- λι- ας ἄ- ση- μα πε-ρι-βαι-νεί βο- ῆς
tó d'ath- li- ás a- sé- ma pe-ri-bai-nei bo- és

Sofoklés, Oidípús na Kolónu v. 1.



τέκ- νον τυφ- λῷ γέ- ρον-τος, Ἄν-τι-γό- νη, τί- νας
tek- non tyf- lú ge- ron-tos, An-ti-go- né, tí- nás

První případ (tribrachys místo jambu ve čtvrté stopě) je v češtině vůbec nenapodobitelný. Druhý (rychle deklamovaný anapest místo jambu v páté stopě) napodobit lze, ale připadal by při názoru na český klasický verš jako úchylka od pravidla.

Melodický přízvuk a silný rytmický cit jazyka tedy dokazují, že nesmíme ztotožňovat deklamaci v řeckém divadle s naší dnešní deklamací. Již tím

se vzájemný poměr jednotlivých složek podstatně mění. Místo antické deklamace je mezi dnešní deklamací a dnešním recitativem bez hudebního doprovodu a to velmi blízko k recitativu. Toto rozdělení platí jen pro konvenční deklamaci, dnes běžnou. Neplatí u moderní deklamace, jež záměrně zdůrazňuje intonaci, délku slabik a pod. – t. j. v případech, kdy umělec záměrně porušuje pro dosažení uměleckého účinku běžně platnou normu.

Příklady z tragédií nás přivádějí od obecné úvahy o jazykovém materiálu řeckých divadelních textů ke konkrétní práci dramatiků s tímto materiálem. Z metodických důvodů se budeme prozatím obírat textem jen jako textem, t. j. jako knižním dramatem, v té podobě, v níž je nám zachován. Zpracování textové složky v hotovém představení a tedy záměr, proč byl text psán právě v té a ne jiné podobě, ponecháváme pro tu chvíli stranou. První, čeho si všimne každý čtenář antické tragédie i komedie, je obyčejné rozmanitost meter a tím členitost rytmu¹⁾. Již změna rytmu sama o sobě znamená zdůraznění hudební složky bez ohledu na to, je-li provázena hudbou nebo ne. Hudebnost této změny by byla i bez ohledu na další okolnosti v řečtině mnohem znatelnější než v češtině a to z důvodů, jež jsme naznačili svrchu. Melodická a rytmická struktura řečtiny podmiňují vznik časoměrné prosodie a podporovaly její rozvoj (srv. Král I. c. str. 23). Rozdíly mezi výstavbou řeckého a českého verše vyplývají z předchozích vývodů: v novodobém českém verši určuje metron počet iktů, délky neпадají na váhu; rytmická stránka verše je nejnápadnější (myslíme běžný verš starší školy), délky a intonace nevystupují ve většině případů vedle této dominantní složky zřetelně do popředí. Proti tomu v řeckém verši určují metron délky a iktů, jež zde mají smysl hudebního akcentu; verš sám je zřetelnou kombinací tří hudebních prvků: rytmu, určovaného délkou slabik, akcentů (iktů) a melodie, určované přízvuky. To umožňuje mnohem větší rozmanitost nejen meter, nýbrž i veršů téhož metra, jak jsme se o tom již zmínili. To ještě zesiluje hudebnost řeckého verše na rozdíl od soudobého českého verše.

O rozmanitosti meter a rozdílech mezi nimi se zmíníme později. Prozatím

¹⁾ Pro porovnání doporučujeme čtenářům Královny překlady tragédií a Krejčího překlady Aristofana. Stiebitzovy překlady, třebaž jsou nepoměrně modernější, pro náš účel nevyhovují: Byly vypracovány pro divadelní potřeby a porušují často metrické členění originálu.

podotýkáme, že hudební složku i jen pouhého textu zesiluje ještě další důležitá okolnost, totiž postavení, které zaujímá to které metrum a ta která kombinace meter (verš, strofa) v struktuře literatury své doby. To je velmi důležité právě v řeckém dramatu, v němž se setkáváme s jambem hovorového rytmu (dialogy) vedle epického hexametru a lyrických systémů (všechny ostatní pasáže), někde tvořících strofy, někde astrofických. Krajnými póly řady jsou jambické trimetry na jedné a složité lyrické strofy na druhé straně, přechod mezi nimi tvoří trochejské tetrametry, anapestické a jambické tetrametry atd. až k astrofickým lyrickým systémům. Tak vzniká plynulá řada od dramatického dialogu až k uzavřenému lyrickému „číslu“. Zde si musíme uvědomit, že stará řecká lyrika netvořila básně v našem slova smyslu, nýbrž písně, díla, v nichž je text nerozlučně spjat s melodií, t. j. literárně-hudební syntesy. Ačkoliv je základní schema alkaiské nebo sappické strofy vždy stejné, má jiný smysl, naznačuje-li rytmickou strukturu staré řecké básně, a jiný smysl, jde-li o Hölderlinovu nebo jinou moderní báseň psanou tímtež rozměrem, a to i tehdy, když opomineme v teorii (velmi v teorii!) rozdíly mezi časoměrnou a přízvucnou prosodií. V prvním případě je rytmickou kostrou písně, v druhém rytmickou kostrou básně.

Přechod mezi oběma krajnostmi tvoří melodram. I ten měl totiž od Archilochových dob pevné místo v řecké lyrice. Při posuzování tohoto členění nás nesmí plést, že my dnes známe jen textovou část starověké poesie a ta že se zdánlivě shoduje s naším pojetím poesie. Chceme-li se vyrovnat s originálem uměleckého díla, musíme převzít jeho kritéria a opustit svá, podporovaná ještě klamným dojmem z překladů.

Vidíme čím dále tím více, jak násilná je abstrakce, k níž jsme se provisorně uchýlili po vzoru některých moderních estetiků, kteří chtějí posuzovat dramatický text jen jako text, t. j. jako svébytné literární dílo: obírat se dramatickým textem bez ohledu na provedení, pro něž byl koncipován. Řecké drama je příliš pevně spjato se svým divadlem a vytrhneme-li je ze souvislosti, již je celá struktura řeckého divadla, nevíme nakonec, co si s ním počít. Změny rytmu by samy o sobě byly nelogické, rovněž tak přechody z jednoho výrazu do druhého po obsahové stránce. O tomto zjevu, v řecké literatuře běžném, napsal případně Wilamowitz-Möllendorf v komentáři k Timotheovu nomu, t. j. dílu mnohem literárnějšímu než je divadelní text a tedy dílu, u něhož bychom předpokládali tím větší uce-

lenost: „... přechod mezi dvěma částmi je příkrý, na nás působí cize. Zároveň se mění rozměr veršů. Jako ve všem, tak i zde rozhodovala zřejmě hudba, v jejíchž výtvorech ochotně přijímáme i my takové přechody, jak jsme zvyklí na její pevný styl“ (Der Timotheos-Papyrus, Leipzig 1903). Dnes je těžké vyrovnat se řádně s námitkou, že byly texty vydávány již ve starověku jako knižně a že tedy musíme brát v úvahu dojem, kterým působily při nehlasném čtení. Nedovedeme text věrně přečíst ani nahlas, natož abychom si dovedli udělat představu, jak působily hudební prvky v něm při nehlasném, jenom „optickém“ čtení. Rozhodující je, že pro tento způsob vnímání nebyly psány. Za druhé není ani naše nehlasné čtení jen optické, i když si slabého hudebního vjemu nejsme vědomi; tím silnější byl nutně tento vjem u starého řeckého textu, třeba si jej čtenář neuvědomoval, tak jako si jej neuvědomuje dnes. Za třetí je na snadě, že rozdílnost meter tento hudební vjem (nebo přesněji – povědomí hudebnosti) zesilovala nejen sama sebou, nýbrž i tím, že byl čtenář zvyklý slyšet určitá metra deklamovaná, určitá melodramaticky přednášená a určitá zpívaná a to nejen z divadla, nýbrž i mimo divadlo v literárních (správně literárně-hudebních) družích, z nichž je drama převzalo.

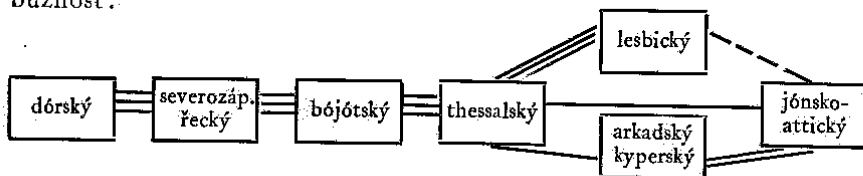
3. Než přistoupíme k rozboru řeckého dramatu v jeho vlastní a prvotní funkci, totiž jako textu-předlohy představení, musíme si blíže všimnout ještě jedné jeho jazykové stránky, která zůstává českému čtenáři zcela skryta. Komplikovanou prací starověkého básníka s rytmem, přízvuky a akcenty lze naznačit alespoň vzdálenou obdobou v střídání různých přízvucných meter, ovšem daleko méně rozčleněných. Záměrné zákonité střídání dialektického zabarvení mluvy naproti tomu napodobit nelze — použití českých dialektů v téže funkci by skončilo fiaskem.

Řecké drama, jehož mateřtinou je klasická attičtina, totiž není psáno jednotným jazykem. Tato nejednotnost je dvojitá, jiná v tragedii a jiná v komedii. V tragedii rozlišuje partie herců od partií sboru, v komedii, jejímž jazykem je téměř čistá hovorová attičtina, píšící básníci promluvy cizinců (příslušníků jiných řeckých kmenů) jejich vlastním dialektem. Jazyková odchylka se tu užívá k charakterisačním účelům — o tomto použití různých dialektů a jazyků v dramatu viz příslušný odstavec ve studii o indických dramatech, kde je shrnuto více podobných příkladů. Zde si všimneme jen ojedinelého použití dvou různých dialektů, jak je nachá-

zíme v tragedii. Dodáváme ještě, že v obou případech, v tragedii i komedii, nepíše básník text čistým dialektem. Spokojuje se pouze s dialektickým zabarvením svého rodného jazyka.

Klasická řečtina, jak známo, není jednotný jazyk. Dělí se na dialekty a ty zas na podřečí. Tento zjev, ostatně běžný v každém jazyce, je v klasickém literárním jazyce, jakým je řečtina, zkomplikován tím, že tu neměl (v době o níž mluvíme, je ště neměl) jeden dialekt funkci spisovného jazyka. Řecká literatura se dosti rovnoměrně dělí mezi několik málo hlavních dialektů a uvnitř těchto se dále člení podle podřečí. Přitom se (jako na př. v tragedii) dosti zdatelně projevují vzájemné vlivy a přesahování jednotlivých dialektů.

Podle A. Thumb, Handbuch der griechischen Dialekte (Heidelberg 1909) uvádíme přehledné schema, znázorňující rozčlenění dialektů a jejich příbuznost:



Tragedie jsou psány v podstatě attičtinou, jež má ve sborových (t. j. zpěvních) částech dórské zabarvení, v dialogích jónské zabarvení – jónština, zahrnutá v diagramu v jedno s attičtinou, je vzdálena dórstině víc než attičtina. Rozdíl mezi oběma nejnápadněji ukazuje nahrazování dórského dlouhého á v jónštině dlouhým é. Proti tomu attičtina má na př. pro některá slova zvláštní skloňování („attické“), jež je kompromisem mezi oběma dialekty: ve dvou pádech koncovky s dórským á, ve dvou s jónským é.

Přítomnost obojího dialektického zabarvení v literatuře třetího dialektu vysvětlíme snadno vývojem řecké literatury. S epickou poesí, elegií a jamby seznámili Attiku Jónové, ve sborovém zpěvu (melice) byli učitelé attických básníků Dórové. Již tak bychom mohli vysvětlit jazykové příměšky vlivem, kterým působí vždy předloha na napodobitele a učitel na žáka. Ale pak by bylo ku podivu jak to, že se od svého prvního elegika Solóna (asi 639–559) až do Euripida († 406) nezabavila attická literatura tak nápadného cizího vlivu, když se jiných cizích vlivů dovedla zbavit. Dialektické zabarvování různých částí má hlubší odůvodnění. V řecké litera-

tuře se setkáváme s pevnými vztahy mezi dialektem a básnickým druhem. Elegie a jamby pěstovali především Jónové a ti je přivedli k rozkvětu. I nejónští básníci pak psali elegie a jamby jónsky. Sborová lyrika měla zas vždy dórský ráz, i jónští básníci (Simonidés a Bakchylidés) zabarvovali svůj jazyk dórsky (srv. Stiebitz, Stručné dějiny řecké literatury, Praha 1940). Dialektické zabarvení bylo v literatuře kanonizováno pro jednotlivé druhy a podle toho psali i tragikové. Dórismy v dialogických částech tragedií, jambických trimetrech, pravidlo neporušují – jejich původ je jiný. „V trimetru se vyskytuje á (typický znak dórstiny, pozn. J. P.) jen v jednotlivých slovech, jež jsou attičtině cizí. Jsou vypůjčena z dórské poesie. Používají-li Sofoklés a Euripidés takových forem poměrně méně často než Aischylos, spatřujeme v tom pokrok emancipace attické básnické řeči od cizích předloh“, Thumb, l. c. str. 160.

Jónština je mateřský jazyk i) řecké epiky, jež dala tragedii náměty, 2) jambů, jimiž jsou psány dialogické části tragedie, t. j. ty části, jež jsou nositelem děje. Snad bude někomu ku podivu, proč tedy tragedie nepřevzala pro dialogy i metrum epických básní, hexametru. Na to odpověděl již Aristotelés v Poetice: „...jest totiž metrum jambické nevhodnější k mluvení. Důkaz toho: ve vzájemném rozhovoru pronášíme velmi často verše jambické, hexametry však jen zřídka, a to vystupujeme-li z tónu rozmluvy“ (překl. Fr. Groh, Praha 1929). Mimo to drama neroste přímo z epiky – přejímá její náměty teprve později během vývoje. Za druhé byly jamby rozměrem útočné poesie, satír a invektiv. Již tím nesly v sobě prvek sporu, dramatický prvek. Tomu nasvědčuje i dvojitý užívání tetrametrů, jimiž byly skládány jednak útočné satirické verše, jednak dialogy tragedií, než se v nich ustálil jako výlučný rozměr jambický trimetr. Za třetí byly jamby spojeny s bezprostředním předchůdcem každého divadla, s náboženskými slavnostmi, již před vznikem dramatu. U. v. Wilamowitz-Möllendorf o tom píše v Úvodu do řecké tragedie: „Posměšky a nevázané řeči, především žen, jsou o Démétřiných slavnostech nutnou částí svátku. Legendy o Baubó a Jambé vznikly jen aby to motivovaly. Tyto řeči se mluvily v lidových verších. Významní básníci se chopili příležitosti, aby tak vyjádřili na veřejnosti nenávist k jednotlivcům nebo i obecnější myšlenky. Tak vznikl Archilochův a Semonidův jamb.“ A poznámka pod čarou: „I Semonidova ‚ženská báseň‘ na hesiodovské téma, jež sama o sobě nemá kloudný účel, dostane smysl a vtip jako replika na posměšky

žen o Démétrině slavnosti. K tomu není třeba, aby při ní byla skutečně přednášena – stačí, aby měla jako jamb vztah k žertovným jambům a aby tak byla chápána“ (Einleitung in die griechische Tragödie, Berlin 1907, str. 57). Podobně tomu je v našem případě se vztahy určitých literárně-hudebních útvarů (pouze „literárních“ nemůžeme říci) jako částí dramatu a divadla k těmže útvarům jako samostatným uceleným dílům.

V užívání jónského dialektického zabarvení a jambického metra v dialogu tragedie se tedy zřetelně projevuje vztah mezi tématem určité části hry (zde dialogické části) a jejím výrazem. Totéž povědomí vztahu částí dramatu k literárnímu druhu vyjadřuje i dórské zabarvení sborových pasáží, jež jsou organickým pokračováním dórské sborové lyriky. Sbory jsou psány lyrickými rozměry, přejatými ze sborové poesie – rovněž dórské dialektické zabarvení sborů se shoduje s dórským dialektickým zabarvením sborové lyriky obecně, tak jako lyricko-epický ráz sborů se silnými reflexivními prvky se shoduje s rázem meliky.

Jako u meter ani zde není hranice mezi obojím jazykovým zabarvením ostrá. „V anapestických partiích dórské zabarvení ustupuje. Zdá se tedy, že bylo uměleckým prostředkem určeným k tomu, aby vyvolával určitý dojem. Srovnej na př. Eumenidy v 345 a násl. s dórským á a v 373 s jónsko-attickým é“ (Thumb 1. c. str. 160; verše Aischylových Eumenid srovnej podle českého Králova překladu Oresteje). Právě anapesty patří mezi přechodná metra – jejich místo je mezi deklamovaným jambickým trimetrem s jónským zabarvením a lyrickými systémy sborových písní s dórským zabarvením: byly přednášeny melodramaticky. Ráz jejich textů je lyricko-dramatický. Co tím myslíme, vysvětlíme ve čtvrtém odstavci při rozboru celé hudební složky.

Řecký dramatik pracoval s dvěma hudebními prvky, o nichž jsme již mluvili: s melodií mluvy a jejím rytmem. Akcenty, jež jsme dřív od rytmu oddělovali pro větší srozumitelnost výkladu, zde již odlučovat nemůžeme – jsou nedílnou součástí metra, to jest taktu. Nyní přistupuje další hudební prvek, totiž barva. Změny v zabarvení řeči¹⁾ mají akustickou hod-

¹⁾ Nikoliv mluvy — změny v zabarvení hlasového timbru při přednášení přísluší dramatické, ne literární složce divadelní struktury. Vzájemný poměr obou je dán tím, že básník, t. j. literární složka, určí dialogu základní zabarvení; zde jónské. Změny hlasového zabarvení předpokládá, ale sám s nimi nepracuje. Toto další rozčlenění ponechává herci, jehož práce byla v antickém divadle po této stránce složitější než u nás (srv. níže).

notu a ta byla značná v tragedii, hudebnější než komedie. Uvádíme pro srovnání čtyři verše ze sborové písně z Euripidovy Medey (1261–4), na nichž je jasně patrný rozdíl mezi otevřenějším dórským á a zavřenějším jónským é:

Euripidův text:

μάταν μόχθος ἔρρει τέκνων,
ἄρα μάταν γένος φίλιον ἔτεκες, ὦ
κυανεᾶν λιπούσα Συμπληγάδων
πετρᾶν ἀξενωτάταν ἐσβολᾶν.

Tytéž verše, přepsány do attičtiny:

μάτην μόχθος ἔρρει τέκνων,
ἄρα μάτην γένος φίλιον ἔτεκες, ὦ
κυανεᾶν λιπούσα Συμπληγάδων
πετρᾶν ἀξενωτάτην ἐσβολῆν.

(transkripce:

matán mochthos errei teknón,
ára matán genos filion etekes, ó
kyaneán lipúsa Symplegadón
petrán axenótatán esbolán.

matén mochthos errei teknón,
ára matén genos filion etekes, ó
kyaneán lipusa Symplegadón
petrán axenótatén esbolén.

česky: Oh, nadarmo byl tvůj trud i starosti
a bolesti porodní, v nichž vydalas drahý svůj plod!
Ó, žes ty z otčiny své kdy vyplula v cizí kraj
a průchodem tmavých skal, tak divokých, pronikla!

(překl. F. Stiebitz, Praha 1942).

Tvary, jež přejímali řečtí tragikové do spisovné attičtiny odjinud, tedy 1) značí zdůraznění příbuznosti částí tragedie s literárními druhy, 2) činí jazyk tragedie hudebnějším.

Druhé tvrzení neplatí jen pro dórské tvary a z těch jen pro nahrazování attického (respektive jónského) é řeckým á, t. j. pro nejčastější případ. Vypisujeme školské příklady jazykových změn podle Niederleho-Groha (Mluvnice řeckého jazyka, Praha 1935, str. 139/140):

Ze staroattických tvarů nastupují tvary s -és místo eis, -éó místo eió, -áos místo -eós, koncovky skloňování -aisi(n), -oisi(n) místo -ais, -ois. Z dórských tvarů bývá á místo ó, ú a velmi často místo é. Z epického jazyka učebnice zvláštní příklady neuvádí, připomínáme z něj především koncovku druhého pádu -oio místo ú. Ve všech těchto případech nastupují melodičtější tvary na místo méně hudebných spisovných attických. A

všecky tyto případy jsou pravidlem ve sborových (t. j. zpěvních) partiích, kdežto v dialogu (t. j. deklamaci) jsou výjimkou. Úzká souvislost mezi jazykovým výrazem a hudbou je tím prokázána. V músickém řeckém dramatu nelze od sebe oddělovat literární a hudební složku divadelní struktury.

Tím však nejsou vyčerpána svědectví, jež podává střídání dialektů o struktuře klasického řeckého divadla. Dosud jsme se obírali převážnou většinou vztahy mezi jazykovým materiálem a strukturou literární složky. Struktura celé divadelní syntesy přirozeně do těchto vztahů zasahovala – tu silněji, tu méně silně – protože literární složka je právě její složkou a jako taková vznikla. Nyní přicházíme k vztahu mezi jazykovým materiálem a divadelní strukturou, při čemž má struktura textu (literární složky) více méně jen úkol prostředníka: Hudebnější tvary, jež se uchylují od čisté attičtiny, mají velký význam pro artikulaci v hereckém přednesu a na té velmi záleželo zvláště ve staré tragedii, kde zpívalo zároveň patnáct osob (v prvních dobách dokonce padesát). Á se zpívá lépe než é, ó, nebo dokonce ú. Odvoláváme se tu na známou zkušenost všech zpěváků i komponistů. Zdánlivá nesnáze je v tom, že tento vztah neexistuje v komedii, kde bylo sboristů čtyřiačtyřicet a kde by tedy bylo třeba napomáhat artikulaci víc než v tragedii. To však na věci příliš nemění – především nesmíme chápat jednotlivé vztahy odděleně, nýbrž v souvislosti celé struktury a struktura komedie je podstatně odlišná od tragické struktury, jak je to dáno již odlišným původem a vývojem obou. Za druhé byl sice podíl hudby v komickém představení rozsahem o něco větší než v tragedii, význam hudby však byl v komedii menší. Byla méně exponována, básník na ni nekladl takový důraz.

Pro poměr dramatikova textu a hudební složky tedy platí: Jazykový materiál řeckého dramatu má sám o sobě značnou hudebnost. Jeho hudebnost se však znatelněji projeví teprv když je tento materiál uspořádán převedením do jambického trimetru, próze nejbližšího. V řeči jsou délky libovolně roztroušeny, verš jim dá zákonitost, kterou ještě zdůrazňují rytmické akcenty. Porušení normy se projevuje ještě zřetelněji odlišným zabarvením, zde podle blízko příbuzného dialektu. Melodie přízvuku zůstává stejná jako v próze. Tím je vytvořena nová norma. Básník ji od případu k případu porušuje zavedením zjevné hudby, jež nahradí normální melodiku, nesenou přízvuky, jinou melodikou, přehodnocuje vzá-

jemný poměr délek dlouhých a krátkých slabik a zdůrazňuje toto porušení změnou jazykového zabarvení směrem k vzdálenějšímu dialektu. Autor textu, který v sobě spojuje básníka i hudebníka, připravuje toto druhé porušení již při psaní textu a to jak střídáním dialektů, tak střídáním metra. Řecký dramatik, zvláště tragik, text nepsal, nýbrž komponoval i v jazykovém materiálu.

Charakter jazykového materiálu a práce s ním vykazují značný podíl hudební složky. Řecké drama by jej bylo mělo i kdyby bylo bývalo předváděno pouze jako činohra – v tragedii by byl větší, v komedii menší. Tento podíl hudební složky je její absolutní podíl, který jsme nazvali hudebností na rozdíl od hudby. Zřetelně jej postihne moderní čtenář, na př. český, pro něhož je mnohem patrnější, než absolutní podíl hudební složky v naší činohře. Řecké obecenstvo si však přítomnost hudební složky takto neuvědomovalo, pro ně by bylo činoherní představení tragedie (kdyby vůbec bylo něco takového možné) téměř jen tím, čím je činoherní představení našemu obecenstvu – poměr normální mluvené prosaické řeči k mluvené veršem rytmisované řeči by byl přibližně týž. V obou případech, teoreticky vyabstrahovaném řeckém a skutečném našem, cítí divák podíl hudební složky teprv, když na místo hudebnosti, latentní přítomnosti hudební složky, nastoupí hudba, zjevná přítomnost hudební složky. To je relativní podíl hudební složky, který byl v řeckém divadle větší než ve většině dnešních divadelních představení rozsahem – tím, kolik bylo při představení hudby. Sám o sobě, co do rozdílu mezi textem bez hudby a textem s hudbou, by byl tento rozdíl v podstatě stejný jako u dnešního představení, kdybychom jej mohli vytrhnout ze souvislosti. Ráz řeckého jazyka a tedy i poesie však nese s sebou, že je mezi básníkovou mluvou a hudebníkovými tóny a tedy mezi uměním obou v klasickém Řecku mnohem větší příbuznost než dnes, jak to ostatně Řekové sami jasně vyjádřili shrnutím obou pod pojem musických umění. Proto bylo také možno, aby se slučovaly funkce básníka a funkce komponisty v jedné osobě. A protože se spojily, vzniklo jedinečně syntetické umění, u něhož si sice můžeme abstrahovat jednotlivé složky z celkové struktury, ale jakmile se snažíme o podrobnější rozbor takto získaných preparátů, jsme nuceni stále znova a znova porušovat vlastní abstrakci. Příznačný je tu rozdíl mezi řeckým a římským divadlem: Texty obou se řídí stejnou prosodií a užívají v podstatě těchže

meter, v obou divadlech se hojně užívá hudby. Ale přesto jsou v Římě funkce básníka a funkce komponisty rozděleny. V Řecku (na rozdíl od Říma) umožňoval jednak ráz obecného nadání, jednak řeč sama, jednak je jejich důsledek, výstavba národní kultury, aby se po dlouhé staletí udržoval ten způsob umělecké tvorby a výrazu, jenž byl pravidlem v počátcích všech literatur, ve všech se však povětšinou dlouho neudržel. K řeckému nadání, jazyku a kultuře třeba poznamenat, že nelze odvozovat prostě jedno z druhého: Jedno z druhého vyplývá jak na sebe všechny tři stále působily v průběhu vývoje.

4. Přistupujeme nyní k rozboru zjevné části hudební složky ve staré tragedii a komedii, tedy k hudbě. Citujeme úvodem část pojednání předního znalce té věci, W. Christa: „Zachovaná díla starých dramatických básníků nám poskytují nevyčerpatelný pramen duševních požitků svým obsahem, vznešenými myšlenkami vyjádřenými slovy a uměním komposice, jež nám září vstříc ze skladby veršů a promluv. Ale jakkoliv byl text dramatu za všech dob hlavní věcí a jakkoliv pokládali básníci sami za těžiště svého úkolu obratný rozvoj dění a umělecké ztvárnění mluvy, přece byla u Řeků práce, vynaložená na text, jen částí dramatického umění a čtení tragedie nebo komedie bylo ve starověku jen nevalnou, ostatně teprv pozdě a zřídka vyhledávanou náhražkou za životná divadelní představení. Aristotelés vypočítává v Poetice šest částí tragedie: fabuli (μῦθος), charaktery (ἦθος), myšlenky (διάνοια), mluvu (λέξις), hudební komposici (μελοποιία) a scénický aparát, určený k nazírání (ὄψις). Z těchto šesti částí máme zachovány v textech čtyři, fabuli, charaktery, myšlenky a mluvu. Obě ostatní části, vypočítané pro zrak a pro sluch, přispívaly zajisté nemálo k příznivému přijetí hry v Dionysově divadle v Athénách a tragický básník by byl snadno promrhal vyhlídku na vítězný věnec, kdyby byl zanedbal bezprostředně pocítované podráždění smyslu tím, že by přehnaně dával přednost těm částem svého umění, jež je třeba chápat zrakem ducha. V době, kdy byly scénické hry přeneseny do města na sedmi pahorcích nad Tiberou, již ovšem nastala větší rozluka umění, jež se uplatňovala v dramatu. Ale zprávy provázející provedení, didaskalie, přece ještě pořád jmenují vedle básníka, autora textu, i herce, správněji ředitele-herce (princeps catervae), který měl na starosti ὄψις, a hudebníka, který vytvořil melodii (modos fecit). Teprv

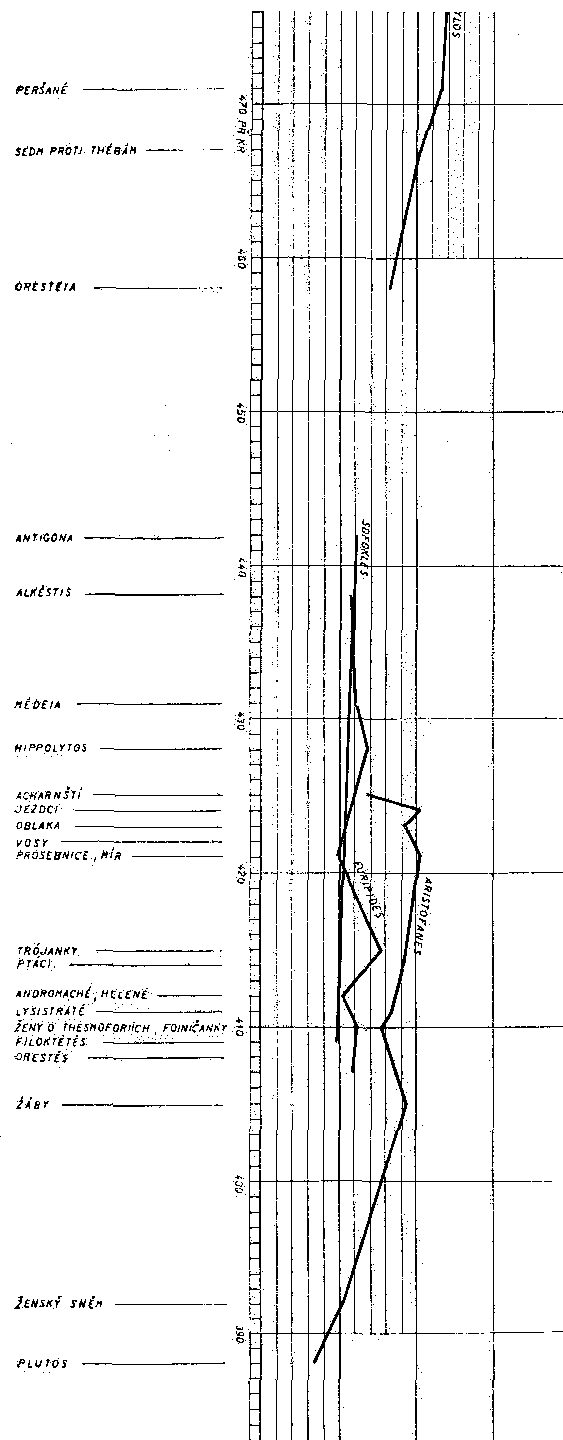
v úpadkové době antického umění za římských císařů se uvolnilo a pak zcela rozvázalo pouto, jež za staré doby objímalo spřízněná umění, takže pantomimy a operetní zpěvní přednesy kitharodů a tragodů téměř zcela zanedbávaly duchovní obsah bohu zasvěcené Dionysovy hry a připravovaly jen svůdné podráždění uchu a oku diváků“ (Die Parakataloge im griechischen und römischen Drama, Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften XIII, München 1875).

Starověké divadlo znalo a používalo tytéž kombinace hudby a textu jako dnešní divadlo: deklamaci bez hudby, deklamaci textu při hudbě – melodram (řecky parakatalogé), zpěv textu s hudbou a samotnou hudbu. V římském divadle byl ještě recitativ (pro tyto a ostatní údaje srovnej citované Christovo pojednání). Všechny těchto útvarů užíval básník pro sóla, parakatalogy a zpěvu mimo to i pro sbor. Určitý druh hudby byl spjat s určitým druhem textu a jeho tématické výstavby a s určitým metrem: jambické trimetry s deklamací, jambické, trochejské a anapestické tetrametry a anapestické systémy s melodramem, lyrická metra se zpěvem (srv. Groh, Řecké divadlo str. 295, Stiebitz, Stručné dějiny řecké literatury str. 98). Použití samotné hudby uvnitř představení (mimo eventuální hudební výplně před začátkem hry a po ní) je řídké, častěji, zvláště v pozdější době, používali dramatici hudby a tance bez textu místo sborů. Kvantitativní podíl hudební složky v představení (myslíme zde již zjevně patrné hudební složky) nám tedy poměrně přesně udává procento veršů psaných jiným rozměrem než jambickým trimetrem – srovnej diagram na str. 39. Poměrně přesně pravíme proto, že i některé trimetry v blízkosti zpěvních částí byly přednášeny melodramaticky. Jejich počet však nebyl stálý, měnil se vývojem a od případu k případu. Abychom mohli správně posoudit trojí základní kombinaci hudby a textu, musíme se obrátit k historickému vývoji zpěvu, melodramu a deklamaci v řecké literatuře obecně.

Řekli jsme již, že nebyla řecká poesie určena ku čtení, nýbrž pro přednes – s počátku psaná poesie ani neexistovala. Až do Archilocha (kolem r. 650 př. Kr.) básník, autor textu i hudby, všechny verše zpíval. Teprv Archilochos zavádí parakatalogu, melodram, v jambech. Ani zde nebyl se vši pravděpodobností přechod náhlý, nýbrž pozvolný. Část jambů se stále ještě zpívala, část se již deklamovala za hudebního doprovodu. Tetra-

metry jsou druhé metron, jež přešlo k melodramatickému přednesu. V jakém pořadí se měnil přednes jednotlivých druhů tetrametrů, to již nevíme. První pravděpodobně následovaly jamb trochejské tetrametry. Jambický trimetr přešel opět první k deklamaci bez doprovodu. Touto cestou od zpěvu přes melodram k pouhé deklamaci jej později následovala i ostatní metra a lyrické útvary. V době rozkvětu antického dramatu však byly druhy přednesu obvyklé tak, jak jsme uvedli.

Řecká tragédie vyšla z dityrambu, sborové písně s vloženými responsoriciemi. Její nejstarší část tedy byla sborová píseň, pak oratorium. První dialogy byly psány v trochejském tetrametru a přednášeny melodramaticky – druhá fáze je kombinací melodramu a sborové písně. Teprv zavedením jambického trimetru (snad přidáním prologu, který byl vždy jambický a vždy deklamován) dochází k rozdělení, jak jsme je uvedli. Vývojem pak jamby vytlačily tetrametry z dialogů zcela. Dále hudby v tragedii i komedii ubývalo, jak ubývalo sborových částí, hlavních nositelů hudební složky. Nemůžeme však spojovat podíl hudby jen se sbory, jak se to někdy mechanicky děje: Euripidés sbor značně omezil, používá však často „písní se scénou“ – sólových arií. V Aristofanově „Plutu“ měl sbor (až snad na ztracenou píseň v závěru, nepřednášel-li ji rovněž náčelník) jen úkol tanečnicka, mluví pouze jeho náčelník a ten často v melodramatických metrech. Přesto byl v této hře podíl hudby značný – působil jej především agón, typická část komedie, blízká středověkým „sporům“. Naproti tomu je jasné, že má na větší podíl hudby v komedii na rozdíl od tragédie značný vliv to, že měl v komedii sbor aktivní úlohu, kdežto v tragedii pasivní – opomeneme-li Aischylovy ranné dvě tragédie, „Prosebnice“ a „Peršany“, kde je aktivní role sboru pozůstatkem po staré sborové písni. Dodáváme ještě, že není úbytek hudby v tragedii plynulý. Euripidés zvrátil sám vývoj postupující k odhudebnění tragédie nejen hojnými ariemi, nýbrž i tím, že klade ve sborových pasážích na hudební složku literárně-hudební syntesy větší důraz (viz níže). Dále má na procento hudby vliv i téma hry a jeho výstavba. Velmi malé je v Sofoklově „Oidipovi králi“, kde nedával rušný děj příležitost k větším lyrickým odbočkám. Omezení hudební složky tu spadá v jedno s omezením sborových partií, tento případ však nesmíme ztotožňovat s úbytkem sboru ve vývoji tragédie: Obecně má Aischylos velké procento sborů, Sofoklés menší, Euripidés nejmenší. Souvisí to s tím, že se ve vývoji dra-



Procento nctrimetrických versů v antickém dramatu (pocíl hudby v představení). V grafu jsou zahrnuta jen dramata, u nichž známe rok provozování, a jen ta, jež byla provozována za básnickova života, resp. v roce jeho smrti.

matu stával sbor čím dále tím více zbytečnou přítěží. Důvod, proč Sofoklés omezuje sbor v „Oidipovi králi“, je tedy zhruba týž, jako u Euripida, tedy jako v další vývojové fázi; drama jej nepotřebuje, stačí mu děj. Ale mezi Sofoklovým „nepotřebuje“ a Euripidovým „překáží“ je podstatný rozdíl. Pro Sofokla bylo normou větší procento sborů, asi jedna třetina veršů. Tématická výstavba „Oidipa krále“ ho přiměla, aby počet sborových veršů omezil na jednu šestinu. Přitom však zůstává sbor organicky začleněn do děje. Euripidés sbor omezuje na menší procento proti Sofoklově normě, protože v jeho době již přecházela tragedie od stylisovaného útvaru s kolektivním hercem k realističtějšímu útvaru s osobami s individuální psychologíí a zápletkové hře, v níž stálá přítomnost sboru vadila. Dramatik sbor omezuje, protože neví, co si s ním počít: sborové části nejsou organicky zapojeny do děje, stále více a více mají funkci intermezza, zpívané a tančené meziaktní hudby. Básník už nedovede se sborem pracovat a ještě se nedovede obejít bez něho. „Oidipus král“ je po této stránce jedinečným příkladem vnitřní dynamiky vzájemných vztahů v dramatické a divadelní struktuře.

Za třetí konečně má pravidlo o období mezi druhem hudby, druhem textu a druhem tématu výjimky i v eventuálním zhudebňování trimetru a pod. V jednotlivých konkrétních případech se tím vždy projevuje připomenutá dynamika struktury, básník podle potřeby kombinuje výrazové prostředky a tím docílí nových odstínů ve výrazu. Upozorňujeme čtenáře, že všechna dělení, všechna pravidla a všechny souvislosti, jež ve všech studiích této knížky uvádíme, platí jen všeobecně pro ideální typy té které struktury. Jsou to základní pravidla, jež byla dodržována velmi přesně, platí pro většinu případů, avšak básníci se jimi nedali otrocky spoutat. Uchylovali se od nich podle okamžitých potřeb umělecké tvorby. Věta, že je umělecké dílo vždy porušením stávající normy a nastolením nové jen proto, aby byla znovu porušena, platí i zde stejně jako všude jinde.

Ptáme se nyní, jakou funkci měla různá použití hudebního zpracování ve výstavbě obou probíraných dramatických útvarů. K tomu si musíme vyřešit předem dvě otázky: funkci sboru a poměr epického, lyrického a dramatického živelu v různých útvarech starověké poesie.

Sbor je nejnápadnější částí antického dramatu. Víme, jaký byl jeho původ. Tragedie vznikla v podstatě (o jejích ostatních předcích viz v pří-

slušném odstavci) ze sborových písní, komedie z fallických průvodů – tedy v obou případech vzniklo drama z kolektivních útvarů. Sbor tragedie nikdy nezapomněl na svůj původ z občanů obce, ze společnosti, z politického útvaru. V tragedii zůstal i ve své masce zástupcem athénskému lidu na náboženské slavnosti, jíž bylo starověké divadlo (srv. Wilamowitz-Möllendorf, Einführung in die griechische Tragödie, str. 76. a násl.). V komedii stačí připomenout šťavnaté osobní nájezdy, jimiž častoval básník své spoluobčany ústy sboru, ať už byly politického nebo uměleckého rázu. Chór byl rezonérem hry ať už měly jeho sentence formu lyrisovaných filosofických reflexí nebo formu komické parabasy, přímé satirické řeči do obecnstva. Nezůstával ovšem jen při svém rezonérství, v jeho pasážích nacházíme vedle toho jak silné lyrické, tak slabší epické prvky. Reflexivní (vážná nebo posměšná) úloha sboru určuje podle toho míru básnickovy subjektivity ve sborových zpěvech. Ve sborových pasážích je básník subjektivnější, v dialogích objektivnější. Dramatická postava může pronášet básnickovy náhledy jen velmi nepřímě – především musí být sama sebou, mít svůj charakter, své náhledy a svou dramatickou akci. Příznačný je tu rozdíl mezi parabasí a ostatními částmi komických sborových partií: Kde má sbor dramaticky aktivní úlohu, tam nevystupuje básnickova osobnost v jeho verších do popředí víc než v ostatních verších hry. V parabasí dramatická role sboru končí a sbor se stává zjevně hlasatelem básnickových názorů – je svého druhu živým úvodníkem. Rozdíl tu musíme činit mezi náčelníkem sboru a sborem. Náčelník sboru má přechodné postavení mezi komparsem a sóly. Ve sborových pasážích převážně splývá se sborem nebo jej vede. V dialogických pasážích a melodramech se blíží postavám hry, aniž se však stává sám postavou a aniž se zbavuje typické charakteristiky sboru; v tragedii je smiřovačem a domlouvačem, představitelem rozvážné všelidské moudrosti, v komedii naopak popuzuje rozvražené strany proti sobě a představuje rozkladný a posměvačný element hry.

Druhou otázkou je poměr epického, lyrického a dramatického živelu v řecké literatuře obecně a dramatu zvlášť. Otázka se týká především lyriky a tu shledáváme, že byla řecká lyrika málokdy pouze lyrikou: co chvíli se v ní prolíná do lyriky epický a dramatický živel. A i když báseň zachovává lyrický ráz, nebyla nikdy jen „čistou poesíí“ a téměř nikdy jen výlevem citů. Lyrické druhy mají nepoměrně volnější tematické ohra-

ničení než knihkupecký sortiment našich dob. Řecká lyrika byla modlitbou, filosofií, tendenční výzvou, oslavou, nadávkou a někdy dokonce vším tím dohromady: Vždyť právě Řecko spojilo ve fallických průvodech bohoslužbu s písní, kterou bychom my podle svých měřítek nazvali poliční odrhovačkou. Epika a dramatický živel se podstatně nelišily od toho, co nazýváme týmiž termíny my dnes.

Rozdělili jsme již v předchozím odstavci základní tři literárně-hudební útvary dramatu a vytkli jejich funkce: deklamovaný dialog je nositelem děje, spojuje v sobě epický a dramatický živel. V melodramech se spojuje dramatický a lyrický živel a konečně v písních lyrika, reflexivní lyrika a epika. Zde je na snadě námitka, že musí mít v dramatu všechny části dramatickou funkci, že musí přispívat k dění a že je tedy celé dělení školometsky zbytečné. Dramatickou funkci v dramatu ovšem všechno má a musí mít, ale jak známo, v každém dramatu jsou podstatné rozdíly mezi rázem jednotlivých scén a situací. Proto mluvíme o lyrických a epických prvcích, o lyrickém a epickém živlu, ne však o lyrické a epické funkci. Abychom se vyvarovali nedorozumění, uvedeme předem, co budeme v dalším pokládat za dramaticčnost, epiku, lyriku. Dramatickým prvkem nazýváme vše, co vyjadřuje bezprostředně dění, změnu situací a vzájemných vztahů osob. Pod pojem epiky zahrnujeme vyprávění. Lyriku chápeme ve svrchu uvedeném smyslu.

Dialog, první útvar, v němž je hudební složka pouze latentní, nese děj přímo. V něm se odehrávají všechny změny situací, z něho vychází dramaticčnost hry. Druhým prvkem dialogu je epika jednak v prologu, někdy vyprávěním dokonce jen jednou osobou, jednak (a především) ve vyprávěních poslů, co se stalo za scénou nebo v cizí zemi. V prvním případě má epika slabou dramatickou funkci, v druhém naopak silnou: Poslové vypravují (zpravidla ke konci hry) tragické události, jejichž průběh básník na jevišti nepředvádí.

Sborové písně, jež jsou nejnápadnější protiváhou dialogu, probereme před melodramem, jehož výklad je obtížnější. Jsou převážně lyrické (a reflexivně lyrické) s epickými prvky. Děj v nich nepokračuje, naopak, písně průběh děje zdržují. Vytvářejí atmosféru dramatu, napomáhají k většímu ohlasu předchozí scény a připravují následující. Tvoří prostředí hry. Příkladem tu jsou třeba sbory ze Sofoklova „Oidipa krále“: Po prologu, který nás uvádí do situace, nastupuje sbor a líčí hrůzu Théb, zachváce-

ných morem. Po Oidipově scéně s Teiresiem doznívá v další písni sboru disonance z první Oidipovy srážky s osudem. Po Jokastině scéně tato disonance roste – Jokastin výsměch věštbám otrásl již sám antickým divákem, tím spíše, že bylo divadelní představení součástí Dionysovy bohoslužby. V písni sboru tento otrěs rezonuje. Po Korintřanově zprávě, zdánlivě smírné, se tísnivý dojem ruší a sbor rozvíjí uvolnění nálady ve dvou krátkých strofách. Konečně po rozuzlení sbor opanuje scénu temným rekviem a připravuje tak nástup posla a ostrou dramatickou gradaci jeho vyprávění. Dramatičnost sboru je dána nepoměrně více umístěním sborových částí v dramatu než písněmi samými. Zřetelně to ukazuje píseň po zdánlivě příznivém obratu děje. Sofoklés užíval rád tohoto způsobu komposice: Připravuje sborovou písní „falešný závěr“ aby pak kontrast skutečnosti v dialogu s doměnkou ve smírných tónech sboru působil tím dramatičtěji. – O sólové „písni se scény“ platí v podstatě totéž, co o sborové písni. Její ráz je lyrický, její funkce je závislá na tom, v jaké situaci ji dramatik použije.

Přechodným útvarem mezi deklamací a zpěvem je melodram, parakatalogé. Řekli jsme, že měl ráz lyricko-dramatický. I když v melodramu neprobíhá další etapa děje, klid v něm není nikdy – aspoň ne takový klid, jako je (poměrně) ve zpívané pasáži. Řekové vycítili správně prvek nekľidu, který v sobě nesé již forma melodramu sama. Řeč v ní porušuje typické vlastnosti deklamace, ale nepřebírá typické vlastnosti doprovázející hudby. Mezi oběma je citelný rozpor a stejně jako dvě píšťaly varhan, naladěné o zlomek tónu blízko k sobě, nezní v akordu nýbrž v tremolu, i zde se rozpor projeví zřetelným nepokojem. Melodram stupňuje mluvu a situaci tam, kde by byl prostý deklamační výraz příliš málo vzrušený: Tak v Aischylově „Agamemnonu“ jsou Klytaimnéstřiny promluvy po vraždě až do konce hry psány téměř výhradně melodramatickými anapesty (mimo epickou pasáž po vstupu), finale dramatu jsou pravidelně melodramatická (pokud nekončí hra písní), rovněž tak nástupy sboru: napřed recitoval náčelník melodramaticky vstupní verše, pak teprve následují stroficky dělené písně sboru. V komedii jsou hádanice soupeřů v agónu a útoky sboru v parabasi psány melodramatickými rozměry. Mimo to se melodramatické části velmi často člení mezi několik mluvčích, čímž se jejich dramatický ráz ještě zesiluje. Písně se takto člení velmi zřídka, pravidelně jen ve zvláštních útvarech dvojzpěvů a kommu, o nichž bude ještě řeč.

Rozměr dialogů je jednotný – je to známý trimetr. Oba další útvary používají různých meter, t. j. různých taktů. Tím vzniká další členění výrazových prostředků uvnitř základních kategorií. Rozhodují tu především rozdíly taktu: týž takt se nehodí pro vystižení nálady mnoha různých situací. Anapesty dají verši jiný ráz než trocheje – čtyřčtvrtový takt má jiné výrazové rejstříky než tříčtvrtový. Ani toto rozdělení nevyčerpává ještě všechny možnosti výrazu. Tak velmi často anapesty ($\frac{4}{4}$ takt) nesou slavnostní nástup tragického sboru, někdy zřejmé grave, někdy zřejmě maestoso, nesou fraškovitý vstup komických sborů, změní-li se na spondeje, vyjadřují stísněnou náladu (nástup sboru v Euripidově Ifigenii v Tauridě) a pod. Společným jmenovatelem všech těchto odstínů je pochodový ráz. Rozměry lyrických pasáží se nebudeme blíže obírat – jejich stopy jsou českému čtenáři cizí, jsou spjaty s typickými vlastnostmi řečtiny. Vytýkáme z nich jako příklad na ukázkou jen dochmickou stopu (schema $\cup - - \cup -$), jež byla rytmickou rovnocmocninou vzrušených slov v dramatických situacích. Tak třetí sborová píseň Euripidova „Ióna“ má převážně dochmický ráz, společný zpěv Oresta, Pylada a sboru v „Ifigenii v Tauridě“ a společný zpěv Kassandry a sboru v „Agamemnonu“ před zavražděním Agamemnona rovněž. Zde básník stupňuje gradaci tím, že v průběhu dlouhého hudebního čísla dochmických veršů stále přibývá až poslední strofa a antistrofa jsou psány téměř čistými dochmickými stopami (srv. v překladech texty příslušných scén).

Přehledné schema tří druhů literárně-hudebního výrazu v řeckém dramatu tedy je:

deklamace	melodram	zpěv
trimetr	tetrametry, anapesty,	lyrické systémy a strofy
melodie přízvuků, délky nedotčeny	melodie hudby, délky nedotčeny	melodie i délky přetvořeny hudbou
herci	herci i sbor	sbor, herci méně často a v mnohem menším rozsahu
dramatický prvek, epický prvek	dramaticko-lyrický ráz	lyrický ráz, epické příměsky
děj	gradace	retardace
básník objektivní		básník subjektivní

V komedii není jazykové rozčlenění, básníková subjektivita se přesunuje ze zpěvu i do melodramu, kvantitativní podíl melodramu je větší a podíl sboru se přesouvá rovněž značnou měrou do něho.

Zatím jsme povětšinou nebrali zřetel k rozčlenění textu mezi jednotlivé osoby. V deklamačních pasážích je toto rozdělení nejčastější, jak vyplývá z dramatického rázu deklamovaných trimetrů. Časté je i v melodramu, ač zde jsou rychlé repliky poměrně řidší. Ve sborových částech do něho zahrnujeme zpívání strof a antistrof dvěma různými polosbory. Tímto členěním vstupuje do melodramu i sborové písně dramatický prvek. Čím více se od útvaru tempo replik stupňuje, tím je dramatický prvek silnější. Typické je tu střídání strof a antistrof podle polosborů v komedii, kde má sbor mnohem aktivnější úkol než v tragedii (srv. „Lysistratu“ s polosbory, stojícími po celou hru proti sobě jako dvě strany ve sporu). V sólových písních vytvořilo toto členění zvláštní útvary dvojzpěvů (respektive trojzpěvů) a kommu, společné písně sboru s herci. Řecké drama neznalo dua a tria v našem smyslu – herci zpívali vždy po sobě. Tím se blížilo dialogu (v moderní době: dramatické opeře), jeho dramatickost se stupňovala a byla zesilována ještě tím, že básník prokládal píseň deklamovanými nebo melodramaticky přednášenými verši. Příkladem dialogické „písně se scény“, kombinace dialogického dramatického a zpěvného lyrického prvku je opět „Oidipus král“: Oidipova hádka s Kreontem přechází do kommu, podobně uvádí básník v závěru v druhém kommu dramatický nástup oslepeného Oidipa.

Řecké drama však neužívá základních tří útvarů jen čistých nebo komplikovaných členěním replik. Kombinuje je ve větších celcích, při čemž se zřetelně projevují vztahy výrazu a tématické výstavby. Uvádíme příklad z Aristofanových Vos (překlad A. Krejčí, Praha 1917):

<i>Náčelník sboru:</i>	Kdopak je to, kdo tě drží zavřeného v domě? Pověz; neboť mluvíš s přáteli.	<i>zpěv</i>
<i>Filokleón:</i>	Syn můj vlastní. Nekřičte však! Neboť tady otrok ten spící na stráži jest u mne. Zmírněte jen hlasy své!	
<i>Náčelník sboru:</i>	Bloude, jaký pak má důvod? Proč ti to chce činiti? Jakou záminku si bere?	
<i>Filokleón:</i>	Nechce, abych chodil k soudům, zlého nesmím činit nic. Avšak chce mě dobře krmit, já pak nechci nikterak.	

Náčelník sboru: Toho se odvážil tento
bídny Lidókleonovic,
ježto o lodích tu mluvíš
pravdu. Avšak sotva byl by
odvážil se toto říci
kdyby nebyl spiklencem.
Však proto je nyní již nejvyšší čas si vynajít
myšlenku novou, *melodram*
bys potají mohl se dostat k nám a tento by
nevěděl pranic.

Filokleón: Co je to jen asi? Ó zkoumejte též; neb hotov jsem
učinit všechno;
tak náramně toužím se dostat pryč a na soud jít
skrze ta prkna.

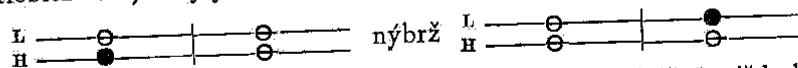
Přeryv mezi strofou lyrickou první části a tetrametry druhé je zřejmý v obsahu i formě. Jiný příklad kombinace výrazových prostředků podává Aischylův „Agamemnon“ vv. 1346–1371. (srv. Králův překlad). Když zazní z paláce hlas vražděného Agamemnona, promlouvají členové sboru jeden po druhém každý dva verše – sbor používá výrazový prostředek, jenž není pro něj obvyklý. Píseň nebylo možné použít, retardace tu není na místě. Melodramatická byla celá dlouhá předchozí scéna – ostatně gradace vyvrcholila vraždou, nelze tedy dále stupňovat. Básník nechá vyznít vraždu do ticha a rychlými replikami sboru vyjádří zmatek lidí přede dveřmi, kteří slyšeli hlas, ale nevědí, co to vše znamená. Tím získává možnost gradovat další scénu střídáním výrazových prostředků, aby vyzněl plně závěr hry.

Hudba člení text – má velký význam pro kompozici dramatu. Připomenuli jsme již pravidelná hudební finale: děj dramatu, ať už komedie nebo tragedie, totiž zpravidla končí dříve než v závěru dramatu a obě části od sebe dělí někdy dosti dlouhá doba v poměru k normální délce hry. U komedie je kompozice volnější, není to tak zřejmé, ačkoliv i zde ztrácí představení, posuzováno jen podle textu, dosti ze svého napětí. Tím patrnější je tento zjev u exodů tragedie. Příkladem je exodos „Oidipa krále“, hry koncipované velmi dramaticky, kde zabírá exodos přesto přes 300 veršů, t. j. pětinu hry. Porovnejme si, jak by závěr téže hry vypracoval novodobý, řekněme romantický dramatik: Po katastrofě, již je rozuzlení hry a zjištění Oidipova původu, by kratší scéna udržovala

napětí vzbuzené katastrofou a dala doznít osudovému obratu v povědomí diváků (rozsah – podle rozsahu Oidipa asi stejný jako píseň sboru). Další, závěrečné vystupňování, jímž je poslova zpráva, by hru končilo – podle stylu romantického divadla sebevraždou před očima diváků. Oidipův nástup, který k poslově zprávě již nic dalšího nepřidává, a stejně i loučení cítíme my jako oslabení napětí, jež připravuje hru o efektní závěr. Za mistrovský kousek moderního dramatického umění se pokládají vystupňované závěry, obrat situace a ostrý důraz na konci hry. (Příklad: Závěry jednání v „Dámě s kameliemi“, Egmontův odchod na popravu, úder popravu v Schillerově „Marii Stuartovně“, závěr Ibsenových „Strašidel“.) Následuje-li přece ještě další scéna, je v poměru k rozsahu celé hry velmi krátká. Jak vyřešil komposičně závěr „Oidipa“ Sofoklés, vidíme z textu. Klesalo napětí ku konci opravdu? Text sám příliš nevysvětluje, naproti tomu rozbor scény po hudební stránce podává velmi odlišné schema gradace: Dialog scény se sluhou rychle vystupňuje napětí děje k rozuzlení. Žalozpěv chóru kontrastuje ponurou notou a pomalejším tempem s rychlým dramatickým spádem předešlé scény, udržuje napětí a je předzvěstí další hrůzy. Další dialogická scéna, deklamovaná stejně jako první, graduje napětí dále. Není již zapotřebí rychlého spádu střídavých replik (není to v té situaci ostatně ani možné), obsah řeči postačí sám. Koncem poslova výstupu napětí poněkud padá, sbor nasazuje však brzy na to melodramatickými anapesty – tím dostává scéna nový vzruch. Nastupuje Oidipus, gradace se blíží k vrcholku: spolupůsobí tu i výtvarná složka, protože herec změnil masku. Oidipova promluva přechází znatelně do zpěvného metra, pasáž však je psána zatím ještě astroficky. Jeden verš, mluvený náčelníkem sboru v trimetru (zde zřejmě melodramatickém) gradaci pozdrží, pak přichází strofická část kommu, zpívaná v dochmických rytmech, jejichž vzrušený ráz zdůrazňuje ještě to, že na místo dlouhých slabik nastupují velmi často dvě krátké, rychle vyslovené slabiky. Textově vrcholí gradace poslovou zprávou, divadelně kommem, vrchol se posouvá ke konci hry. V dalším výstupu (Oidipus – Kreón) napětí klesá deklamovanými trimetry, avšak závěr znovu stupňuje posledních 15 melodramatických veršů, tím dramatictějších, že se v nich často střídají repliky, zhusta i v polovině veršů. Členění hudby text podstatně dotváří. Příklad z „Oidipa krále“ to ukazuje ve velkém měřítku – obdobně si může každý rozebrat podle meter

i exody jiných tragedií. V malém měřítku, pro spojování textových pasáží hudbou v uzavřenější celky, nám poslouží citovaná scéna z „Vos“. Tetrametrické promluvy náčelníka sboru a Filokleona, z nichž uvádíme první dvě (viz výše), se totiž dělí vždy po dvou tetrametrech, přidělených jedné osobě. Podle Christova rozboru (I. c.) docelovala hudba doprovodu jednotlivé repliky v uzavřený celek: Vždy dva verše této scény spojovala jedna hudební perioda. Podobně tomu bylo i se závěrečnou Oidipovou řečí v exodu. Pasáž se sice skládá ze sedmi veršů, z lichého počtu, který zdánlivě takové členění vylučuje. Jeden z veršů však byl do závěru vložen teprve pozdější interpolací a k původnímu Sofoklovu textu nepatří (Christ I. c.).¹⁾

S dotvářením textu hudbou souvisí otázka po významu hudby proti textu. Pro komedii tu opět platí jiná pravidla než pro tragedii – v komedii kladl básník na hudbu menší důraz, ačkoliv byl v komedii kvantitativní podíl hudební složky větší než v tragedii. Proti tomu tragičtí básníci mají význam i jako hudebníci, zvláště Euripidés, který přehodnocuje poměr textu a hudby co do významu: Texty jeho písní působí i dnes při čtení často velmi matným dojmem. Básník po vzoru hudebníka Timothea nedosahoval účinku především textem jako předchozí dramatici, nýbrž hudebním výrazem. Totéž se traduje i o mladším tragiku Agathónovi (srv. Stiebitz I. c.). V jejich sborech tedy neplatí schema:



Melodram a zpěvy byly provázeny hrou na aulos – přibližně náš hoboj. Hudba nebyla komponována v akordech, nýbrž jednohlasně, nanejvýše doprovázel pištec zpěv o oktávu výš. Samostatně jen s hudbou starověký básník nepracoval. Mezihry byly příliš krátké, než abychom je mohli pokládat za hudební čísla, nadto se vyskytují poznámky o hře aulu před zpěvními částmi, kde tedy byla hra na aulos přede hrou k písni, jako tomu bývá u doprovodu moderní písně, jenž předchází často o několik taktů zpěv.

Poznámky o hudebních mezihrách ostatně nejsou příliš časté. Aristofanovy „Žáby“, jež nám poskytují dva příklady za všechny, dosvědčují

1. Jiný příklad: trochejské tetrametry parabase jsou vždy násobkem čtyř. Hudba spojovala čtyři verše dohromady.

to, co jsme řekli o samostatné účasti hudby. Druhá poznámka stojí před písní, již paroduje Euripidés Aischylovy tragické písně. Označuje introdukci, spojenou s následujícím zpěvem. První čteme hned ve scéně Dionysova a Xanthiova příchodu do podsvětí po setkání se strašidlem. I zde je organicky zapojena do výstavby scény: Hlas píšťaly ohlašuje příchod sboru, po třech trimetrech se ozve s píšťalou již i přicházející sbor, po pěti dalších trimetrech přichází sbor na scénu.¹⁾ Jako u příkladu z „Oidipa krále“ Sofoklés, tak i zde Aristofanés (ovšem k jinému účelu) výrazové prostředky sčítá. Zde nastupuje napřed samotná hudba, pak hudba s textem a konečně hudba, text a výtvarná + dramatická složka. Nástup sboru je tím připraven a vystupňován.

Hudba je v antice organickou, neodlučitelnou součástí představení a tak i pištee nemůžeme pokládat jen za hudebníka, jehož postavení se rovná dnešnímu postavení orchestru. Byl svého druhu postavou hry, protože nastupuje se sborem – má tedy svůj příchod a odchod, své aranžmá. V tragedii se s ním přímo nesetkáváme, divák ho vnímal, ale nevěnoval mu pozornost. V komedii, která je divadelnější a dovede zapojit do hry i divadelního strojníka (v Aristofanově „Míru“), se stává v případě potřeby i pištec aktérem. Čtyři ptáci, kteří vcházejí do orchestru před ostatními v Aristofanových „Ptáčích“ byli pištee (sbor zde nastupoval čtyřstupem); i později po parabasi s nimi postavy hry mluví, vyzývají je ke hře a pod. Christ v citovaném pojednání udává příklad ještě užšího zapojení pištee do hry v římské komedii, jež byla až otročkou dědičkou řecké. Komedie, o níž pisatel mluví, je Plautův „Stichus“: „Na oslavu pánova šťastného návratu si chce i služebnictvo udělat svátek. Otroci Stichus a Sagarinus se právě sešli k veselé oslavě. Konečně přichází i jejich miláček Stephanion, vymytá, vystrojená, s lichotivou řečí. Sedne si mezi oba milovníky. Stichus je rozkoší bez sebe a chce, aby hezké děvče tančilo. Stephanion se nezdráhá, poroučí však, aby dali napřed napít flétnistovi. Až sem jsou promluvy psány jen v tetrametrech. Zatím co bere flétnista pohár a pije, přecházejí trochejské tetrametry náhle do jambických trimetrů (srv. 762–68). Začátek dalších tetrametrů uvádí výzva, aby tibicen vzal zas flétnu a zahrál nový kousek“ (str. 192–3).

¹⁾ Téhož principu užil Aristofanés již dříve v „Ptáčích“. Zde víme i co hudba vyjadřovala – užívá se jí k vyjádření ptačího zpěvu. Spojení textu, hudby a dramatické složky je v „Ptáčích“ neobvykle těsné – viz dále.

4 J. Pokorný: Složky divadelního výrazu.

Jako bylo střídání dialektů poukazem na vztah mezi jazykovým materiálem a divadelní strukturou, při čemž je struktura textu prostředníkem, tak i u zpěvu a melodramu sledujeme m. j. přímý vztah literárně-hudební syntesy a technických potřeb divadelní práce. Melodie aulu vedla recitátory a zpěváky. Bez ní by se sotva podařilo, aby sbor (který ještě tančil!) nastupoval naráz s textem, aby se zpěváci drželi pohromadě a aby bylo jejich kolektivnímu zpěvu rozumět.

Shrnujeme: Hudební a literární složku nelze v klasickém antickém divadle oddělovat od sebe, jsou ústrojně zakomponovány jedna do druhé a spolu do úhrnné struktury divadelního představení. Tato spojitost je dána již samotným textem, jehož formální stránku bychom bez ní vůbec nedovedli pochopit a vysvětlit. V jednotlivých druzích literárně-hudebního výrazu se projevují v jednodušších případech a kombinacích obou složek období mezi změnami v hudební a změnami v textové složce, v složitějších případech a kombinacích musíme nově vzniklé druhotné výrazové prostředky pokládat za spojení dvou různých prvotných výrazových prostředků, ať už se spojují úplně (v kombinaci deklamovaných dialogů a zpívaných pasáží některých kommů) nebo částečně (spojení dialogu, neseného normálně deklamací, s melodramem nebo zpěvem – viz citovanou scénu z „Vos“).

Literární složka má zpravidla dominantní funkci, hudební složka funkci doprovodu. Ani antická tragédie však nevylučuje obrácený poměr obou složek, jak ukazují Euripidovy sbory. Text tragédie není svébytný útvar jako knižní drama a nebyl tak ani psán. Není ani natolik samostatný, jako většina dramát nové doby v běžném pojetí. Text tragédie i komedie (a tragédie zvláště) vznikl jako hudební libreto v moderním smyslu toho slova a tak jej také musíme chápat.¹⁾

5. Taneční složka má ve starém řeckém divadle historické právo: kultické tance byly nedílnou složkou Dionysova kultu, z něhož vzešly tragédie i komedie. S tancem sboru převlečeného za satyry se spojují i Ariáovy dithyramby, provozované kolem r. 600, jež jsou již samy v této podobě divadelním představením a ve vývoji předklasických divadelních útvarů

¹⁾ Srv. Dr. K. Fuxová v úvodu k „Foiničankám“: „Aby čtenář správně posoudil mnohomluvné sborové písně, plně úvah do minula i do budoucna, nesmí zapomínati, že tyto verše jsou libreto, jehož hudebního textu neznáme.“ Světová knihovna, str. 10.

přímým předchůdcem tragédie (srv. Wilamowitz-Möllendorf, Einführung in die griechische Tragödie). Podobně i v klasickém dramatu se spojuje taneční složka s výstupy sboru, nesmíme však úbytek taneční složky s úbytkem sboru ztotožňovat. I tam, kde básník již později sborové písně nepsal, tančil sbor bez textu – tak dosvědčují poslední dvě zachované Aristofanovy komedie. Taneční složka, dříve pevná součást představení, se průběhem vývoje uvolňuje ze syntesy a stává se tanečním intermezem mezi dvěma akty. V klasické době řeckého dramatu, druhé polovině V. stol. př. Kr., je tanec sboru pevně zaklíněn do celkové výstavby dramatického díla, v dřívější době bylo toto sepjetí ještě pevnější – básníci byli sami choreografy, vymýšleli figury pro své sborové tance a koncipovali tedy se vši pravděpodobností i taneční část představení již při psaní textu a hudby. V pozdější době (v druhé polovině Aischylovy činnosti a později – tedy v klasické době) si přibírali při navcičování odborníky-choreografy.

Historie nám dochovala názvy tří tanců pro každý ze základních starověkých divadelních útvarů – pro tragédii emmeleia, pro komedii kordax, pro satyrské drama sikinnis. Mimo ně se uvádějí ještě další jména, jež však, stejně jako tato tři, nemůžeme pokládat za názvy tanců samých, nýbrž mnohem spíše za názvy druhové, shrnující všechny tance určitého rázu (srv. Ernst Buschor, Satyrtänze und frühes Drama, München 1943). Řecký tanec se málo podobal modernímu tanci s pevně stanovenými figurami a řecký balet (jako součást divadelního představení) baletu nové doby – byl to výrazový tanec, mnohem bližší pantomimě, a v dramatu byl výrazem dění stejně jako text a hudba. Příznačná tu je starověká zpráva o Aischylově tanečnicku: „Telestés, Aischylův tanečník, byl takový umělec, že v tanci v „Sedmi proti Thébám“ učinil tancem věci zjevnými“ (Ath. I. 22. A. – srv. Groh, Řecké divadlo, str. 314 a násl.).

Sbor jako herecké kolektivum, odmyslíme-li prostřednickou roli jeho náčelníka (viz výše), v sobě spojoval herce-zpěváka a herce-zpěváka-tanečníka. Sborové písně tančí, v nástupech však nastupuje pochodem, někdy v uzavřených formacích, v čtyřhranech, ve kterých pak také tančil, někdy snad i jednotlivě. Práce se sborem není jen choreografická, nýbrž i režijní práce. Intenzita taneční složky není v průběhu jednoho a téhož představení stejná, jak ukazují na př. parody, nástupy, sboru: Anapesty recituje melodramaticky náčelník, sbor nastupuje pochodem do orchestry,

strofy písní zpívá sbor a při tom tančí. Moderní obdobu tohoto postupu bychom aspoň po stránce kolektivního pohybu a jeho ztvárněnosti naší snad v sletových prostných – i zde začíná představení již nástupem, avšak nástup netvoří pohybově ani hudebně s představením uzavřený celek, spojení obou je více méně náhodné a vynucené okolnostmi. Se stejným rozčleněním pohybové složky se setkáváme i tam, kde sbor nastupuje bez sólových melodramatických anapestů. Příkladem tu může být Euripidův „Héraklés“: „Parodos 107–37. Dvojice strof v jambickém rozměru a trochejská epoda (epoda-dozpěv, pozn. J. P.) Zcela neobvyklý obrat rytmu se vysvětluje tím, že sbor zpíval strofy cestou a epodu teprv když dosáhl svého místa. Stejně je rozvržen i parodos „Kyklópa“, jen rozměr veršů tam nemá takový zvrát. Ve „Féničankách“ je napřed dvojice strof s epodou, pak v jiném metru druhá dvojice strof, trochejská jako zde. S tím se rovněž přesně shoduje rozdělení obsahu“ (Wilamowitz-Möllendorf, Euripides' Herakles, Berlin 1933. Srv. podle českého překladu Kláry Pražákové). Stavba strof nasvědčuje tomu, že sbor nastupoval po poloborech – paralelismus mezi tématem a aranžmá je zřejmý.

Povlovný přechod od tance k aranžmá ukazují jasně komedie. Příkladem nám tu je první scéna sboru v „Ptáčích“, útok sboru proti Pisthetairovi a Euelpidovi. Útočící sbor provádí podle narážek v textu bojové manévry – náčelník sboru volá na „velitele křídla“, aby zaútočil. Scéna je psána melodramatickým rozměrem s vsunutými písněmi – je nemožné, aby pohybový a hlasový pohyb nebyly souřadné, protože by takto aranžovaná scéna skončila zmatkem. V akci přechází tedy sbor do rytmisovaného aranžmá, velmi blízkého tanci, přesto však projevujícího již značně příbuznost i s normálním divadelním aranžmá. Proti tanci lyrisujícího a lyricko-epického rázu má rytmisované aranžmá jak v pochodu (při nástupech sboru) tak v kolektivní akci sboru dramatický ráz, jenž však je vázán stylisací natolik, že není výlučně dramatický jako aranžmá postav (aranžmá pouze herecké). Prvotní stav, kdy byl básník nejen autorem textu a hudby a režisérem, nýbrž i choreografem, se projevuje i zde: je sporné (a pouze teoretické), kde končí režie a začíná choreografie. Schema výrazových prostředků můžeme nyní doplnit další paralelou:

deklamace	melodram	zpěv
aranžmá	rytmisované kolektivní aranžmá sboru.	tanec

Přesahy, o kterých jsme mluvili svrchu u hudby, se projevují přirozeně od případu k případu i zde. U pohybové složky při melodramatickém doprovodu působí i to, že v takových případech často přechází sbor z orchestry na jeviště a tím ztrácí volné prostranství, jehož je pro sborový tanec třeba¹⁾.

Víme, že básník nepočítal vždy s celým sborem, připsal-li určitou pasáž textu sboru. Od sboru se odlučuje jednak jeho náčelník, který má zvláštní funkci a postavení, dále čas od času náčelníci polosborů. Ani kompars sboristů však neprochází celou hrou jako jednolitě těleso. Dělí se v polosbory, jež jsou někdy jen zpěváky a tanečnický stále střídaných strof a anti-strof, někdy, jako na př. v „Lysiatratě“, skutečnými dvěma protivnými sbory. Ale tím se dělení sboru nekončí – choreografické členění sboru na menší útvary komplikuje a zmnožuje výstavbu některých scén. Tak se na př. dovozuje, že má stavba parabasy a zákonité čtyřnásobky jejích trochejů vztah k tanci sboru, který byl seřazen v orchestrě do čtyř řad a v němž při náčelníkově melodramatickém přednesu tančila jedna řada po druhé. Podle toho tedy

$$\left. \begin{array}{l} \text{text} \\ \text{melodram} \\ \text{náčelník sboru} \\ \text{statický postoj} \end{array} \right\} \text{ plus } \left\{ \begin{array}{l} - \\ \text{hudba} \\ \text{sbor} \\ \text{tanec} \end{array} \right\} \text{ rovná se } \left\{ \begin{array}{l} \text{trochejské epirréma} \\ \text{parabase} \end{array} \right.$$

To je klasický příklad komplikovaného divadelního výrazu v pouhém asi dvacetiveršovém úseku hry. Při tom si případ značně zjednodušíme do schématu, protože ponecháváme stranou členění sboru podle řad. S tohoto hlediska ukazují členění role sboru v parabasi schéma:

a) strofa	text	b) epirréma	—
	zpěv		—
	hudba		hudba
	tanec celého sboru		tanec řad.

Text a recitace v epirrématu přísluší náčelníku, hudba je společná náčelníku i sboru. Pravděpodobné schéma celého epirrématu pak je:

¹⁾ Viz níže u odstavce o režijní části dramatické složky.

<i>Náčelník:</i>	1. verš	<i>sbor:</i>	1. řada	}	1. hudební perioda
(recitace)	2. verš	(tanec)	2. řada		
	3. verš		3. řada		
	4. verš		4. řada		
	5. verš		1. řada	}	2. hudební perioda
	6. verš		2. řada		
	7. verš		3. řada		
	8. verš		4. řada		
			atd.		

Schema má ovšem jen platnost hypotese. Základní ráz scén a podíl složek v nich můžeme určit velmi přesně, podrobný divadelní rozbor scén je při nedostatku materiálu vždy jen více nebo méně pravděpodobný. Sbor tančil při zpěvu i melodramu, ať už byl v té které scéně text připsán sboru přímo, jeho náčelníku nebo některé z postav hry. Bez hudebního doprovodu sbor netančil a tančit nemohl: Bylo-li třeba melodie aulu pro správné nástupy v recitaci a zpěvu, bylo jí tím spíše třeba pro správné nástupy kolektivního pohybu. Konečně jako poslední kombinace výrazových složek zbývá sborový tanec jen při hudbě. Tuto účast taneční složky máme dosvědčenu v textech her přímo a to poznámkami χοροῦ (chorú – sborem) v Aristofanově „Ženském sněmu“ a „Plutovi“. Je to zároveň svědectví o důležité změně v struktuře starověké divadelní synthesy: Sbor přestává být spjat s dějem hry, básník jej sice ponechává ještě ve hře, omezuje však jeho úkol čím dále tím více na pouhá intermezza meziaktní, jimiž se staly sborové výstupy-tance v poklasické době starověkého divadla a dramatu. Euripidés se od sboru neoprostil nikdy, i když jsou jeho sborové texty často pouhým intermezem. Komédie vytvořila v přechodné době, kdy se od sboru oprostovala, zvláštní útvar, v němž se po určité době ve scénách, kde by dříve napsal básník píseň, stává sbor výlučným nositelem scénického dění. Výrazový charakter řeckého tance způsobil, že sborová čísla nemohla být jen pouhými intermezzy – něco sbor musil napodobovat, vztah k tématu předcházející scény byl tedy zachován, i když měl tanec v této podobě jen funkci retardace. Stal se nástupcem textu, pohyb byl náhražkou slova. Poznámku „sborem“ nesmíme chápat jako pouhou výpomoc z nouze a zacpání díry, jako si vypomáhají někdy u nás baletem epigonští režiséři napodobující skutečnou divadelní syntesu. V takovém dnešním představení lze balet prostě škrtnout a nikdo ztrátu nepocítí. Ve starověké komedii to nebylo

možné, kanon divadelní formy byl příliš silný v povědomí básníka i obecnostva. Básník lyrisující intermezzo potřebuje, přechod z jedné scény přímo do druhé by cítil jako skok. Průběh dění je třeba zdržet. Básník neví, co ústy sboru říci – aspoň co rozumného říci – a nechce místo vyplňovat „vatou“, jež nic neříká. Cítí však, že je třeba něco říci a ví sám co – tématu však stará slovní forma nevyhovuje. Volí si tedy jiný divadelní výraz, tanec, kde není formulace myšlenky a tématu tak jednoznačná, konkrétní a přesná jako v textu. Taneční složka se tu stává v určitých scénách dominantní složkou a přejímá funkci textu. Těmito přesuny uvnitř struktury je drama a divadlo na sklonku klasické éry bližší principu moderní divadelní synthesy než klasické drama a divadlo samo. Kdežto tam používal autor všech (nebo téměř všech) výrazových složek zároveň a dominantní postavení jedné z nich (textu, literární složky) bylo poměrně stálé, zde se setkáváme již s možností kombinovat zjevně účastné složky různě, měnit jejich intenzitu a zaměňovat funkce. Srovnej k tomu Euripidovu práci s hudbou a textem sborových písní (především odstavec)!

6. Dalším komplexem pověr obestřela pseudopopulární divadelní věda účast výtvarné složky ve starověkém divadelním představení, především scénu. Tvrdí se, že byla antická scéna klasicky prostá a monumentální, děje se odehrávaly před stálou architekturou paláce a vnější efekty stejně jako předvádění rušných scén prý neměly v divadle co dělat, jak to odpovídá řeckému pojmu uměřenosti. O skutečných scénických prostředcích antického divadla podávají správnou informaci Vitruviovy a Pollydeukovy zprávy (viz 5. sv. Knihovny divadelního prostoru) a příslušné kapitoly Grohova řečkolikrát již citovaného Řeckého divadla, odkazujeme tedy čtenáře tam.¹⁾ Za druhé připomínáme Aristotelovu Poetiku, jež rozeznává různé druhy tragedií, mezi nimi výpravnou tragedii, jako byl na př. i Aischylův „Prométheus“ (Grohův překlad str. 35). O ostatním se ještě zmíníme v rozboru, v němž hodláme vystopovat vzájemné vztahy mezi výtvarnou složkou a ostatními v dochovaných textech. Běžný názor na scenerii antického dramatu má pravdu aspoň potud, že se hry často odehrávají před budovou, představovanou stálou stavbou skény, herecké šatny, jež je zároveň pozadím jeviště. Ale stejně je pravda,

¹⁾ Srv. Vitruviovu zprávu o pokusech o malovanou perspektivní dekoraci!

že se hry odehrávají velmi často jinde, kde budovy buď vůbec není potřeba nebo kde vadí. Domněnka o stálé palácové dekoraci antického dramatu vznikla z toho, že se nepřiblížilo ke komediím a že se před palácem odehrává děj nejslavnější starověké tragedie, Sofoklova „Oidipa krále“ a velmi často děj Euripidových her, s nimiž se setkává moderní obecnost častěji než se Sofoklovými nebo dokonce Aischylovými tragediemi. Při Sofoklově „Filoktetu“ nebo Aischylově „Prométheovi“ by byla palácová dekorace nemožná: Na opuštěném ostrově ani na vrcholku Kavkazu se paláce nevyskytují. Komédie vyhovují šabloně ještě méně a satyrská dramata podle toho, co o nich víme, nevyhovují ani v jednom případě.

Nedejme se klamat archeologickými rekonstrukcemi divadel, na nichž jsou vždy zakresleny kamenné skény: Především jsou to holé skény a nesmíme je ztotožňovat se skénami připravenými k představení, tak jakoby nás nikdy nenapadlo pokládat soudobé jeviště po ranním úklidu za scenerii, v níž se večer odehrává třeba výpravná opera. Za druhé záleží na tom, kdy byly staré skény postaveny – a tu v Dionysově divadle v Athénách nemůžeme se skénou pro první Aischylovy tragedie počítat. Může ji mít teprv „Sedm proti Thébám“ (provozováno r. 467 př. Kr.), „Prosebnice“ se odehrávají jen „u oltář“, stačí jim orchestra. „Peršané“ potřebují náhrobek, z něhož se objeví Darciov stín – náhrobkem tu zřejmě byla šatna, pravděpodobně provizorní. Ale již to, že má básník kus dekorace k dispozici, stačí, aby ji zapojil do hry: Darcios hrál asi na střechu šatny (srv. E. Bethé, Die griechische Dichtung, Potsdam 1924). V pozdější době a zvláště v komedii je sejetí scény s dramatem a aranžmá ještě užší a podíl výtvarné složky v představení roste.

Názor na šablonovitou dekoraci antických dramát je tedy pravdivý jen v jistém omezeném procentu případů, ani zde však ne vždy a zcela. V „Sedmi proti Thébám“ a „Agamemnonu“ byla stavba budovy asi velmi prostá, nebyla však jen pouhým pozadím, nehrálo se jen před ní, nýbrž i na ní, jak uvidíme později. Jak vypadala palácová dekorace v pozdější době, ukazuje nejlépe rozbor scény, který podal na základě textu Wilamowitz-Möllendorf v komentáři k Euripidově „Iónu“ (Berlin 1926):

„...v pozadí stála frontální stěna delfského chrámu, při čemž ovšem nesmíme myslet na nějakou kopii té budovy. Ale nutně to byl chrám s předstíní se sloupy, k níž se šlo po třech stupních – vystupoval tedy poněkud

ze zadní stěny. Pro výstup Pythie, která nemusila pokročit dále, a pro její rozmluvu s Iónem atd. poskytovala tato přístavba nejvhodnější místo, podstatně zvýšené proti orchestře, na níž se mohlo odehrávat vše ostatní. Chrám je mnohem menší než široké jeviště (dovolte ten výraz). Proto se k němu připojují stavby, jež sbor pozoruje při vstupu. Obdivuje obrazy, jež byly oblíbeny v ozdobné plastice chrámů a v malbě. Musíme tedy předpokládat stavbu dvorany, na níž byly znázorněny popisované scény ať už jako metópy nebo jako vlys. Přirozeně, něco se snad vztahuje i na metópy chrámového průčelí. Jen si nesmíme myslet, že byly obrazy na dřevěných stěbách jevištní stěny doopravdy. Většina diváků by je stejně nerozeznala a všichni si je tak jako tak dají raději ukázat básníkovým textem, tak jako orla a labuť vidí přilétat jen Ión. Na druhé straně chrámu nejsou budovy, nýbrž háj, *δαφνώδη γύαλα*, kam Hermés odchází ve verši 76: *τάδε* (tahle, pozn. J. P.) nepřipouští pochyby, že je háj vidět. Po straně mimo chrám je třeba vchod i pro Iónovu cestu pro vodu do nádoby na posvátnou vodu (v. 435) a pro příchod Ióna v další scéně – je to týž vchod, kterým Hermés odešel.

Před chrámem je velký oltář, na který se Kreusa zachrání, nahoře se sochami, dosti velkými, aby je prosebnice mohla obejmout. Oltář byl tedy postaven dosti hluboko do orchestry, aby nepřekážel pohybům herců hráčských před chrámem a pohledu na ně“ (str. 22/3).

Nezáleží na tom, jestli byly dekorace naturalistické nebo jestli je zastupovaly náznaky. Důležité je, že na jevišti byly a že měly v představení funkci – bylo jich třeba pro hru. Důležitá jsou ukazovací zájmena „tenhle, tahle, tohle“, kterých řečí básníci často užívají o dekoraci nebo o rekvizitě, s níž herec hraje. Gramaticky není možné použít jich v jiné situaci než v takové, kdy mám předmět přímo před sebou, kdy jej držím v ruce atd. a kdy na něj ukazují.

Potud běžný názor na prostotu a jednoznačnost starověké dekorace a zvláště palácových scenerií. S ostatními se setkáme ještě později. Zatím si musíme všimnout jednoty místa a jejího významu pro výtvarnou složku. Požadavek jednoty místa totiž neznamená, že se scéna po celou hru nemění vůbec – omezuje básníka jen natolik, že se nemění základní ráz prostředí. V tragedii máme zaznamenány dvě změny scenerie: V Aischylových „Eumenidách“ představuje scéna napřed Apollonovu svatyni v Delfách, pak Palladin chrám v Athénách – jednotu místa překonává

vzdálenost přes 120 km. V Sofoklově „Ajantovi“ představuje scéna zprvu polní ležení a Ajantův stan, pak krajinu. V obou těchto případech se děje proměna při prázdné scéně. Proti tomu komedie zná proměny při otevřené scéně – souvisí to s cestováním postav na jevišti, při čemž jsou diváci jejich soupoutníky: Tak v „Míru“ cestuje Trygaios na nebesa, v „Ptáčích“ stejně Euelpides a Pisthetairos, v „Žabách“ Dionysos a jeho sluha cestují do podsvětí. Mimo to zná komedie proměny téhož typu jako tragedie: V „Acharnských“ představuje scéna napřed athénské sněmoviště Pnyx, pak ulici v městě, v „Lysistratě“ Pnyx a potom akropoli, v „Thesmofoiazusách“ napřed prostranství před Agathonovým domem a pak Démétřinu svatyni. Za skutečnou změnu dekorace uznávají badatelé většinou jen proměny prvního typu, u druhého typu proměn byla scéna postavena již s počátku celá a změna se dala tím, že herci přecházeli podle potřeby s jedné části na druhou: V „Žabách“ představovala část jeviště Héraklův dům a příchod do podsvětí, scénu s Charónem a žabami hrál Dionysos v orchestře (řecké divadlo mělo stroj, jenž znázorňoval plavbu po moři – srv. Pollux IV. 132) zatím co Xanthias, kterého do loďky nevzali, přešel na druhou část jeviště „pěšky“. Na této části scény se odehrával další děj. Podobně Trygaios vylétl pomocí divadelního stroje na střešku scény (srv. Groh, Řecké divadlo, a Ant. Kolář, Řecká komedie, Praha 1919). V obou případech stoupá podíl výtvarné složky: V prvním závisí proměna zjevně jen na ní, v druhém se spojuje výtvarná složka s dramatickou – význam scény zdůrazňuje aranžmá herců v příslušném místě jevištního prostoru.

Příklady z „Míru“ a „Žab“ ukazují sepijetí výtvarné složky s dramatickou a literární. Vztah mezi tématem scény a dekorací je tak samozřejmý, že se jím nebudeme obírat. Důležité však je to, že má dekorace sama o sobě jen velmi nepřesný význam: teprv podle toho, jak se v ní postavy pohybují a jaký text při tom mluví, význam dekorace zpřesňuje. U běžných dekorací bez proměny a u dekorací při proměnách prvního typu scenerie příliš nepotřebovala dokreslení textem a především aranžmá. U proměn druhého typu byly text a aranžmá nezbytné, aby se divák v scenerii vyznal. Slovo a herecký pohyb tu vytvářely prostor a prostředí hry téměř stejným podílem jako stavební materiál. Krásnou ukázkou podobné práce se scénou, funkčně zapojenou do představení, podává Aristofanův „Ženský sněm“: Na scéně stojí dva domy, v nich bydlí zprvu Blypyros a

soused, pak jiní dva muži, potom dívka a bába a konečně v závěru téže scény (tahačka o mladíka) dvě báby, které přiběhly odjinud, odcházejí do některého z obou domů. Nemůžeme básníkovi vytýkat, že se ocitl v rozporu sám se sebou – stará komedie byla příliš divadelní než aby nedovoľovala autorům takové licence. „Ženský sněm“ je dokladem proměnlivosti scény aniž se ve skutečnosti scéna mění.

Starověké divadlo mělo pro své scénické potřeby k dispozici složitý technický aparát, na tu dobu velmi vyspělý. Připomínáme tu z něho ekkykléma, létací stroje a konečně živé obrazy a podobné efekty, s nimiž pracují dochovaná dramata. Létacím strojem se znázorňoval v Euripidově „Medei“ dračí vůz, na němž se objevuje Medeia s mrtvolami dětí. Aktérem se stal stroj ve známé scéně z „Míru“, kde Trygaios pokřikuje na strojníka a mění tak divadelní komedii v komedii o divadle. Mnohem důležitější však je užití ekkyklématu, na kterém znázorňovali básníci-režiséři výjevy, jež se udály za scénou, respektive jejich následky. Tak v „Agamemnonu“ se objevuje Agamemnonova a Kassandřina mrtvola, v „Ajantovi“ blouznící Ajas mezi kusy rozsekaných zvířat, v „Héraklovi“ ochromený Héraklés. Citujeme popis provedení podle Wilamowitze-Möllendorfa (Euripides' Herakles, Berlin 1933, str. 216/7): „Chór praví ve verši 1029, že se dveře otvírají a hned na to se objeví před očima diváků Héraklés uprostřed spouště, kterou na dvoře nadělal. Nesmíme se domnívat, že se jen otevřely velké dveře: V tom případě by diváci, kteří sedí na zadnějších postranních sedadlech, nic neviděli, Amfitryon by nevystoupil vedle Hérakla a Théseus by musil jednat s Héraklem uvnitř domu. Slova o otevření dveří jsou mnohem spíše konvenční označení „vyvalení“, jak to nazývá komedie. Ze zadní stěny se vysune podstavec, na kterém se předem přiměřeně seskupí všechny potřebné osoby a rekvizity. Podstavec tak zůstane až do konce dramatu, kdy zajede s Amfitryonem (místo Hérakla). Nebyl tedy příliš velký. Tak vyřešilo tehdejší strojnické umění problém, jak znázornit scénu uvnitř domu, a pokud víme, obecenstvo se s tím spokojilo a nebylo dotčeno. Ještě Démofilův „Onagos“ používá v závěrečné scéně tohoto zařízení. Jestli také jeho překladatel, to nechci rozhodovat. Mrtvolý Megary a jejich dětí, které je vidět po celý závěr, znázorňovaly ovšem jenom loutky: Představitel Megary hraje Thésea.

Víme věru málo. Ale postačí to, abychom poznali, že bylo představení

s našeho hlediska něco cizího, toporného a jen to řekněme – barbar-
ského“... (srv. podle českého překladu „Hérakla“ K. Pražákové).

Na základě těchto údajů můžeme odmítnout tvrzení, že starověký dra-
matik vražedné scény nepředváděl přímo před očima diváků, protože to
odporovalo řecké mentalitě, smyslu pro uměřenost, sófosyné. Řecká
sófosyné snesla orgie Dionysova kultu, snesla mystiku, pederastii, zpití
do němoty jako projev náboženského vznícení a výjevy, jež by u nás
jako pornografie porušovaly trestní zákonník – není tedy důvodu, aby-
chom ji dogmaticky vnucovali dramatu a divadlu. Drama nebylo apol-
linsky uměřené, od dob Nietzscheva iniciativního, třebaš pochybeného
rozboru tragedie jsme se naučili dívat se na ně jinak (srv. Nietzsche,
Zrození tragedie). Řecký tragik se nebál krvavé scény, tak jako se nebál
instruktivních plastických popisů krvavých scén v textu (srv. poslovu
zprávu v „Oidipovi králi“¹⁾), jež nezůstávaly co do názornosti za přímým
předvedením o mnoho pozadu. Proč je obvykle¹⁾ neuváděl přímo na
scénu, lze vysvětlit jednak vývojem: epický prvek byl v dramatu dřív
než dramatická akce – tato přistupuje k textu teprve později, aby jej
dokreslovala, zdůrazňovala a někdy snad i jenom ilustrovala; jednak by
působilo předvádění takových scén technické obtíže: kothurny omezo-
valy pohyb tragického herce, mimo to nebyla opona a nezbylo by než
mrtvolu odnášet, za třetí konečně měl tragik k dispozici jen tři herce
a musil i za této praxe kombinovat nástupy postav tak, aby s nimi vy-
stačil. – Scény s ekkyklématem, jež jsou velmi nápadným zdůrazněním
výtvarné složky v představení, mají velký význam pro kompozici hry,
jak ukážeme později.

Výpravnost starověké tragedie se však neomezovala jen na scény s ekkyklé-
matem. V Euripidových tragediích máme dochovány dva divadelní efekty
s ohněm: v „Bakchách“ a zvláště v „Trojankách“, jež končí požárem
města (srv. Bethe l. c.). Rovněž „Oblaka“ končí požárem Sokratova
domu. „Spoutaný Prométheus“ je dokladem o použití propadu (řc.
ἀντίστροφος – zdviž): Po závěrečné pasáži se propadne připoutaný Pro-
métheus i se skalou do podsvětí, rovněž tak Ókeanovny, jež se k němu
seběhly. Jiné vyřešení závěru si můžeme těžko představit: Kdežto
ostatní hry připravují závěrečným textem již odchod postav nebo mu

¹⁾ Jenom „obvykle“ — Sofoklův Aias se zabíjí před očima diváků.

aspoň nebrání, u „Prométhea“ nejen že není odchod připraven, ale
byl by nesmyslný, když další tragedie trilogie předváděla Prométhea
opět spoutaného, nehledě na to, že nebyl ani technicky možný: Aischylos
měl k dispozici jen dva herce, oba hrají ve scéně přikování jiné postavy,
Prométhea představovala loutka a herec po prvním výstupu přeběhl za
skálu a mluvil tam Prométheův text (srv. Groh, Řecké divadlo).

Texty her jsou psány v uvedených případech tak, že je výjev bez po-
užití scénických prostředků málo srozumitelný nebo vůbec nesrozumí-
telný. Na př. v „Agamemnonu“ a v „Héraklovi“ nevidí sbor z události
za scénou o nic více než divák – prudkost jeho reakce je bez přímého
pohledu na krvavou scénu těžko pochopitelná, sbor by tím úplně vy-
padl ze své role a ze situace, ve které je na jevišti. Je sice pravda, že
sbory často vypadnou z děje filosofickou reflexí, leckdy i se vztahem
k soudobým politickým událostem, avšak v tragedii není nářáka přímá
jako v komedii a vztah uměleckého díla k současnosti je něco jiného než
technický kompoziční nedostatek. Básník se scénami počítal a podle toho
záměrně hru komponoval – je totiž nápadné, že ve většině případů dra-
matici používají scénické efekty ke konci hry a že jsou scény stavěny
podle jednoho základního schématu: Obraz se objevuje před očima
diváků i sboru znenadání, všichni již vědí, co se stalo. V „Médeii“ je
tento postup:

1. Médeia sdělí sboru (a tedy divákům) svůj plán –
první stupeň gradace.
2. Z domu se ozývají výkřiky dětí – druhý stupeň
gradace.
3. Médeia se objevuje na střeše skény na dračím voze
s mrtvolami – vrchol gradace.

- V „Héraklovi“:
1. Nástup Lyssy.
 2. Poslova zpráva.
 3. Zpěv sboru – částečná retardace.
 4. Další strofa sboru + živý obraz = vrchol.

Podle téhož principu jsou stavěny i ostatní scény toho druhu. Při tom
je příznačný rozdíl mezi faktickým vrcholem děje a dramatickým vrcho-
lem děje v básníkově jevištním ztvárnění: Děj sám o sobě vrcholí v hla-
sech ubíjených, dramaticky vrcholí teprve živým obrazem, jehož ná-
zornost otřese divákem více než zpráva nebo hlasy. Uvedené scény jsou
všechny dosti dlouhé a podle našeho názoru by byly nedramatické,

básník však stupňuje jejich vzruch záměrným střídáním výrazových prostředků, ryze dramatického ve výkřicích, dramaticky-epického ve zprávách poslů nebo postav, jež přejímají jejich funkci a konečně použitím výtvarné složky se silnou dramatickou funkcí – živého obrazu. Podle potřeby užívá na kratší čas i retardace krátkým výstupem sboru. K tomu přistupuje i hudební propracování scény, o němž jsme mluvili svrchu, a gradace hudbou. Textem je připravena i závěrečná scéna „Prométhea“, nejefektivnější závěr v antické tragedii. Kdežto jinde následuje po vrcholné scéně kratší deklamovaná scéna a v jejím závěru nový zdvih melodramem, zde je nejvyšší dramatický vrchol na konci hry:

1. Hermés oznamuje Prométheovi, jaký trest ho postihne, nepodrobí-li se. Náčelnice sboru Prométheovi domlouvá – deklamace.
2. Prométheova odmítavá odpověď, hádka s Hermem, Hermův odchod a předpověď – začátek hudebního finale.
3. 12 veršů poslední Prométheovy pasáže – gradace v textu, líčení bouře – melodram.
4. Skála s Prométheem a Ókeanovnamí se propadne.

Básník stupňuje finale využitím literární, hudební a konečně i výtvarné složky divadelního výrazu. Stejně staví Euripidés finale „Trójanek“. Podobně tomu je i tam, kde místo zjevné výtvarné složky, optického efektu, nastoupí postavy: v „Oidipovi králi“, v „Hippolytovi“ a z komedie v „Ženském sněmu“. V „Oidipovi“ (viz v odstavci o hudební složce) je účast výtvarné složky zjevná – herec mění masku. V „Hippolytovi“ je méně jasná, optický vjem tu působí nástup postav, nesoucích Hippolyta na lehátku a konečně představitel Hippolyta – dramatickou funkci přejímá dramatická složka, výtvarná složka není zdůrazněna. I v těchto obou případech předchází nástup postav zevrubná zpráva.¹⁾ V „Ženském sněmu“ mluví ženy o převleku napřed samy, pak o něm

¹⁾ „Hippolytos“ užívá téhož principu dvakrát, po prvé s Faidřinou mrtvolou, kde je použito stejně jako u ostatních scén s ekkyklématem, po druhé s ranějším Hippolytem. Postup a motivace výtvarného projevu jsou v obou případech stejné.

vykládá Chrémes, pak konečně přicházejí převlečené ženy a strhují si vousy teprv na jevišti, před očima diváků. Souhlasně ve všech případech se básník nespokojuje jen se zprávou – po zprávě předvádí událost divákům bezprostředně, ačkoliv by se bez ní mohl a dovedl obejít (zvláště nápadné je to v „Ženském sněmu“). Využívá různých výrazových prostředků pro vyjádření téhož dění, aby dosáhl tím většího účinku. To má důsledek i pro kompozici dramatu, jež počítá s komplikovaným divadelním projevem.

Finale komedií jsou protějškem tragických finale. Kompozice komedie je mnohem volnější než je tomu u tragedie a zvláště v závěrech je dosti improvizovaná a nepořádná. Nesetkáváme se v ní se scénami, jež by se složitou výstavbou mohly měřit s exody tragedií. Místo nich nastupují závěrečné průvody, dědictví po průvodech, z nichž se komedie vyvinula. I zde se spojuje text, hudba a výtvarná složka (zde opět nerozlučně spjatá s herci a aranžmá) k výpravnému finale, jímž si básník mimo to umožňuje hladký a působivý odchod postav i sboru se scény. O ostatní práci se scénou viz odstavec o režii.

7. Scéna a scénické efekty jsou jedním komplexem projevů výtvarné složky v divadle. Druhý tvoří kostým a maska – výtvarnost masky je v antice tím patrnější, že herec nese na tváři místo líčidla skutečnou skulpturu. Nesmíme si však masku představovat podle starověkých soch, domněle bílých – jako ony byla polychromovaná. Spolu s kostýmem tvoří vnější zjev postavy a to zjev značně typisovaný: Mytologické postavy se v různých dramatech stále opakují a mnohé z nich byly často zpracovány ve výtvarném umění, jež mělo na masku a kostým nepopíratelný vliv.¹⁾ Tak poznalo obecnstvo podle kostymu a masky okamžitě Hérakla, jak dosvědčuje Euripidova „Alkestis“ a stejně hra s Héraklovým kostýmem v Aristofanových „Žabách“. Podobně byl typickou postavou Teiresiás v tradičním pláští věstců, hlasatel s hlasatelskou berlou, poslové. Pro symbolické postavy znalo starověké jeviště zvláštní masky. Nová komedie měla podle škály typických charakterů a společenského zařazení obdobnou škálu masek. Pro básníka to mělo tu výhodu, že obecnstvo

¹⁾ To neznamena, že se stále opakovaly tytéž masky – různé masky téže figury však podávaly různým způsobem též základní typ. Srv. Groh I. c.

buď poznalo tradiční postavu přímo, nebo poznalo její společenské postavení, věk a charakter a protože znalo námět hry v tragedii, dovedlo vysoudit, která z postav děje vstupuje na scénu, nebo konečně – v komedii – poznalo ihned svého současníka v karikatuře staré komedie. Použitím masky, vynuceným technickými okolnostmi (herec byl příliš daleko od obecnosti), a použitím kostymů zvyšujících postavy (kothurn), a pomáhajících změnit lidi-herce v jiné tvory (komedie) podíl výtvarné složky v představení stoupá. Zvláště výpravná je v tom komedie, jak svědčí Aristofanovy sbory: vosy, žáby, ptáci a dokonce oblaky. Naproti tomu tragedie byla uměřenější a méně komediantská i zde. V obou útvarech však básníci nepokládají vnějšek postavy za její stálou součást, neměnnou a napomáhající jen povšechné charakteristice, nýbrž zapojují podle potřeby i masku a kostym do hry. V tragedii byl převlekovou rolí Orestés, o změně masky a její funkci v „Oidipovi králi“ jsme již mluvili. Komedie omlazuje maskou Lid na konci „Jezdců“, Feidippidés v „Oblacích“ přichází se stopami úmorného studia v tváři, Pisthetairos v „Ptáčích“ má po parabasi křídla, převleky hrají důležitou roli v zápletky „Thesmoforiazús“, „Ženského sněmu“ a „Žab“, komická scéna s divadelním kostymem je v „Acharnských“. Výtvarnou složku zdůrazňuje básník i uvedením současníků na jeviště: Aischylos, Euripidés a Kleón u Aristofana, athénští státníci nepříteli dávné a starší doby u Eupolida v „Démoch“, kde je dochována nářezka na neobvyklý tvar Periklovy hlavy a intenzitu jeho hlasu, Kratinos ve své vlastní „Láhvi“. Ve všech případech závisí na masce a převleku účinek scény, zesilovaný v komedii ještě tím, že maska přehání lidský obličej do karikatury. Jako jinde ani zde není text na mnoha místech bez zřetele k scénickým potřebám srozumitelný.

Výčet scén postav jako doklady o zapojení masky a kostymu do děje. To jsou zvláštní případy, kdy dramatik podle potřeb hry sahá k jednotlivým individuálním kostymům a maskám. Mimo to zná stará komedie pravidelné typy hry s maskou a kostymem, jež se opakují v komediích bez ohledu na jejich náměty. Je to hra s kostymem a s maskou v parabasi a oblíbený „špílec“ antických herců – hra s fallem. V parabasi sbor odhazuje kostym a masku, přestává být hercem a obrací se k obecnosti jako básníkův mluvčí – změna v tématu textu jde ruku v ruce se změnou masky, jež zdůrazňuje odlišný ráz promluvy. Hra

s fallem souvisí s vývojem komedie – na paměť chození s fallem, velkým plastickým modelem mužských genitalií, o slavnostních průvodech na počest Dionysovi, zůstal komickým hercům fallos jako nedílná součást kostymu. Tradiční kostym a tradice vtípů při průvodech s fallem byly vítanou příležitostí hercům, aby zapůsobili na obecenstvo prostředkem stejně účinným, jako oblíbené výpraskové scény. Příklad z „Ženského sněmu“:

Prvá stařena:

„Tak usneslo se shromáždění žen:
když zatouží muž mladý po mladé,
tu nesmí na ni, dokud nepospí
dřív se stařenou. Nebude-li chtít
s ní dříve pospat touže po mladé,
buď volno starším ženám za — víš zač? —
ho chopit beztréstně a odvléci.“

Mladík:

Ouvé, dnes přijdu tedy na skřípec!

(překl. Ferd. Stiebitz)

V další tahačce tří stařen o mladíka byl nepochybně fallos důležitější osobou hry než mladík sám. Několik podobných nářezek čteme ve „Vosách“ a „Míru“ – přesto, že překladatelé humor textu podle možnosti zmírňují, proniká skutečný ráz scény mezi řádky znatelně na povrch. Hra s fallem ukazuje, že i tradiční kostym byl funkční. Hra s kostymem se v tomto případě rovná hře s rekvizitou.

8. Kostym a maska jsou spjaty se svým nositelem – hercem. Třebas je starověké drama posledním argumentem divadelního názoru, jenž zná napřed dramatika, potom herce a pak už jen vedlejší pomocné funkce, byl řecký herec v tragedii i komedii mnohem více omezen než náš herec dnes: Nástupy měl pevně stanoveny, v práci s textem byl v zpěvních a melodramatických částech omezen hudebním doprovodem, kothurny vážaly pohyb tragických herců, maska znemožňovala mimiku tváře a tak zbývá herecké složce jako poměrně volné pole působnosti jen deklamace trimetrů a gestikulace, pokud – u náčelníka sboru povětšinou a u sboristů zcela – není omezena předem stanoveným nácvikem tanečních figur. Důsledky starověké divadelní synthesy se projevují omezením herecké tvorby a požadavky, jež role na herce klade: Herec musí být hercem, zpěvákem a pokud je členem sboru i tanečníkem. Charakter jeho úkolu je syntetický, u herců v starověkém významu slova, t. j. u představitelů

postav na rozdíl od představitelů sboru, je komplikovaná i hudební část úkolu. Básník herci určí deklamaci, melodramatickou recitaci a zpěv. Rozdílnost situací, jimiž postava prochází, a jejich citového zabarvení vyžadují změny hlasového zabarvení. Potud souhlasí úkol starověkého herce s úkolem moderního herce v komplikovaném představení. Starověký herec však musil zároveň pracovat s několika odlišnými charakteristicky zabarvenými rejstříky hlasu, protože hrál zároveň několik osob (srv. Z. Nejedlý, Všeobecné dějiny hudby, Praha 1930).

Ani tato omezení však nevadí, aby dramatik a režisér neužíval herecké složky v různém stupni intenzity. Rozbor práce s pohybem herců na scéně (t. j. aranžmá) a hry s rekvizitou ponecháváme do odstavce o režii. Prozatím přihlídneme k dramatikově-režisérově práci s hercovým mimickým výrazem. Především, že starověký herec gestikuloval nepoměrně víc než dnešní herec – gestikulace mu nahrazovala mimiku tváře (srv. Groh, Řecké divadlo). Mimo to byla nepochybně pod vlivem výrazového tance a jeho vypracovaných mimických prostředků.

Stupně intenzity, v nichž používá dramatik herecký výraz, jsou zhruba tři: 1. Herecký výraz text dokresluje; text má dominantní postavení, herecký výraz napomáhá názornosti toho, co již bylo v textu řečeno. 2. Význam textu a význam hereckého projevu jsou v rovnováze. 3. Herecký výraz má dominantní postavení. Mezi základními třemi stupni je ovšem nekonečný počet mezistupňů. Zde probereme jen méně zjevný druhý a třetí případ, druhý příkladem z „Žab“, třetí příkladem z „Ióna“. V obou vykazuje text dialogů značné mezery, jež musí v představení herec vyplnit svými prostředky bez textu. V překladech tak texty nepůsobí, protože překladatelé dialogy doplňují pro ulehčení četby režijními poznámkami. Scénu z „Žab“, agón mezi Euripidem a Aischylem s krátkými Dionysovými promluvami, uvádíme v Stiebitzově překladu (Praha 1940), napřed upraveném podle originálního textu, pak v té podobě, v níž jej překladatel vydal (v. 921 a násl., v překladu str. 139):

- a) ...DIO. A tak mě tedy klamal?
Co trháš sebou hněvivě? EUR. Mé důkazy ho pálí!
A když to takhle natropil a drama k polovici
už došlo, tucet būvolích dal slov svým rekům pronést,
slov ohřivených, huňatých a hrůzostrašných potvor,

jež neznal nikdo z diváků. AIS. Ouvé, ouvé!

DIO. Buď zticha!

EUR. Nic zřetelného nevyřkl – DIO. Tak přestaň skřípát zuby!

- b) *Dionysos:* ... a tak mě tedy klamal?
(*Aischylos jeví nevoli*)
Dionysos: (k němu) Co trháš sebou hněvivě?
Euripides: Mé důkazy ho pálí!

A když to takhle natropil
a drama k polovici
už došlo, tucet būvolích
dal slov svým rekům pronést,
slov ohřivených, huňatých
a hrůzostrašných potvor,
jež neznal nikdo z diváků.

Aischylos: (přemáhá vztek) Ouvé, ouvé!

Dionysos: (k *Aischylovi*) Buď zticha!

Euripides: Nic zřetelného nevyřkl –

Dionysos: (k *Aischylovi*) tak přestaň skřípát zuby!

K srovnání není třeba komentáře. Herecký výraz vytváří scénu rovným dílem s literárním výrazem.

Příkladem dominantní herecké složky je Kreusina scéna s vychovatelem a pak scéna s košíkem v závěru „Ióna“. V první scéně svádí vychovatel Kreusu k vraždě, Kreusa prochází během jeho řeči duševním bojem, který vrcholí melodramatem a arií. Po padesát veršů Kreusa, na niž je upřena divákova pozornost, vůbec nepromluví a vyhrává situaci jen mimicky (vv. 508–58). V závěrečné scéně „Ióna“ uteče Kreusa, pronásledovaná, protože chtěla Ióna zavraždit, na Apollónův oltář. Ión s ozbrojenci stojí před ní. Z chrámu přichází kněžka a přináší koš s předměty, podle nichž může Iónova matka poznat ztracené dítě. Ión otvírá koš a Kreusa se musí během pěti veršů protlačit mezi ozbrojenci k Iónovi, kde herci (s rekvizitami!) odehrávají poznávací scénu. I zde je ve středu pozornosti Kreusa a její napětí, jež ji táhne ke košíku. Aktérem scény není Ión, nýbrž Kreusa a košik s rekvizitami. Důraz přechází na mimický výraz, text má podružnější význam.

9. Viděli jsme, jak si dramatik připravuje režii již během práce na textu: začleňuje neliterární složky výrazu do dialogů a s ohledem na ně a na pozdější dotvoření v divadelní realizaci komponuje hru. Řekli jsme, že by představení jen na základě textu bez účasti neliterárních složek chyběla na mnoha místech logika. Účast (a významnou účast) ostatních divadelních složek nám potvrzuje ještě jedna důležitá okolnost: Básníci nebyli literáti jako dnes, nýbrž divadelníci. Psali si své texty pro své režie – a žádný režisér si nenapíše scénu, kterou by neuměl výrazovými prostředky svého divadla realizovat. Dokazuje to i stálý vzrůst divadelních efektů ve vývoji dramatu. Pokrok divadelní techniky v dvacátých letech pátého století, vynález létacího stroje, se projevuje v textech her. Dřívější dramata nemají scény, do kterých by se efekt toho druhu hodil. Aischylův „Prométheus“ tu není výjimkou: Nástup Ókeanoven na „okřídleném voze“ se dál po voze do orchestry stejně jako nástup Odysseových po lodi v nezachované Kratinově komedii (srv. Wilamowitz-Möllendorf, *Lysistrate*, Berlin 1927, str. 27), ostatně „Prométheus“ není dochováno v původním znění, nýbrž v přepracování, vzniklém kolem roku 420 př. Kr. (srv. Bethe, *Die griechische Dichtung*, str. 187).

Podíl režijní složky je nejlépe patrný na využívání scény – aranžmá. V první tragedii „Prosebnicích“ má Aischylos k dispozici jen oltář v orchestrě – před započítím her, t. j. náboženských slavností, se na něm konala oběť. Zapojuje jej již do hry¹⁾, tak jako později zapojuje do hry v „Peršanech“ jakousi provisorní boudu-převlékárnu (viz svrchu). V „Agamemnonu“ má již k dispozici pevnou skénu (jak vypadala skéna v „Sedmi proti Thébám“ nelze s určitostí říci), použije ji v aranžmá tím, že strážce ve vstupním výstupu vyhlíží se střechy paláce ohňový signál od Tróje, tak jako později vyhlížely osoby se střechy paláce pravidelně (viz Euripidovy „Foiničanky“). Výškového rozdílu různých částí jeviště využívá Sofoklův „Filoktétés“ v úvodní scéně: Neoptolemos vystoupí k Filoktétově jeskyni, Odysseus se ho vyptává zdola. Kombinaci textu a gest souhlasných s textem ukazuje prolog „Spoutaného Prométhea“: Moc Héfaistovi poroučí, jak má Prométhea přikovat, Héfaistos odpovídá zdráhavě a vykonává rozkazy. V podstatě však nemá tragedie rychlé přehry, leda výjimečně: Kothurny dodávaly hercům majestát-

¹⁾ Stejně později Aristofanés v „Acharnských“, „Míru“ a „Ptáčích“.

nho vzhledu, ale znemožňovaly mrštné pohyby. Povznesený ráz tragedie mimo to vylučoval přílišné pobíhání na jevišti.

Komedie je divadelnější, rozuměj komediantštější, a tedy hybnější. Využívá vydatně výrazové prostředky divadla a mezi těmi má aranžmá čestné místo: Honičky, pračky a tahanice byly oblíbenou součástí komických představení. Při tom básník-režisér pochopitelně využívá všechny možnosti, jež scéna poskytuje. Scény získávají na hybnosti zatažením sboru do hry – proti tragedii, kde se daly aranžmá jen nástupy sboru, přechází v komedii plynule aranžmá sboru do tance a naopak. Tak scéna z „Lysistraty“, kde dobývají starci bránu akropole – propylaje. Jako příklad využití scény poslouží nejlépe první scéna „Vos“ a nástup sboru: Na počátku hry spí Bdelykleón na střeše domu, Sosias a Xanthias hrají přede dveřmi. Až do v. 135 je scéna poměrně klidná, jak vyžaduje expozice. Ve verši 136 se probouzí Bdelykleón a začíná honička: Filokleón se schoval do komína, Bdelykleón mu zakryje komín, sluhové zatím čekají přede dveřmi. Filokleón a Bdelykleón hrají na střeše scény, respektive Bdelykleón na střeše a Filokleón uvnitř, sluhové na jevišti. Pak se Filokleón snaží vyrazit dveřmi, děj se přenáší se střechy na jeviště, kam schází i Bdelykleón. Na to vyvede Bdelykleón z domu osla, jehož se drží zespodu Filokleón. Je však objeven a zahrán i s oslem zpět do domu. Vyleze opět na střechu a shodí na Sosiu kus zdi. Opět je zahrán. Scéna se uklidňuje, nastupuje sbor provázený chlapci se svítilnami (verš 230). V intermezzu sboru má náčelník sboru kontraversi se svým synem, protože povytahuje prstem knot lampy (hra s rekvizitou!). Po dvou strofách sboru se ozývá znova Filokleón z domu, chce utéci oknem, přes něž je natažena síť, po poradě se sborem síť překousne a spouští se po provaze dolů ke sboru. Bdelykleón to zjistí a tahá Filokleóna po provaze zase zpátky. Následuje rvačka, sbor třikrát utočí a je zahrán. Tím končí rušná scéna ve verši 460. Již stručný popis ukazuje, že je scéna psána spíše režisérsky než literárně a že její účín závisí více na aranžmá než na slovech jednajících postav.

Důležitým činitelem v kompozici aranžmá je standardní rozdělení starověkého jeviště na orchestru – kruhovitý prostor s oltářem – a jeviště se skénou a dekorací, zvýšené nad úroveň orchestry. I tento prostor vznikl dlouhým vývojem, jeviště (řc. *proskénion*) se od orchestry odloučilo a pravděpodobně teprve vývojem vyvyšovalo. Tak podoba je-

vištního prostoru v prvních Aischylových hrách, „Prosebnicích“ a „Peršanech“ je sporná. Tradiční rozčlenění prostoru však platí pro celou vrcholnou éru starověké tragédie a pro celou komedii. Dává básníkurožísérovi tři základní výškové úrovně, nejnižší orchestr, vyšší proskénion a nejvyšší střechu skény. Schematicky platí základní rozdělení, že na jevišti (a podle potřeby střeše skény) hrají herci, v orchestře sbor, jehož tance potřebují větší a především hlubší prostranství. Toto pravidlo však nemá závaznost zákona – porušuje se podle potřeby. Ve svrchu uvedené scéně z „Filoktéta“ nastupoval Odysseus s Neoptolemem orchestrou, v citované scéně hraje Odysseus v orchestře a Neoptolemos přechází na jeviště. Rovněž tak není možné, aby v „Eumenidách“ hrál Orestés na jevišti a Erynie naznačovaly v orchestře, že ho pronásledují. V popsané scéně z „Vos“ útočily Vosy z orchestry na scénu – jinak by herci stěží vyhráli scénu, kde tři lidé, eventuálně s dvěma, třemi staty, zaženou čtyřicet členů sboru. Herci (t. j. Bdelykleón a otroci) byli ve výhodě, protože stáli nad útočnickou – záleželo tu také hodně na umístění přechodu z orchestry na jeviště. Podobně v „Míru“ ve scéně s provazem musil vystoupit sbor na jeviště. Dále hraje v „Míru“ Trygaios s Theórií po obvodu orchestry (v. 905) kolem sedadel prytanů a zatahuje přímými invektivami obecnost do hry. Jiné porušení pravidla ukazuje popsaná scéna z „Žab“ (přeplavba v podsvětí).

Jako básník dovedl podle potřeby zákonitě rozdělení porušit, tak je dovedl také začlenit do výstavby představení a využít komposičně. V Sofoklově „Aiantovi“ se vrací po hrdinově sebevraždě do orchestry sbor, který marně hledá hrdinu. Protože stojí níže, než je podlaha proskénia, nevidí mrtvého Ajanta – toho nachází teprve Tekmesa, jež nastupuje po jevišti (srv. Groh, Řecké divadlo str. 192/3).

Při úvaze o aranžmá třeba přihlídnout i k ustálenému významu postranních vchodů: Přichozí z prava (orchestrou nebo postranním jevištním chodem) přichází z města, přichozí zleva z ciziny. Rozdělení neplatí opět absolutně, ve scéně z „Ajanta“ přicházel sbor s obou stran zároveň: Šel Ajanta hledat a vrací se s nepořízenou. Význam nástupu je tu dán předem souvislostí s dějem hry a tento význam je přirozeně silnější než běžné kanonické rozdělení východů a vchodů. V normálních případech však rozdělení platí a je zachovááno. Podle příchodu postavy ví již divák, odkud (přibližně) nová osoba přichází. V komedii, která zpracovává vlastní

náměty, mají nástupy podružný význam. V tragedii, kde zná obecnost mythus: a tedy děj hry, může aranžmá komplikovat výstavbu scény. Divák ji podle toho vnímá jinak, než vnímá tuto scénu dnešní divák. Příklad: Korintánův nástup v „Oidipovi králi“. Podle kostymu starověký divák poznal, že přišel posel, podle příchodu zleva, že přišel posel z ciziny. Dále znal divák mythus a věděl, jaká zpráva asi může v tomto stadiu děje přijít do Théb Oidipovi. Aranžmá posla navozuje napětí dříve, než posel promluví. Čím více se divákova zprvu nejasná domněnka potvrzuje, tím více roste napětí: Posel se hned ptá po Oidipovi. Teprv po deseti verších oznamuje, že jde z Korinthu a v průběhu další scény potvrzuje domněnku stále více a více. Moderní divák tento dojem při představení nemá, při četbě tím méně).

Moderní divadelní estetika praví, že v dramaticky vypjaté scéně, kde na př. jeden herec míří na druhého revolverem, tvoří situaci spíše revolver než herec – rekvizita má v tom okamžiku silnou dramatickou funkci. Táž scéna – s pochopitelným rozdílem, že nejde o revolver, nýbrž o luk – je v Sofoklově „Filoktétovi“ vv. 1929 a násl., když Filoktétés pochopí nástrahy, jež spletl Odysseus kolem něho, a míří na něho. Role luku není ostatně v celém „Filoktétovi“ podružná – zápletka se točí kolem ní. Známe již hru s košíkem v „Iónu“. V „Médei“ hraje Médeia se skřínkou se šperky a jedem, v „Ifigenii v Tauridě“ použil básník obrazu a pod. V komedii je hra s rekvizitou pochopitelně opět častější: stačí připomenout uplácení Lidu v „Jezdčích“ jídlem, hru s vahami v „Žabách“, při posuzování, je-li závažnější Aischylova nebo Euripidova poesie. Předměty, které se někdy nashromáždí na jevišti, je ovšem třeba odnést. Odstranění odložených částí převleku (a rekvizit a pod.) vykládá Wilamowitz-Möllendorf v rozboru „Ženského sněmu“ takto: „Jako vždy, je i zde třeba odložené předměty odnést – výslovně se to připomíná jen málokdy (Vosy, 408). Často to obstarali nějakí divadelní sluhové, jimiž se nenechali diváci rušit, neboť attická hra nechtěla nikdy předstírat iluzi skutečnosti. Zde se k tomu hodí dvě ženy, které s sebou Lysistrata (chyba – Wilamowitz se přepsal; správně má být Praxagora) přivedla. Nezáleží na tom,

¹⁾ O osvětlení, jež se týká jak režie, tak výtvarné složky, viz v kapitole o alžbětinském divadle a dramatu, kde je probíráno v širší souvislosti. Základní princip je v útvarech před pravidelným zavedením proměnlivého divadelního osvětlení týž

nazveme-li je divadelními sluhy nebo statisty, a nezáleží na tom, kam jdou. Jenom ne do domu, protože se mluví o Blepyrovi a ten hned vyjde“ (str. 212). – Záleží však na tom, že básník-režisér k tomu účelu použije dvou osob, které – třeba jako statisté – jsou maskováni stejně s ostatními a jsou tedy postavami hry.

Význam rekvizity ukazuje svého druhu pendant k Filoktétovu luku, nedochovaná Kratinova komedie, jež byla po rekvizitě pojmenována: „Láhev“. Stačí uvedeme-li stručně děj hry: Básník Kratinos žije s Opilostí. Jeho žena Komédie ho chce žalovat, že ji opustil, na domluvy přátel se však rozhodne k mírnějšímu postupu a rozbije Kratinovi nádobí, aby neměl z čeho pít. Básníkovi se podaří zachránit jedinou láhev a v ruce s ní obhajuje svůj život. Ve zlomcích hry, psané jako autorova osobní obrana proti Aristofanovým posměšným útokům, čteme verš:

Máš v břiše samé pavučiny...

(Comicorum graecorum fragmenta, ed. Kock)

O mluvčím netřeba pochybovat, o adresátu promluvy rovněž: Kratinos hraje dialog s láhví. Verš dostane vtip teprv když si představíme věčně žíznivého ochmelku s lahví v ruce. Ve scéně, z níž je verš vytržen, byla láhev („titulní role“) Kratinovou partnerkou.

Antická režie se nezastavovala jen u mrtvých rekvizit. Podle potřeby vystupují ve hře i zvířata: Filokleón soudí ve „Vosách“ psa: „Ale když bylo zapotřebí obětních zvířat, stará se básník, aby je na jevišti neporazili“). Takové výlohy hleděl chorégovi ušetřit; ostatně by se tím jednání protáhlo“ (Wilamowitz-Möllendorf, Lysistrate str. 24). Hry a zvláště komedie si daly na výpravě záležet. Básník režíroval v textu podle potřeby a režii byla i literární část jeho činnosti již tím, že musil brát ohled na povolený počet herců a na nástupy a odchody postav, jež se řídily podle toho. Touto připomínkou končíme výčet příkladů dokazujících souvislost literární složky s ostatními složkami, tvořícími strukturu antického divadla.

10. Řecko vytvořilo první drama-divadelní text. Stejně vytvořilo i první literární, knižní drama tím, že básníci vydávali svá díla knižně. Mezi

¹⁾ V „Míru“. Odvedení obětní ovce je odůvodněno tím, že bohyně Míru nemiluje krveprolití. Aristofánés na tom vydělá ještě dobrý divadelní vtip, protože hned prozradí skutečný důvod.

knižním vydáním starověkého dramatu a knižním vydáním moderního dramatu je však podstatný rozdíl – stejný jako mezi originálem staré hry a jejím moderním překladem, který překladatelé upravují podle moderních knižně vydaných textů. V originálech totiž chybí režijní poznámky. Básník vydal text jako báseň – rozlišil v něm jenom promluvy postav a ty u sboru také chybí. Promluvy sboru, jeho náčelníka, střídání polosborů, to vše v originálu chybí. Text dramatu existuje v knižní podobě jako báseň a to báseň na mnoha místech bez komentáře nesrozumitelná. Právě tím, že texty starověkých dramát jsou krajností „textu jako svébytného uměleckého díla“ prokazují naprosto jasně, že text svébytným uměleckým dílem nebyl a není: Není v té podobě totiž srozumitelný. Jako byl text hudebním libretem, tak byl i scénickým libretem. Textovou poznámkou jej básník nedotváří (mimo svrchu připomenuté případy, velmi vzácné). Text je mu pouze podkladem pro další práci a definitivní dotvoření divadelním představením. Rozdíl proti moderní době je jen v tom, že byl ve starověku básník sám svým hudebníkem, režisérem a s počátku i choreografem, kdežto dnes se úkoly dělí mezi několik osob.

Jako doklad k rozboru výrazových složek ve starověkém představení uvádíme ještě scénu z „Lysistraty“, rekonstruovanou podle rozboru Wilamowitz-Möllendorfa. Text uvádíme v překladu Aug. Krejčího (Praha 1911), upravený tak, že z něho vyškrtáváme režijní poznámky a vysvětlivky, jež v originálu nejsou, a píšeme na zvláštní sloupec vedle režii scény:

<i>Lakonský vyslanec:</i>	Nuž pojďme, kam si žádáš.	<i>Deklamace</i>
<i>Atbénský vyslanec:</i>	Probůh, rychle jen.	<i>udobod do akropole. Před vchodem zůstává sluba. Zpívá a tančí polosbor starců v orchěstře</i>
<i>Sbor:</i>	Všechny koberce ty pestré, dlouhé šaty velejemné, zlato, které doma mám, rozdám rád všechněm vám, odnést vše můžete dítěm svým, dcera až svatý koš ponese. Pravím vám, z věcí mých všichni brát můžete všecko, co mám uvnitř v domě; nikde není taká pečeť, která by se	<i>Zpěv s doprovodem</i>

nedala snad strhnouti.
Všecko smíte odnésti.
Avšak — pranic nevidí,
ač-li z vás kdo
lépe než já nevidí.
Nemá-li z vás někdo chleba
maje živit malé děti
vedle četné čeledi:
ke mně pojď, můžeš vzít
sobě dost koláčů;
také chléb pěkný mám,
každý kus z měrice.
Každý, nuž, kdo jen chce
z chudých, jít může již
ke mně s pytlí a i koši,
by si mohl nabrat mouky;
můj pak otrok
hojně jim ji nasype.
Avšak blízko k dveřím svým
ať vás nenapadne jíti,
neboť vězte —
že tam hlídá čuba zlá.

*tančí a zpívá polo-
sbor žen v orchéstrě*

*během písně se sbro-
maždují přede dveř-
mi otroci, čekající
na pány. Nástup
zprava, t. j. z města*

První atb. vyslanec:

Hej, otevři nám dveře! Mu-

Deklamace mluví za scénou,

sím odejít.
Co sedíte tu? Mám-li touto pochodní
vás podpáliti? Je to cháska darebná!
To neučiním. Avšak musí-li to být
vám zavděčit se, špatně budeme se mít.

*Vystoupí, dav mu
překáží v cestě.
Obání se pochodní,
kterou má v ruce;
vračka*

Náčelník sboru starců:

A s tebou také my se špatně budeme mít.

První atb. vyslanec:

Již jděte, nechcete-li výprask dostati.
Nuž jděte, ať již Lakonové v pokoji
jít mohou domů, dobře se tu poměvše.

rozptýlí dav

Druhý atb. vyslanec:

Já takové jsem ještě nezřel hostiny!

vyjde

První atb. vyslanec:

Ba věru, byli roztomilí Lakoni.

Druhý atb. vyslanec:

A při víně jsme my zas moudří, pijáci.

První atb. vyslanec:

Máš pravdu, v střízlivosti nejsme rozumní!
A kdybych mohl Athéňanům poradit,
ať vždy a všude vyslancujem opilí.
Neb do Lakonska přijdeme-li střízliví,
hned hledíme, jak jenom zmatky působit.
Vždyť neslyšíme toho, co nám říkají,
a toho se domýšlíme, co nám neřeknou
a o témž nikdy nedáváme zprávu touž.

*dav se zas sbro-
mažduje před
branou*

Teď vše se líbí tak, že kdyby někdo pěl
zpěv Telamonův místo Kleitagořina,
my schválíme to také s velkým souhlasem.

Však tito zase přicházejí nazpátek.
Což nepůjdete odtud, bídná čeládko?

*Dav obklopuje opět
oba vyslance
přede dveřmi.
Obrátí se k davu
rozbuň jej
Rozěžene dav. Na
uprázdňené místo
přede dveřmi vy-
stupují lakonští vy-
slanci*

Lakonský vyslanec:

Ó milý pištěc, chyt' sa teraz
pišťaly

*přistoupí k orchéstrě
na kraj procénia*

ja tancovať chcem, krásnu
zpevať piesničku
i o Atheňanoch i o nás zaroveň.

První atb. vyslanec:

Nuž chop se tedy, probůh
proším, pišťaly
neb těším se, že uvidím vás
tančiti.

*budba nasadí
(pištěc v or-
chéstrě)*

*přejde od dveří na
kraj procénia
vedle něho*

Lakonský vyslanec:

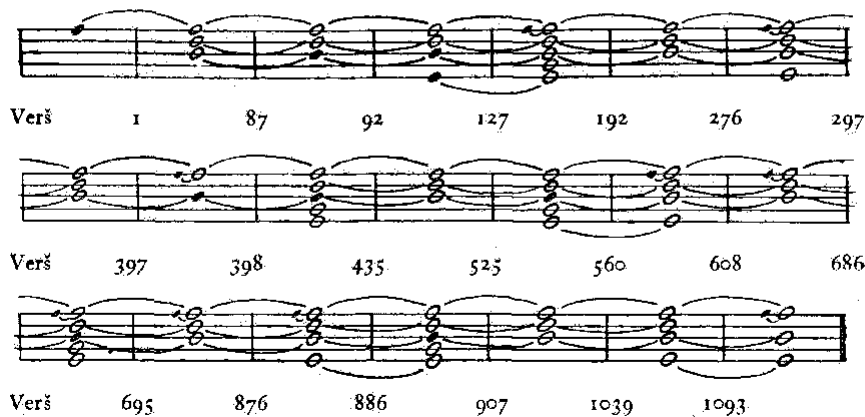
Ó Músa, rač nadšenie dať
zpěv junácké nám,
něch zpievame ti pieseň . . .

tanec Lakonů

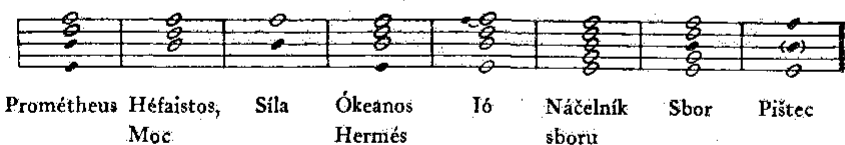
Příklad ukazuje názorně rozdíl mezi srozumitelností holého textu (t. j. básníková dramatu) a srozumitelností textu v souvislosti ostatních divadelních složek. Pro úplnost připojujeme vysvětlivky, jež dodal k překladu Krejčí. Především rozlišuje sbor starců a sbor žen a zpěv sboru odlučuje graficky od další scény, jako by šlo o zvláštní obraz. Dále připojuje režijní poznámky: Na začátku scény po slovech „první athénský vyslanec“: „volá za dveřmi“. Po jeho promluvě: „Když se dveře otevrou, vyjde s pochodní v ruce. U dveří lid a otroci, čekající na své pány.“ U nástupu druhého athénskému vyslanec: „vycházejí z domu“. Po slovech „my schválíme to také s velkým souhlasem“: „Odhání otroky, kteří se opět blíží.“ Po slovech „bídná čeládko“: „Vystoupí lakonští vyslanci provázení pištěcem.“ Po slovech „lakonský vyslanec“: „k pištěci“. Před písní lakonského vyslanec: „zpívá a tančí. I ostatní vyslanci lakonští se dají do tance.“ Poznámka, že pištěc vystupuje s Lakóny, je zřejmě chybná – pištěc již v orchéstrě byl, protože doprovázel zpěv sboru. Není důvod, aby vystupoval z akropole s vyslanci další pištěc. Básníci nezvyšovali bezdůvodně režii představení, kterou musil vždy zaplatit některý z jejich spoluobčanů.

11. Zjevná účast výrazových složek a stupeň jejich intensity se v průběhu představení mění. Uvádíme rozbor výrazových složek dvou antických dram (a tedy dvou představení), Aischylova „Spoutaného Prométhea“ a Aristofanových „Žab“:

Prométheus:

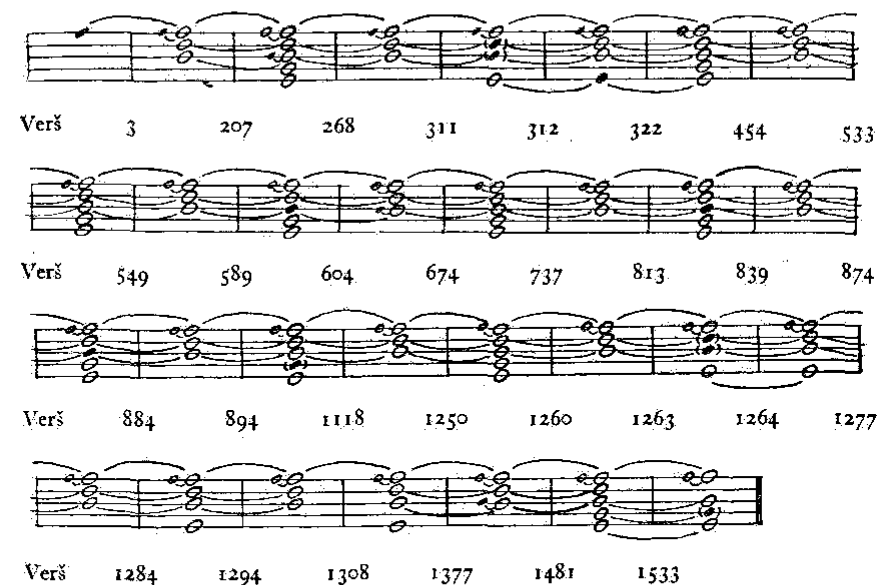


Do představení začleňujeme i pohled na připravenou dekoraci před započetím hry. Příchodem maskovaných postav intenzita výtvarné složky roste, intenzitu dramatické složky v monologu Prométhea označujeme jako slabou, protože odpadá aranžmá a mimická stránka hercova projevu: Prométhea představuje loutka, přikovaná ke skále, herec mluví její maskou zezadu. Zesílení výtvarné složky nad normální „silnou“ vyznačuje nástupy postav s použitím divadelních efektů a scénu Ió, kde herec hraje s neobvyklou maskou – Ió proměněná v krávu. Graf ukazuje, že synthesisa dostupuje vrcholu ve sborových scénách, v čistých dialozích je nejmenší, i zde však stále spolupůsobí tři složky: výtvarná, literární, dramatická. Synthetičnost dramatického díla se projevuje i v synthetičnosti rolí. Vypisujeme je podle téhož schematu:



Dramatická složka role Prométhea je oslabena tím, že herec představoval jen Prométheův hlas, podobu Prométhea znázorňovala loutka. U něm role Síly neznačíme literární složku ani jako latentní, protože v textu není uvedena ani režijní poznámkou – vyzníváme ze souvislosti, že Síla na jevišti je. Pištec začleňujeme mezi postavy, protože se sborem nastupoval a byl tedy součástí představení.

Žáby:



Jako část představení zaznamenáváme i závěr – hudební odchod postav a sboru. Výtvarná složka zesiluje hned od počátku kostymní rolí Dionysa (a později Xanthia), pak ještě více nástupem nápadně kostymovaného sboru žab, později sboru nebožtíků a příchodem nápadných masek Aischyla a Euripida. Dramatická složka zesiluje ve výpraskové scéně a scéně s vahami. Graf zřetelně vyznačuje obě hudební mezihry mezi verši 311–312 a 1263–1264. Pokud by čtenář srovnával graf s textem ve Stiebitzově překladu, je mu vodítkem sbor, jehož pasáže se vyznačují zesílenou synthetičností. Upozorňujeme jen, že Stiebitz vynechává parabasi (vv. 674–737), která přijde po výpraskové scéně s Aiakem. Připisujeme schema postav:



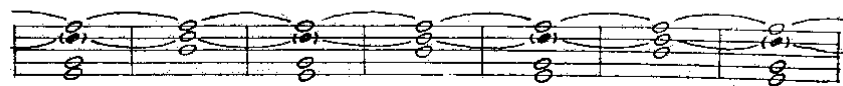
Dionysos Aischylos Ostatní Němé Sbor Náčelník Pištec
Xanthias Eurípides role role sboru jako člen sboru

Zesílení výtvarné složky působí u Dionysa a Xanthia hra s kostymem, u Euripida a Aischyla nápadná maska současníka.

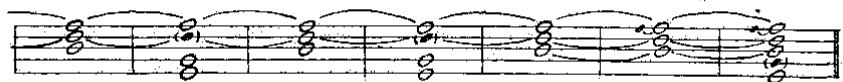
Pro posouzení rozdílů ve vývoji starověké divadelní struktury uvádíme ještě rozbor Aristofanova Pluta:



Verš 1 292 321 322 486 619 626



Verš 627 771 772 801 802 957 958



Verš 1046 1047 1170 1171 1196 1206

Příznačný je úbytek výtvarné složky – hra má převážně občanské kostimy a masky – a úbytek textu ve sborových intermezzech. Komedie užívá různých výrazových složek schematicky a v omezeném počtu kombinací.

Shrnujeme: Klasická řecká tragédie a komedie jsou syntetické divadelní útvary, využívající plnou měrou všech pěti prostředků divadelní synthesesy. Oba útvary užívají výrazových složek v různých kombinacích seskupení a intesity. Text si sice zachovává dominantní postavení, ustupuje však v určitých situacích ostatním složkám. Podíl složek, jejich význam a funkce se průběhem vývoje mění. Kompozice představení a dramatického textu jako jeho základu a anticipace je dána syntetickým rázem starověké divadelní struktury na tom kterém stupni jejího vývoje. Výrazové složky působí v představení v souhlasném smyslu, rozpor mezi nimi divák necítí nebo nemá cítit.

Poslední věta potřebuje podrobnější vysvětlení. Divadelní teoretici, kteří pokládají divadelní synthesesu za moderní divadelní směr a názor a ne za vědecký fakt, totiž vysvětlují zvláště řeckou tragedii jako literární dílo, hercem deklamované a figurované, při čemž ostatní výrazové složky mají nanejvýše funkci bezvýznamného doprovodu. Mýlný vznik tohoto názoru jsme již vysvětlili. Zbývá ještě vysvětlit estetické důsledky, jež z něho plynou. Za tohoto stavu by se totiž drama (správně: básníkův text, dramatické libreto) ocitalo v rozporu s celým děním na jevišti. Postava by mluvila o nějakém dění nebo reagovala na ně, zatím co by se na jevišti ve skutečnosti nic nedělo. Na př.: text a gestikulace by vyjadřovaly něco jiného než scéna, respektive aranžmá (o hudbě se povětšinou vůbec nemluví). Nás však vedl rozbor, opírající se jak o původní texty tak o písemné i monumentální starověké svědectví, k názoru, že složky působily v souhlasném smyslu, rozpor mezi nimi neměl být nebo aspoň neměl být patrný. Sbor by nemohl nazývat sám sebe „stařec-zpěvák, jako šedivý pták“ (Euripidův „Héraklés“, v. 110), kdyby opravdu nezpíval, jako by nemohl popisovat hrůzu krvavé scény, kdyby ji neviděl. Rozpor mezi slovy a skutkem pokládal starověký divák za chybu: Když napsal Euripidés ve ztraceném „Bellerfontovi“ létací scénu a v provedení bylo vidět místo Pegasa stroj s kaširovaným Pegasem, vysmál se mu Aristofanés Trygaiovou cestou na chrobáku a vtipy na divadelního strojníka. Nesměje se mu však za divadelní naturalismus vůbec, nýbrž za to, že je jeho naturalismus nápadný a iluze průhledná. Naturalistou (v antickém, t. j. širším a méně komisičním smyslu slova) Řek převážnou většinou byl a zůstal.¹⁾ Řecké drama ovšem má rozpory, především rozpory mezi tématem hry a aktuálními narážkami, ať už zastřenými nebo otevřenými. Komedie je současná a téma je pro ni vždy jen záminkou – zde tedy nepadají na váhu. V tragedii, pokud se v ní vyskytují, jsou zastřeny a nevybočují z tématického rámce o nic víc než aktuálnost v kterékoliv moderní hře. Pokud jsou to rozpory anachronismem, kdy autor překládá do herojské doby na př. nějakou zvyklost své doby, je velmi pravděpodobné, že byl rozpor

¹⁾ Rozpor nebyl ani mezi stálým výrazem masky a proměnlivostí hrdinových duševních stavů. Vzdálený divák rozeznával jen základní rysy tváře. Tam, kde by ztrnulý výraz přesto vadil, herec tvář zahalil nebo odvrátil (srv. Groh, I. c.). I zde je připravena mimika a aranžmá již v textu.

bezděčný a že o něm nevěděl ani básník ani obecnstvo. Skutečné zá-
měrné rozpory jsou v komedii, ale tam jsou proto, aby na obecnstvo
jako rozpory působily – zakládá se na nich vtip. Tak dává ve „Vosách“
Bdelykleón Filokleónovi nočník a mluví při tom o vodních hodinách,
důležité rekvizitě každého skutečného soudního řízení, a pod. Jiný případ
rozporu starověké divadlo nechtělo znát. Dramatik se takovým místům
pokud možná vyhnul a teprv tam, kde nebylo vyhnouti, vypomohla fan-
tasie obecnstva: Divák rozpor přehlédl nebo měl přehlédnout. Tomu
nasvědčuje i historie starověkého divadla.

12. Vznik dramatu a divadla je nejožehavější kapitolou divadelní historie.
Tradiční pramen, Aristotelés, udává pro tragedii vznik z dithyrambu, pro
komedii vznik z průvodů falloforů. Moderní badání připojilo dramatu
ještě další předky: tance satyrů, slavnosti na počest vegetačního démona
(se sporem „bílého“ a „černého“ – symbol léta a zimy, t. j. smrti a
zmrtvýchvstání přírody) a nářky nad nebožtíky. Jisté je jen to, že vznik
divadla souvisí s Dionysovým kultem neřeckého původu a že v době, kdy
drama a divadlo vznikaly, byla již řecká kultura složitou strukturou. Je
tedy jisté, že se nepodaří odvodit přesvědčivě původ divadla a dramatu
jen z jednoho jediného předka, vzájemné vlivy zasahovaly i zde a nemáme
možnost, abychom posoudili jejich složité působení. Můžeme však říci
s jistotou, že se drama nezrodilo („Geburt“ der Tragödie!), nýbrž vy-
vinulo a divadlo rovněž. Divadlo – s textem nebo bez něho, s pevným
nebo improvizovaným textem – totiž existovalo dříve, než se vyvinulo
drama a drama se vyvinulo z jeho „předdramatických textů“. Divadlem
byly jak náboženské slavnosti a průvody, tak dithyramby, přednášené
kostymovaným sborem – ostatně hraný dithyramb trval vedle tragedie
a komedie i dále, když už se od něho působením jiných vlivů tragedie od-
loučila a vyvinula se v samostatný útvar. Tyto slavnosti a produkce již
mají základní znak divadelnosti: jejich účastníci se maskují, představují
někoho jiného než sebe. Již tyto útvary jsou syntetické: Je v nich za-
stoupeno několik složek, pouze s tím rozdílem, že v dithyrambu je značně
oslabena dramatická složka, text má dominantní postavení a výtvarná
složka jen pomocnou funkci, stejně tak jako po případě tanec, v průvodech
postupuje výtvarná složka (kostym a maska) na přední místo, v tancích
má zároveň s ní nebo před ní dominantní postavení taneční složka.

Pokud můžeme vystopovat vývoj předaischylovské tragedie, dojdeme
k tomuto výsledku: Východiskem je lyricko-epická báseň, přednášená
(přesně: zpívaná) kostymovaným sborem. Přímé řeči, jež jsou i v epické
poesii časté, mluví sóla. Z kolektivního útvaru se vyvíjí útvar s kolek-
tivem na jedné a prvním ze sboru na druhé straně. Tento vývoj je pře-
rušen (a organicky doplněn) tím, že Thespis staví proti sboru herce –
přednášeče hlavních solí, mluvených jednou postavou. Tím se přímé řeči
lyricko-epické básně mění v souvislé dialogické partie herce a prvního ze
sboru, vložené do celku sborové písně. Jsou dány předpoklady pro vznik
dramatické akce, zprvu slovní, později, po přidání druhého a třetího
herce (Aischylem a Sofoklem) mimické. Zároveň se děje přeměna větší
části epického prvku v dramatický prvek. Píseň přestává o dění vyprávět
a začíná je znázorňovat. Umělecký útvar, třebaš dosud primitivní, je již
přece tak vyvinut, že mu jen původní dionysovské náměty nestačí. Bere
si epické náměty, aby je předvedl – znázornil. Znázornění se vývojem
stupňuje – nestačí již jakýkoliv jevištní prostor nebo jevištní prostor
s neurčitě proměnlivým významem, vzniká dekorace, konkrétnější pro-
středí, děje a konečně si divadlo vymýšlí i stroje, aby jeho znázornění dění
bylo co nejpřesnější. Tragedie vychází z pevné tematiky epické poesie
a mytů, které znázorňuje: divadlo chce být stále důsledněji podívanou.
Z pevné tematiky roste i pevná stavba tragedie, směřující od epické stavby
k dramatické, od písně přes oratorium ke komplikovanému útvaru, spoju-
jícímu kolektivní písňové s individualisovanými deklamačními pasážemi,
jak jsme o tom mluvili svrchu, při čemž individualisace pozvolna zatla-
čuje kolektivitu a v souvislosti s tím zatlačuje do značné míry deklamace
melodram a hudbu. Vývojem k zápletkové hře v Euripidových tragediích
se stává sbor přítěží, vývoj směřuje k jeho odstranění, třebaš to konvence
v dochovaných textech nepřipustila. Automaticky se zmenšuje podíl ta-
neční složky v synthese, je zatlačována ze hry do intermezza.
Vývoj komedie je nejjasnější než vývoj tragedie: Nejstarší zachovaná
komedii, Aristofanovy „Acharnské“, dělí od nejstarší zachované tragedie,
Aischylových „Prosebnic“, asi šedesát let, jež jsou dobou největšího roz-
voje v dějinách starověkého divadla. Pravděpodobné prvky, z nichž se
komedie vyvinula, jsou: spor, přechýl sem snad ze slavností vegetačního
démona (agón), nevázaná fallická píseň a improvizované výstupy kosto-
movaných postav, jež souvisí rovněž s fallickými průvody. Komedie ne-

vychází ze základu s pevnou tematikou, jako tomu bylo u tragédie a jejích mytů. K pevné stavbě tématu a dějové jednotě se propracovává komedie teprve vývojem. V okamžiku, kdy toho dosahuje, vzniká zrušením původního rozporu mezi různorodými prvky nový rozpor: Začleněním parabasy do děje v „Ptáčích“ je ochromena existence parabasy vůbec a sbor, v dramatickém dění komedie mnohem důležitější než tragický sbor, tím přichází o svou nejdůležitější funkci ve hře. Parabasa měla smysl jen potud, pokud nebyla spjata s tématem hry a básník jí užíval k svobodným projevům jako satirické písně. Změna politických poměrů znemožňuje otevřené výpady a tím bere nakonec sboru nadobro půdu pod nohama. Souběžně s tím ubývá výtvarné složky, hudby a tance. První se stává pouhým doprovodem, další dvě ztrácejí sepětí s tématem. Komedie podléhá ve vývoji vlivu tragédie, v obou se odehrává stejný proces až konečně splynou v jedno, když Menandrova nová attická komedie přejímá dědictví Euripidovy mytů z bavené tragédie a vytváří nový divadelní útvar, zápletkovou občanskou hru, prvního předchůdce moderních „občanských komedií“.

Pokládali jsme za nutné shrnout závěrem vývoj starověké divadelní struktury, abychom upozornili čtenáře na její vnitřní rozdíly. Již při rozboru výrazových složek jsme naráželi na rozdílnost tragédie a komedie – obě jsou součástí celé divadelní struktury své doby, obě jsou však dvěma samostatnými, vývojem i tvarem odlišnými strukturami, jež se stále ovlivňují jako dvě různé částky téhož celku vyššího řádu. Klasický útvar prve představuje Sofoklés, u druhé máme dochován jen její klasický útvar – Aristofanovy komedie, z nichž však musíme odloučit poslední, „Pluta“, přecházející již k střední komedii, a stejně tak z valné části i předposlední, „Ženský sněm“, který rovněž již prozrazuje rozklad klasické formy. Aischylovo průkopnické a Euripidovo dědičné a z části úpadkové postavení v tragédii vyplývá z dosavadních vývodů. Pokud to bylo třeba, upozornili jsme čtenáře na rozdíly mezi nimi během dřívějších výkladů.

II. KLASICKÉ INDICKÉ DRAMA

1. „Chceme-li pochopit uzpůsobení dávného indického divadla, je třeba oprostit se od všech moderních názorů a cestovat v duchu do vzdálené doby a země, kde – třeba ve značně vyvinuté kultuře – byl život ještě primitivní, hluboce náboženský, pověřivý a spjatý pouty kastovního systému. Je třeba zároveň mít na paměti, že indická kultura a divadlo, jež v ní kvetlo, jsou po všech stránkách ostrým kontrastem kultury a divadla dávného Řecka. Řecký stát byl demokratický, indický autokratický. V tom tkví rozdíly mezi oběma divadly. Tak v indickém divadle nenacházíme všechny domácí průvodní zjevy athénských představení – velký shluk občanů, soudce a rozdělení cen. Řecké divadlo v Athénách v pátém století před Kristem byl kruh orchestry s auditoriem, umístěným zčásti nad ním na svahu Akropole. Indické divadlo bylo ponejvíce součástí a parcela přímo panovníkova paláce. První bylo zbudováno z kamene, druhé ze dřeva a cihel. První bylo pro mnoho tisíc diváků, druhé pro více méně vybrané posluchačstvo. Řečtí tragičtí herci s kothurnem a maskou vzbouzeli dojem úcty a velkoleposti, indičtí herci spíše intimní a živý dojem nacvičenými výrazy tváře a gesty. Jedním slovem, řecké divadlo bylo sošné, indické divadlo malebné.“

Citujeme úvodem z Yajnikova díla „The Indian Theatre“ (London 1933, str. 38) informativní odstavec, jenž vytyčuje ve zkratce základní, typicky odlišné rysy indického divadla: jeho sociologický základ, působící dále především na ideologickou stránku uměleckých děl, a základní charakter jeho uměleckého výrazu. Indické divadlo klasické epochy a jeho drama jsou u nás téměř neznámy: Do češtiny byla přeložena pouze dvě Kálidásova dramata „Šakuntalá“ (r. 1879 Vyhnísem, r. 1944 Hrubínem) a „Málaviká a Agnimitras“ (Zubatým – v Schulzově přepracování byla i provedena rozhlasem); Faitův překlad „Urvaši“ (ve Výroční zprávě městské střední školy pražské 1889) je nepřístupný. Z teoretických spisů je k dispozici pouze jedna kapitola Lesného spisu „Indie a Indové“ (Praha 1931). Proto pokládáme za nutné odchytil se od původně stanoveného tématu a všimnouti si v této kapitole i těch stránek staroindického dramatu a divadla, jež nejsou ve středu našeho zájmu.

Klasická doba indického dramatu a divadla začíná třetím a končí osmým stoletím po Kr. Na jejím počátku stojí obsáhlá divadelní encyklopedie Nátjašástra, připisovaná legendárnímu Bharatovi Muni a později dále rozpracovávaná komentátory. Ponecháme-li stranou buddhistické zlomky, jsou nejstaršími uměleckými díly dramata, připsaná Bhásovi, pak následují v chronologickém pořadí: „Mrčchakátika“ („Hliněný vozík“), drama připsané Šúdrakovi, tři Kálidásova dramata a další autoři, z nichž nejdůležitější je Bhávabhúti. To je asi tak vše, co lze s jistotou říci s hlediska historika o celé velké dramatické literatuře. V časovém určení jednotlivých děl se autority značně rozcházejí a ani základní posloupnost Bhása–Šúdraka–Kálidása–Bhávabhúti není vždy uznávána. Potud hlavní literárně-historické údaje. Přes všechny vzájemné rozdíly, dané jednak individualitami autorů, jednak rozličnými dramatickými druhy, jsou všechna díla této epochy součástmi jednotné divadelní struktury, typicky odlišné od kterékoliv jiné. Mají typicky svou stavbu podle zákonů své poetiky, nepoměrně podrobnější než řecká Aristotelova, typicky svou strukturu divadelních výrazových prostředků a typicky svou ideologii a tematiku. Nehodláme se pouštět do podrobností, pokud nepůjde o složky divadelního výrazu přímo; pokusíme se jen vypočítat př. dem čtenáři

¹⁾ Jména uvádíme v přibližné české transkripci, t. j. bez používání hlásek, jež jsou češtině a českému čtenáři cizí.

charakter indického dramatu i po „obsahové“ stránce a vyhnout se tak alespoň z části obtížím, jež vznikají z nedostatku českých překladů. Východiskem nám tu bude svrchu uvedený citát z Yajnikovy knihy.

Staré řecké drama vyrůstá z athénské ústavy a tím je dána i jeho političnost: v komedii zjevná, v tragedii latentní – na př. v Oidipově poměru k obci, jejímž je vládcem (oba Sofoklovi „Oidipové“), v Kreontově poměru k zákonům obce v „Antigoně“ a pod. Jednání antického tragického hrdiny má zjevný politický dosah i když se na to neklade důraz. Proti tomu hrdina indického dramatu, třebaš král, žije převážnou většinou v soukromí a náměty her jsou převážnou většinou erotické.¹⁾ V demokracii jsou „věci obecné“ věcí veřejné diskuse, a tak se stává i jeviště politickou tribunou. V autokracii orientálního rázu to není možné. Chcete-li markantní příklad: Lze připustit výklad „Oidipa krále“ jako „Haupt- und Staatsaktion“. Pojetí „Šakuntaly“ nebo „Urvaši“ jako „Haupt- und Staatsaktion“ by bylo naprosto nemožné, třebaš obě hry končí politickým aktem, uznáním následníka trůnu.

Za druhé: Z athénské demokracie vyplývá individualismus občanů obce i hrdinů na jevišti. I když nemá antické drama charakter ve smyslu novodobého ibsenovského dramatu, je to drama vyhraněných lidských individuí a lidí především. Prostředí antických hrdinů je politické, kdežto prostředí indických hrdinů přírodní. Pro Indu je člověk nedílně vpjat do přírody jako jedna z jejích mnoha součástí a tím se stírá vyhraněnost lidského individua. V indickém dramatu příroda „hraje“, v antickém (a konec konců evropském vůbec) je stať. Antika zná přírodu (na př. v pasážích Aischylova „Prométhea“) jen ve vztahu k hrdinovi. Indie hrdinu ve vztahu k přírodě. Zde ovšem třeba mít na zřeteli především indické náboženství, vlivy buddhistického pantheismu na jedné straně a hinduistické nauky o převtělování na druhé straně.

Za třetí – a to je nejdůležitější rozdíl mezi evropským a indickým dramatem – antický hrdina může být v rozporu se svým okolím, se světem, s jeho řádem, protože je individualista, indický hrdina nikoliv. Řek jako

¹⁾ I druhá větší skupina námětů, hrdinské náměty zvl. některých Bhásových her, má soukromý ráz; tím spíše, že v nich bývají přimíšeny erotické prvky. Jejich evropskou obdobou jsou romantické rytířské historie středověké literatury.

demokrat mohl polemizovat se svými bohy stejně jako s odpůrci na agóře: Není nic zvláštního, že ve hře na oslavu boha Dionysa vystupuje bůh sám jako komická figura – viz Aristofanovy „Žáby“, případ asi podobný, jako kdyby ve středověkých pašijích hrál Kristus roli mastičkáře. A Aischylos, sám člověk hluboce věřící, napsal v „Prométheovi“ nejmohutnější verše vzpoury proti „vládci bohů i lidí“. Nezáleží na tom, že trilogie končila Prométheovým smírem – důležité je, že byl básník vůbec schopen takového výrazu a takového rozporu. V indickém dramatu není takový případ možný jak z politických důvodů (autokracie), tak z ideologických důvodů (náboženský názor) – vzájemné vztahy mezi oběma tu ponecháváme stranou. Proto nezná indické drama tragedii v našem slova smyslu. Nezná tragedii především proto, že světový názor indického náboženství vylučuje možnost tragického pádu: Spáchané viny musí být odčiněny a bez viny bozi nikoho nestíhají, protože nejsou nespravedliví. Představa Tartaru nebo jeho křesťanského potomka – pekla byla Indům cizí.

Základním rysem indického dramatu (a kultury vůbec) je synthetismus: Synthesa vesmíru, jehož složkou je člověk v ideologii. Synthesa lidské společnosti, jež v mnohotvárných postavách dramatu zahrnuje průřez všemi kastami¹⁾ – mimo lidi vystupují ovšem jako dramatis personae i bozi. Synthesa vážného a komického elementu. A konečně synthesa umění ve výrazových prostředcích divadla.

2. Indické drama je svého druhu obdobou sanskrtu. Jako filolog v jazyce, tak divadelní historik v dramatu nachází znaky, jež by byl jinak často nakloněn pokládat za typické znaky zcela odlišných struktur. Zmíníme se tu o třech znacích, s nimiž bychom se později při rozboru podrobněji stěžii setkali: Totiž o kanonickém střídání prózy a verše, o kanonickém rozdělení dialektů a o typických charakterech.

Střídání prózy a verše je známým charakteristickým znakem alžbětínského dramatu – v něm však má charakterisační funkci. Prózou mluví komické a nižší (společensky) postavy, veršem vážné postavy, tím se pak dodává odlišný ráz různým situacím, avšak jenom en gros. Povětšinou se střídají velké blankversové a velké prosaické scény. Charakterisační funkci toho

¹⁾ Příznačná je pro to práce s rozvětvenými epizodami – na př. v „Hliněném vozíku“.

druhu, jako v alžbětínském dramatu próza a verš, přejímají v indickém dramatu dialektu. Obdobu můžeme připustit jen pro odlišení různých situací, ale to jen en miniature. Postavy „jednají“ v próze. V próze probíhá děj kupředu. Ale city projevují veršem a to ne verši v libovolném počtu, nýbrž uzavřenými čtyřveršovými strofami. Změnu situace en miniature tedy musíme chápat v tom smyslu, že hrdina na př. něco udělá, nebo řekne nebo slyší (první situace – próza) a v zápětí projevuje nad tím své city, myšlenky, nálady (druhá situace – verš). Změna z jedné situace do druhé je tu ovšem velmi malá a stěžii patrná. Próza dramatu má dramatický, verš lyrický, reflexivní a gnómičtý ráz – při tom má ovšem i lyrická pasáž v celkové výstavbě dramatickou funkci a třebaš je podle toho, co jsme řekli, próza aktivní a verš pasivní a retardační prvek, může se podle situace stát lyrická strofa dramaticky naopak aktivní promluvou.

Zhodnocení tohoto zjevu má význam pro posouzení podílu hudební složky ve výstavbě dramatického díla: „Velký počet rozličných druhů veršů je roztroušen v prosaickém dialogu. Tyto lyrické části mohou být buď recitovány s jeviště nebo zpívány za doprovodu různých strunných nástrojů. Věda Alankáras (květomluvy) byla velmi horlivě pěstována ve staré Indii a značně ceněna na královských dvorech. Básníci závodili v tomto částečném umění i ve svých hrách. Kadence byla často jemně obměňována, aby harmonisovala s náladou jednotlivých charakterů. Všichni vědci se shodují v názoru, že není možné tuto fascinující poesii a nekonečnou jemnost přeložit do jakéhokoliv jiného jazyka – plně ji lze vnímat jen v originálním sanskrtu.“ (Yajnik, I, c. str. 25). Pokud byly stance zpívány, označuje přechod z prózy do veršů radikální, zjevné zesílení hudební složky. Pokud byly recitovány, je zesílení latentní. Přitom si však musíme být vědomi důležitých rozdílů od na př. shakespearovského dramatu (antické zde ponecháváme stranou, protože tam šla rytmická změna – zdánlivě latentní hudební – ruku v ruce se zjevným nástupem hudby): a) latentní hudebnost sanskrtu je vyšší než latentní hudebnost moderních indoevropských jazyků, protože sanskrit měl melodický přízvuk a jeho literatura časoměrnou prosodii. Změna se tedy dala organizací dlouhých a krátkých slabik, ne organizací dynamických přízvuků (týž případ jako v řečtině); b) rytmy moderních veršů (trochej, daktyl, jamb, anapest) jsou nepoměrně prosté proti antickým rytmům

šprýmovná osoba indického dramatu, „spílač“ (vidúšaka). Dovídáme se (Bharata 12.121 násl., 21.126, 24.106, Dašarúpa 2.8, Sáhítjadarpa 3.42), že je z kasty brahmanů, že ale přesto mluví lidovou řečí. Je hrbatý trpaslík s vyčnívajícím zuby, pitvorným obličejem, pleš a žlutýma očima, obléká se v cáry a kůže a pomazává popelem a pod. Vede nesouvislé, často kluzké řeči, rád by ukázal učenost, která mu chybí, rád se hádá a především se zajímá o jídlo a pití. Svým vzhledem, oděvem, chůzí a celým vystupováním má vzbouzet smích. Vedle toho však je hrdinův věrný průvodce a přítel, hrdina ho nazývá kamarádem (vajasa) a ve všech obtížích se na něho obrací o pomoc. Přitom projeví vidúšaka často obratnost. Jméno má mít podle jara nebo podle nějaké květiny.“

Jako střídání prózy a verše naznačilo složitou práci s hudební složkou a jejím sepjetím s ostatními v klasickém indickém dramatu, tak popis vidúšaky naznačuje složitost výtvarné složky a jejích vztahů – zde v kostymu. S touto komplikovaností se dále budeme setkávat v indickém divadle napořád. Abychom pochopili, odkud se vzalo tolik různých prvků i v každé jednotlivé hře, je třeba obrátit se nejdříve k původu indického divadla, pokud si o něm můžeme udělat představu.

3. Indické drama nám zachycuje obraz indického divadla poměrně v dosti pozdní době, kdy již celá kultura stála na vysokém stupni a měla za sebou dlouhý vývoj. V té době nesporně existovaly různé divadelní útvary a ty nutně působily jeden na druhý, především útvary lidového divadla na vývoj literárního divadla¹⁾. Za druhé i sám původ indického divadla vykazuje nejméně dva předky: náboženství na jedné a řecké divadlo na druhé straně. V indickém náboženství spatřují někteří badatelé zárodky divadla již v Rgvédě, nesporné jsou divadelní prvky ve všech starých náboženských obřadech, liturgií a slavnostech. S řeckým divadlem se Indie seznámila při výpravách Alexandra Velikého. Odtud lze vysvětlit mnohotvárnost znaků v indické divadelní struktuře a různé nedůslednosti, na př. že některé z typů postav jsou vymezeny poměrně značně volně, některé velmi úzce, že způsob podání je někdy náznakový, někdy realistický a j. V jednom se však shodovalo jak domácí „předdramatické“ divadlo, tak

¹⁾ I význam „herec“ — nata je odvozen od kořene nrt, „tančiti“. To dokazuje historickou souvislost hereckého a tanečního umění.

řecký pramen divadla: ve výrazné synthetičnosti. V náboženských obřadech jsou nerozlučně spjaty zpěv (t. j. literárně-hudební synthesisa), instrumentální hudba, tanec a výtvarná složka v kostymování. Z řeckého divadla působil na Indii mimos, tedy opět synthetická, neliterární a dokonce protiliterární struktura. Tím vysvětlíme i nadměrně silný podíl taneční složky v indickém divadle – je-li velmi obtížné odloučit v konkrétním případě jednotlivé složky od sebe, pak hereckou a taneční složku nelze vůbec rozlišovat, ani když herec přímo netančí: herecká mimika a taneční typ výrazu do sebe přecházejí tak plynule, že nelze vést mezi nimi hranici ani teoreticky. Indický herec byl zároveň tanečník, leckdy od něho role vyžaduje téměř akrobatické výkony – pravděpodobně je i to odkaz lidového divadla¹⁾. A právě proto je indické drama dodnes v Evropě velmi málo známé: Nejsou herci, kteří by zvládli tak náročné role, o režisérech ani nemluvě.

Pro synthetismus indického divadla je příznačné Bharatovo pojetí divadelních otázek v Nátjašástre a odtud pojetí všech dalších teoretiků i praktiků. Nestará se o výtvarný, literární, taneční, dramatický nebo hudební výraz, nýbrž především o nedílný divadelní výraz. Ten sleduje v různých formách, v nichž se projevuje při výstavbě představení. „Ve spojitosti s dramaty rozeznáváme čtyři obměny znázornění: znázornění údy, slovy, oděvem a bezděčnými projevy citění“ (Nátjašástra, 6, 23). Nerozsbírá je však jako jednotlivé kategorie, cítí mezi nimi neustálou spojitost. Dobře to ukazují rozbor citů ve výstavbě dramatického díla, z něhož na ukázkou překládáme ve výtahu obecnou část o citech a pak speciální odstavce o komickém citu. Úvodem citujeme odstavec z Yajnika, vysvětlující význam teorie citů pro indické drama:

„Dávni kritici anticipovali moderní teorii ‚jednoty dojmu‘ pravidlem, že musí mít každá hra jenom jeden dominantní cit (rasa) . . . Mimo základní cit ovšem mohou a mají být v téže hře použity i jiné, podružné city. Jeden cit musí převládat, ale použití ostatních, jak se uznává, dodá celku krásy a rozmanitosti . . . K osvětlení použijeme Málátí a Mádhavu (Bhavabhútiho drama, pozn. J. P.). Základní cit je tu erotický, ale téměř všechny podřízené city, i radikálně odlišné, se uplatní v průběhu hry. Heroický v hrdí-

¹⁾ Pozoruhodné je, že na př. divadelní technické termíny nejsou sanskrtské, nýbrž prákrtské.

nově odvážném zápase s ďábelským knězem (bohyně), pathetický otrěse divákem, když se hrdinka vyznává tváří v tvář smrti, komický otrěse bránicí při mrzutém trápení vidušaky Nandany, očarovaného hochem-ženou, odporný a děsivý jsou ve scéně udždžajinského pohřebiště. Erotický cit vždy převládá a výsledný dojem je dojem lásky, jejího mládí, krásy a radosti. Jak se zdá, základní myšlenka je, že co nejprotilehlejší city, vhodně uspořádány, vzbudí nejvyšší harmonii, tak jako změt barev nebo nesouzvukné tóny pod rukou mistra malíře nebo hudebníka.“ (I. c. str. 32.)

Bharatův text (z šesté knihy Nátjašástry):¹⁾

15. Erotický, komický, pathetický, zuřivý, heroický, děsivý, odporný a nadpřirozený — těch osmi citů rozeznáváme v dramatech.

16. Nálady jsou: stálé, přídavné a přirozené projevy.

17. Stálé nálady jsou: útlocitnost, smích, starost, mrzutost, nadšení, bázeň a podiv.

18—21. Přídavné nálady — Bharata vypočítává celkem 33, jako stíněnost, zemdlení, spánek, probuzení, nemoc, trapné přemítání.

22. Bezděčné projevy citění: ohromení, vyvstání potu, husí kůže, zmatení řeči, chvění, měnění barvy, slzy a mdloby.

35. Nálady jsou známy řediteli divadla jako bhávas („to, co způsobuje, aby něco bylo“), protože způsobí tyto city ve spojení s rozličnými druhy znázorňování.

37. Neexistuje cit bez nálady ani nálada bez citu. Jejich úspěch v divadelním znázornění vzniká vzájemným napomáháním.

40. Komický cit pochází od erotického, pathetický od zuřivého, nadpřirozený od heroického a děsivý od odporného.

41. Erotický cit má temně zelenou barvu, komický se popisuje jako bílý, pathetický cit je šedý, zuřivý cit je rudý.

44. Heroický cit je zlatý, děsivý česný, odporný modrý a nadpřirozený žlutý.

Následuje popis citů, z něhož vyjímáme komický cit:

Stálou náladou komického citu je smích. Vzbuzuje se podivným oděvem, podivnými ozdobami, nestoudností, nestálostí, darebácky nesmyslným tlacháním, zesměšňováním, popisem lidských vad atd. Znázorňuje se pohyby rtů, zubů, nosu a lící, úplným roztazením nebo stažením tváře, prskáním, vzhledem obličje, držení se za boky atd. Jeho přídavnosti jsou přetvářky, indolence, ospalost, lenost, probuzení, fevnivost atd. Je dvojího druhu: buď někdo mří sám na sebe nebo mří na druhé. Když někdo přivede ostatní k smíchu, je to komika mřící na ostatní.

50. Protože to vzbuzuje smích zvrácenými vyzdobeními, zvláštním chováním, řečí a oděvem a zvláštními pohyby údů, nazývá se to komický cit.

51. Protože to vzbuzuje smích v ostatních lidech neobvyklým zjevem, slovy a pohyby údů a rovněž neobvyklým oděvem, proto se to nazývá komický cit.

52. S tímto citem se hojně setkáváme mezi ženami a mezi lidmi z nižších kast. Rozeznáváme šest druhů a ty nyní popíši.

53. Lehký úsměv a úsměv, smích a hlasitý smích, chechtot a řehot — ty přísluší v párech nadřazeným, obyčejným a nízkým charakterům.

54. Lehký úsměv a úsměv přísluší nadřazeným charakterům, smích a hlasitý smích obyčejným a chechtot a řehot nízkým charakterům.

55. V ušlechtilém lehkém úsměvu nadřazených charakterů se tváře lehce zardí, pohled je líbezný a zuby není vidět.

56. Úsměv znázorníme tak, že tváře a oči hledí vesele, líce se zardí a zuby je málo vidět.

57. Když jsou oči a líce lehce staženy, tváře se zardí, je slyšet sladký zvuk a to ve vhodný čas — pak je to smích.

58. Když se nos napne, lesk v očích přechází, ramena a hlava se zatáhnou — pak je to hlasitý smích.

59. Přejde-li smích nevhod, vstoupí-li slzy do očí a ramena a hlava se třesou, je to chechtot.

60. Když oči plavou v slzách, je slyšet hlasitý vysoký křik a člověk se drží rukama za boky — je to řehot.

61. Když v průběhu děje přijde příležitost pro smích, použije se, jak je tu udáno, s náležitým ohledem na nadřazené, obyčejné a nízké charaktery.

62. To je známo jako smích směřující na člověka samotného nebo směřující na ostatní. Komický cit je dvojího druhu a projevuje se ve třech podobách podle třech druhů charakteru.

79. Erotický cit, jak známo, je trojího druhu podle toho je-li jeho podstata ve slovech, v oděvu nebo v jednání. Podobně komický a zuřivý cit jsou trojího druhu, podle toho, závisí-li na pohybech údů, šatu nebo slovech.

Teprve toto poslední rozdělení se blíží našemu dělení na složky, jinak je zřetel vždy upjat k celku a autor vedle sebe klade výrazové prostředky, jež přísluší různým složkám¹⁾. Důležitá je korespondence mezi city a barvami a city a hereckým projevem — zde je ze sociologického hlediska příznačné dělení hereckého projevu podle kast podobně jako tomu bylo s používáním řeči. City určoval dramatik při kompozici textu — ale vzhledem k daným souvislostem při kompozici literární složky automaticky komponoval i výtvarnou a dramatickou složku, tak jako prokládáním prózy stancemi komponoval hudební.

Druhým dokladem o indickém divadelním názoru je výklad o některých technických výrazových prostředcích. Vyjímáme výklad o lásjangách, což jsou součástí lásjy (lásja — klidný tanec nebo zpěv; Konow, I. c. str. 21). Je jich deset a to:

¹⁾ Překlady JP. s použitím cizojazyčných překladů.

¹⁾ Srv. svrchu 51.

gėjapada, zpěv sedící postavy za doprovodu strunných nástrojů,
 sthitapáthja, deklamace ve vzpřímeném postoji s mnoha tanečními kroky, podle jiného
 výkladu deklamace prákrtských veršů, při čemž je mluvčím žena, trápená láskou,
 ásína, zpěv v sedě bez instrumentálního doprovodu, jeho námětem je starost a zármutek,
 pušpagandiká, tanec žen, jež se chovají jako muži, za doprovodu zpěvu a bubnů,
 pračchédaka, zpěv trápené nebo žárlivé ženy za doprovodu loutny,
 trimúdhaka, hra v jemných slovech, se shodnými metry, vyjadřující mužné city, nebo tri-
 gúdhaka, jemná hra mužů v ženských šatech,
 saindhavaka, prákrtská píseň s instrumentálním doprovodem, zpívaná někým, kdo byl zklamán při dostaveníčku,
 dvimúdhaka nebo dvigúdhaka, střídavý dvojzpěv s měnícím se obsahem, plný citu,
 utámottamaka, cituplný láskovný zpěv s rozličnými postaveními rukou a nohou,
 uktrapratjukta, střídavý zpěv s předhůzkami jednoho druhému.

Zde je vidět sepjetí taneční, hudební a literární složky mezi sebou navzájem a všech dohromady k tématu scény ještě důkladněji, než tomu bylo u citů. Doklad je tím významnější, že jde o detail divadelní struktury, ne o velké součásti, jakési kvádry výstavby, jakými jsou city. Výrazové prvky, k nimž dochází Nátjašástra při rozboru, jsou již samy v sobě syntésou různých složek divadelního výrazu. Dodejme hned, že je tento způsob nazírání (divadelní výraz jako obsahový, slovesný, výtvarný, taneční, dramatický a hudební celek, jenž se v průběhu představení objevuje v různých tvarech, avšak neštěpí se na své samostatné komponenty) organičtější a podstatě divadla a divadelnosti bližší než náš evropský analytický.

Synthetismus indického divadla konečně prokazuje již sám fakt, že na počátku tak velké epochy stojí dílo, charakterisované správně Mukerdžim (Natyasastra VI., Ed. by Subodchandra Mukerjee, Šástri, 1926, Preface). „... Je to encyklopedické dílo, zasahující do všech odvětví umění dramatického znázornění. Je to příručka pro stavitele divadla, pro kněze, který řídí náboženské obřady při položení základů a vstupní obřady při každém představení, pro tesaře, který vyrábí jevištní příslušenství, pro skladatele hudby, pro dirigenta, který hudbu řídí, pro cvičitele, který dohlíží na tělesný výcvik herecké skupiny, pro dramatika, který píše drama (s propracovanými instrukcemi o metru, figurách řeči a ostatních retorických prostředcích), pro režiséra, který řídí nacvičování (s instrukcemi o výslovnosti, hlasové kultuře a pod.), pro ředitele, který vybírá herce a herečky a dohlíží na představení, pro tanečního mistra, který řídí tance (s propracovanými instrukcemi o posicích rukou, nohou, krku, očí atd.),

pro herce a herečky a konečně pro profesionální kritiky, kteří posuzují drama.“

4. Snad nejtypičtější vlastností celé indické kultury je její mnohotvárnost a přebujelost. Ta se projevuje i v divadle a v dramatu množstvím různých útvarů. Teoretici vypočítávají ne méně než deset základních a osmnáct druhotných druhů dramát (to znamená i 10 + 18 druhů divadelních struktur). I když je v některých případech pravděpodobné, že měli autoři na mysli ojedinělý případ a ne celou kategorii, nebo když je dělení třeba pokládat spíše za projev indické vášně systematicky dělit a rozebírat než za obraz skutečnosti, zůstane přece značný počet odlišných struktur. Dramata se dělí podle společenského postavení jednajících postav, podle použitých prostředků dějové komposice, podle základního citu nebo podle toho, které city jsou vyloučeny, podle počtu aktů, podle toho, je-li děj vzat z literatury, je-li autorem vymyšlen, nebo je-li zčásti převzat a zčásti vymyšlen, a podle stylu výrazu. Tyto styly výrazu jsou čtyři a mohou být rovněž užity dva i tři v jedné hře:

Bhárati užívá jen mluvených slov, mluví jsou muži a mluví sanskrtem. Používá se hlavně v předehrách a hodí se pro všechny city.

Sáttvatí je grandiosní styl, zahrnuje jak dikci tak všeliká gesta, používá se především při heroickém, nadpřirozeném a zuřivém citu.

Kaišiki, líbezný styl, se používá při erotickém citu. Velký význam v něm má krásná výprava, tanec a zpěv, a vystupují hodně ženy.

Árabhatí, divoký styl, se používá při heroickém a děsivém citu, je charakterisován divokostí, prudkostí, bojem a násilností¹⁾.

Synthetismus divadelního názoru se projevuje i zde a ještě důkladněji v podrobném určení některých prvků udaných stylů: Tak narmaspuñdža nebo narmasphúrdža, druhý prvek kaišiki, je radost při prvním setkání milenců, při čemž šat a řeč svědčí o lásce, ale výsledek vzbouzí obavy. Samkšiptaka, první prvek árabhatí, je umělé zrobení nějakého předmětu, na př. umělého slona, a pod. – Použití slona jako rekvizity je dosvědčeno pro ztracenou „Udajanačaritu“.

Většinu dnešního obecenstva by připadalo dělení podle některých těchto sudidel zbytečně komplikované a puntičkářské, stačí však, poukážeme-li

¹⁾ Údaje v tomto odstavci jsou vypsány z Konowa, I. c.

k předešlému odstavci a k souvislostem, o nichž jsme tam mluvili. Mimo dělení podle počtu aktů zasáhla každá taková změna svými důsledky hluboko do divadelní struktury: Tak na př. volba postav podle společenské kasty automaticky rozhodovala jak o jazykové stránce literární složky, tak o kostymování, typu hereckého výrazu, působila na tematiku, kompozici citů, tím opět na výtvarnou stránku (symbolika barev) a pod. Přihlédneme-li k těmto vztahům, není počet divadelních druhů přes některá zbytečná dělení tak nesmyslně vysoký.

Hry, na něž se budeme odvolávat, patří do dvou nejrozšířenějších druhů, nátaek a prakaran. Liší se od sebe především tím, že nátaek¹⁾ bere děj z mytů kdežto prakarana ze života, že tedy v nátaekách vystupují bozi a v prakaranách nikoliv, dále má vyznít nátaek v nadpřirozeném citu a prakarana v erotickém. Oba druhy se shodují v tom, že je nejmenší přípustný počet aktů pět a nejvyšší deset, že lze použít všech stylů a že má děj úplnou kompozici – probíhá všemi pěti stadii rozvoje, jež určuje indická poetika, kdežto některé jiné druhy dramatu některá stadia vynechávají. Nátaek je vůbec hlavní druh dramatu.

Z ostatních druhů připomínáme několik, jejichž struktura se radikálně liší od struktury nátaeku nebo prakarany. Je to na př. bhána, hra lidového původu, v níž vystupuje jediná postava, vita. Má jeden akt, značně se v ní uplatňuje tanec a gestikulace a používá lásjangy (viz svrchu). Nátaek-rásaka je komická a erotická jednoaktovka s proměnlivým taktem a rytmem a rozličnými lásjangami. Prasthána je mimický tanec ve dvou aktech, hrdinou je otrok a otrokyně, mimo ně vystupuje další osoba z nízké kasty, ve hře se vyskytují rozličné rytmy, takty a obveselení a „k rozuzlení přispívá mnoho pití“ (Konow, str. 34 I. c.). Pro komickou jednoaktovku kávjya jsou předepsány různé druhy zpěvu, podobně se předepisuje hudba i pro několik dalších druhů. V celku se proti „velkým“ strukturám se složitou syntésou vyskytují hojně i „malé“ druhy struktur, jež jsou blízké buď pozdějším baletům a pantomímám, nebo „hrám se zpěvy a tanci.“

5. Materiál, který nám poskytují dramatické texty pro pochopení indického divadla, je nepoměrně podrobnější než materiál, obsažený v textech

¹⁾ V sanskrtu jsou a-kmeny maskulina a neutra, v češtině je skloňujeme (pokud nejde o osobní jména) jako ženské a-kmeny – tak především názvy dramatických druhů.

jiných divadelních epoch. Indická dramata mají totiž snad nejpodrobnější režijní poznámky ze všech starých dramatických textů. Poučné je pro to srovnání s antickým divadlem, které nezná režijní poznámky (až na několik velmi málo výjimek) vůbec a na př. s alžbětínským divadlem, jež užívá režijních poznámek v počtu, který můžeme pokládat za normál. V celkovém rázu těchto odlišných divadelních struktur se to projevuje tím, že antika staví své postavy a situace v hrubých monumentálních rysech, kdežto indické divadlo ukazuje neobyčejný smysl pro detailní vybroušenou situaci a výrazové nuance – jejich obdobu bychom našli teprve až v některých moderních hrách, na př. Maeterlinckových, a ani ty nedostihují v tom ohledu Indii. Alžbětínské drama (přesněji – Shakespeare; Marlowe črtá v hrubších rysech, Jonson zabíhá více do detailů, vlivem konverzačního rázu některých her nebo scén) představuje i zde normál. I tento zjev je úzce spjat se syntetičností indického divadla – vybroušenost a nuancování textu má protějšek ve vybroušenosti a nuancování gesta a gesto a slovo se doplňují k velmi substilním výrazům. Díky tomu bylo indické divadlo jediné z velkých historických epoch schopno jemných impresí a lomených tónů. Vysvětlení nám podá – důsledně synteticky – architektura: Podle úvodní citace z Yajnika vidíme, že mělo indické divadlo komorní ráz podmíněný architekturou divadelního prostoru. Hlediště bylo stavěno asi pro 1000 lidí. V takovém divadle je s valné částí míst velmi dobře vidět na jeviště a mohou se uplatnit detaily, jež jsou na velkém prostoru zbytečné. Naopak zase nedostatek detailního propracování je na takovém jevišti na závalu právě proto, že diváci příliš podrobně vidí a představení by jim připadalo jaksi „prázdné“. Mimo to se projevují i vlivy čistě technického rázu, na př. velký prostor vyžaduje jinou hlasovou techniku než malý. Poměr antického (20.000–35.000 diváků), alžbětínského (2000–3000 diváků) a indického divadla (kolem 1000 diváků) zůstává i zde týž. Podotýkáme, že jsou hranice velikosti stálé a platí i pro dnešek. Divadla do tisíce míst jsou u nás divadla komorního rázu, od jednoho do dvou tisíc „velká divadla“. Vyšší počet míst není častý (v Praze na př. ani jedno divadlo) a masová divadla jsou u nás výjimka, jež mimo problematických sletových scén nevytvořila svůj útvar. Druhý pramen poznání – a jak uvidíme i dále, velmi vydatný pramen – poskytují obecné direktivy teoretických divadelních spisů staré Indie. Spolehlivost obou pak dosvědčuje faktum, že údaje režijních poznámek

a údaje teoretických direktiv velmi přesně souhlasí: „... Srovnání svrchu uvedeného souhrnu bodů, týkajících se způsobu podání, s texty samými potvrzuje názor, že byly všechny podrobné scénické poznámky věrně plněny. Důsledně: Kritici, kteří tvrdí, že byly poznámky připojeny pro pohodlí čtenářů, zapomněli na základní fakt, že byly hry psány pro provozování a poznámky byly vodítkem režisérovi a hercům“ (Yajnik, I c. str. 48). Další Yajnikova připomínka má ještě obecnější platnost: Upozorňuje na často zapomínanou skutečnost, že byla tehdy divadelní publicita hry, existující jen v několika málo rukopisných exemplářích, nepoměrně větší než knižní publicita. Změnu způsobilo v Evropě teprv vynalezení a rozšíření knihtisku a jenom tomu svědčí hypotéza dramatu jako „svébytného literárního díla“ (t. j. knižního díla) za svou existenci.

Spíše si můžeme stěžovat, že nás texty a jejich poznámky informují právě naopak příliš úryvkovitě, příliš nedostatečně o celém představení, jak to nutně vyplývá z důležitosti charakteru literární složky. A v divadle tak syntetickém, jako bylo indické, nám uniká tím více. Největší rozdíl je mezi vstupními scénami her v textu a v provedení: Texty mají jen prology, představení však mělo předeheru a po ní prolog. Konfrontace Bharatova předpisu s kterýmkoliv prologem v dochovaných textech ukazuje, oč je divadlo více než pouhé drama, chápané jen literárně. Překládáme pro informaci Bhásův krátký prolog ze Svapnavásavadaty, další dva příklady prologů má čtenář v českých překladech dvou Kálidásových dramát.) Bharatovy předpisy uvádíme podle Konowa (I. c. str. 23–26).

Bhása. Svapnavásavadattá.

Prolog.

(Po skončení vzývání vejde ředitel.)

Ředitel: Kéž tě rámě Baladévy chrání,
čisté, jako měsíc podnapilý,
rozechvělý v jarním radování,
odleskem své čiré krásy bílý!
Chtěl bych váženým pánům vyložiti, jak následuje: — Ah! Co teď!
Zrovna, když jsem chtěl udělat prohlášení, zdá se mi, jako bych slyšel
rámus. Dobrá, podívám se.

Hlasy za scénou: S cesty! S cesty, pánové, s cesty!

1) Prology indických dramát jsou schematické a mají shodnou výstavbu, mimo právě Bhásovy prology, jimž chybí úvodní stance-modlitba. — Pro zajímavost připomínáme Předeheru na divadle v Goethově „Faustu“, v níž se projevuje silně vliv indických úvodů.

Ředitel: Teď tomu rozumím.
Sluhové krále z Magahdy
a v princeznně stráží
teď bez okolků lidem pryč
jít od poustevny káží.

První jednání.

Dvě strážce vcházejí:

S cesty! S cesty, pánové, s cesty! . . .

Začátek představení podle Bharaty:

Předehra měla dvacet částí:

pratjáhara, přinesení hudebních nástrojů,
avatarana, umístění zpěváků,
árambha, začátek společného zpívání na zkoušku,
ášrávaná, zvuky bicích nástrojů,
vaktrapáni, zvuky dechových nástrojů,
parighattaná, zvuky strunných nástrojů,
samsvédaná, ošetřování prstů prostředky, vzbuzujícími pot,
márgásárita, souhra různých nástrojů,
ásárita, příchod a cvičení tanečnic (to vše se odehrávalo zatím jen za oponou)
gíta, zpěv na počest bohům,
vardhamána, tanec s vzestupnou intenzitou,
utthápana, píseň k vztyčení Indrovy vlajky — nástup sútradháry (ředitele) s dvěma průvodci, kteří nesou džbán s vodou a Indrovu vlajku; sútradhára rozhazuje květiny, zarazí Indrovu vlajku a umyje se vodou ze džbánu,
parivartana, obcházení jeviště s blahřečením Strázcům světa a uctíváním Indrovy vlajky, nándí, požehnání, recitované sútradhárou ve střední hlasové poloze, při čemž po každém z osmi nebo dvanácti pad (pada — slovo? věta? čtvrtverš?) pronesou oba průvodci „Budiž tak“,
šuklávakrštá, úvodní sloka, po níž recituje sútradhára v hluboké hlasové poloze verš na počest boha, jehož svátek se právě slaví, nebo krále nebo nějakého Brahmana,
rangadvára, začátek hry — sútradhára recituje opět verš a ukloní se před Indrovou vlajkou, čáří, rozličné taneční kroky a gesta erotického významu,
maháčáří, podobné kroky, ale divočejšího rázu,
trigata, rozprava mezi sútradhárou, nesmysly tlachajícím vidúšakou a jedním průvodcem (páripáršvakou — sútradhárovým pomocníkem),
praročaná, oznámení obsahu hry atd. Pak odejdou všichni se scény.

Potom následuje teprve prolog: Vystoupí sthápaka, herec podobný vzhledem a vlastnostmi sútradhárovi, a začne hru. Při tom se zpívá přiměřená úvodní strofa, sthápaka tančí čáří (viz svrchu), velebí bohy a brahmany, vzbudí v divácích příznivou náladu, oznámí jméno autora

a název hry a pak přejde k vlastnímu prologu: Popíše ve stylu bháratí nějakou roční dobu a tím začne prolog, rozpravu mezi sůtradhárou a herečkou nebo vidúšakou, týkající se jejich povolání a zmiňující se o obsahu hry. Sthápaka má při tom naznačovat již svým kostymem ráz hry.¹⁾ – Během vývoje, podotýká Konow, doznal vstup představení změny potud, že se předehra pokud možná zkracovala, aby nevyčerpala příliš brzy trpělivost diváků, a že ve zkráceném úvodu převzal sůtradhára i roli sthápaky. Předehra byla původně oddělená, samostatná součást představení a psal ji (texty promluv) sůtradhára. Později psal nándí a praročanu. básník a přivtělil je ke hře – s touto novotou se setkáváme u Šúdraky, za Kálidásových dob však ještě nebyla vžitá.

Předehry jsou důležité historicky – jejich důsledný synthetismus náboženského obřadu nás přivádí k nejstarším dobám indického divadla. Upozorňujeme čtenáře zvláště na první část předpisu: Předehra pro obecenstvo začínala teprve gítou, pro účinkující však již přípravou k představení. Začátek staroindického představení byl představením bez obecenstva, tedy útwarem, který ve skutečnosti ještě nemůžeme pokládat za divadlo, protože mu chybí nejdůležitější znak divadla: kontakt mezi jevištěm a hledištěm. Tento útvar však není tak výlučný, jak by se zdálo. Zná jej na př. egyptská bohoslužba, při níž kněz vykonává oběti aniž ho věřící (tedy – obecenstvo) vidí – věřící jsou ve dvoře chrámu a kněz v zakryté komoře na konci nádvoří. Stejně se setkáváme s „divadlem bez obecenstva“ ve starých mysteriích, přístupných jen zasvěcencům – aspoň pokud si o nich můžeme udělat představu. Je to nejstarší předek divadla, o kterém víme. – Stavba prologů v dochovaných hrách souhlasí s teoretickým předpisem velmi přesně, předpis nám však napomáhá doplnit si představu o způsobu podání i v těch částech, jež básník jako samozřejmé (se svého dobového stanoviska) nepokládal za nutné zvláště vytykat v režijních poznámkách.

6. Dříve než přistoupíme ke konkrétním příkladům z jednotlivých her, uvádíme ještě popis a půdorys indického divadla, opět podle citované Yajnikovy knihy (str. 39. a násl.):

¹⁾ Citovaný Bhásův prolog je příkladem neúplného prologu, jemuž chybí rozmluva: Než může dojít k rozvinutí prologu, vpadá děj dramatu in medias res. Defektnost způsobuje Bhásova snaha rychle rozvíjet děj. Srv. Kálidásovy prology.

„Bharata věnoval druhou kapitolu rozpravě o divadelní budově. Především je třeba řádně se postarat, aby byla vybrána tvrdá půda a očistěna od kostí, křoví atd. a aby byly hranice stavby řádně vymczeny provazy tak, aby byly zachovány předepsané rozměry. Položení základů divadla byl nádherný náboženský obřad s hudbou, večerními hostinami brahmarů atd. Ředitel společnosti se musil postit tři dny před obřadem. Na výkladu o čtyřech hlavních pilířích budovy je důležité, že nesměl být pilíř uprostřed a že byly věnovány čtyřem kastám včetně nejnižší. To kupodivu dosvědčuje částečnou demokratickou základnu indického divadelního umění: se čtyřmi kastami byly spjaty čtyři barvy, bílá, červená, žlutá a modrá. Snad to můžeme vysvětlit v ten smysl, že byly v králově průvodu zastoupeny všechny třídy společnosti.

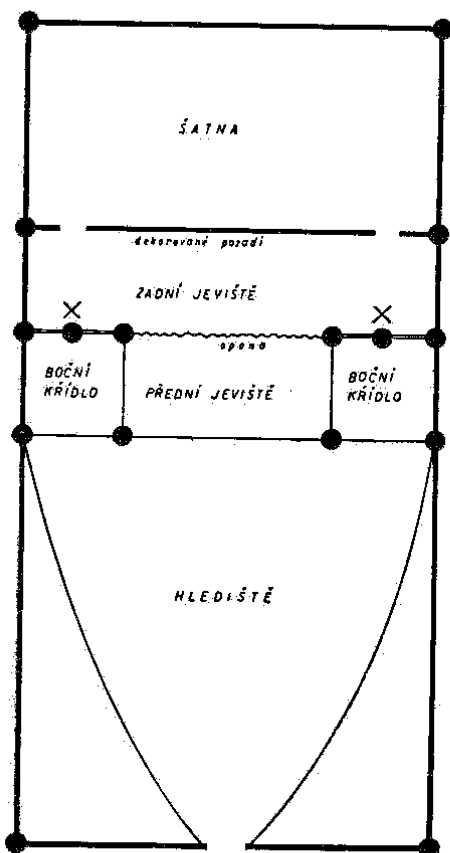
Otec indického divadla počíná výklad rozdělením divadel do tří skupin podle rozměrů. Komentátor Abhinavagupta praví, že v prvním, kde vystupují boží a nadpřirozené bytosti, se hojně užívalo hudebních nástrojů spolu s hojným pohybem na jevišti. Prostřední divadlo se zvláště doporučuje¹⁾ a proto je výklad o něm mnohem podrobnější.

Standardní divadlo byla obdélníková budova o půdorysu 96×48 stop, rozdělená na dvě stejné části, hlediště (prekšágrha) a jeviště (rangabhūmi). Konstrukci divadla nejlépe vysvětlíme pomocí diagramu.

Hlediště byl čtverec o straně 48 stop, přední jeviště bylo 24 stop široké a 12 stop hluboké, zadní jeviště 48 stop široké a 12 stop hluboké. Obě dohromady tvořily plné jeviště. Části zadního jeviště (označené v diagramu x) byly zřejmě rezervovány pro trojí potřebu, jak vypočítává komentátor: a) pro odpočinek herců, b) pro zakrytí příchoďů a odchodů a c) pro napovědu, přechovávání jevištních efektů a sklad jevištního příslušenství. Zajímavou součástí scénické stavby jsou dvě postranní stavby nebo křídla (mattaváranís), „parascenia“ o rozměrech 12×12 stop. Tato křídla tu byla proto, aby umožňovala hercům odejít s jeviště přímo do šatny, bylo-li třeba. Byla prostorná a proto bylo možné umístit orchestr buď zde nebo v částech zadního jeviště. Předpis, že mají být křídla o tři stopy vyšší než jeviště snad naznačují, že se předpokládalo použití nějakých divadelních strojů s tohoto místa.

¹⁾ Prostřední velikost divadla (čaturasra) se doporučovala z akustických důvodů (Konow I. c. str. 4).

Výška divadla byla určena s ohledem na zvláštní potřeby. Přirozeně závisela na tom, jakého typu hry budou hrány, a na používání nebeské



Půdorys indického divadla podle Tajnika

- postavení některých sloupů
- × místo pro odpočinek
- anglická stopa = 0,30479 m

mašinerie. Problém výšky komplikuje předpis „silné stěny z tlustých cihel“ pro divadlo a centrální „klenby spočívající na kulatých sloupech“ poblíž stěny. Nadto byla v divadle galerie, protože je výslovně předepsáno (II. 84), že „divadlo má být zbudováno se dvěma poschodími, že má mít tvar skalní jeskyně a jen málo oken, aby byla zajištěna dobrá akustika.“
 I v dochovaném případě hry ve hře vidíme vidušaku klímat na galerii, zatím co jeho přítel král hraje své milence převzatou roli milovníka. Obtížným problémem zůstává, mělo-li i jeviště horní patro (episcenium). Terasa v „Ratnávalí“ (Haršovo proslulé drama, pozn. J. P.) nasvědčuje, že ano. Pro indické myšlení je charakteristické, že i po popisu takového množství detailů se ponechává nejdůležitější rozměr stavitelovu volnému uvážení podle okolností.

Šatna (népathjagrha) má být část hlavní budovy. Má být dosti rozlehlá, aby poskytovala jednotlivým představitelům dosti místa na pří-

pravu. Jak praví sanskrtský výraz, „vede dolů“ několik stop od „hlavy jeviště“. Byla tedy položena níže než jeviště. Když byli představitelé připraveni, mohli čekat v prostředním prostoru mezi křídly nebo, bylo-li třeba, v nich.

Dekorace divadla měla být v souladu s orientální nádherou a zálibou

v barvách a lesku, jak se dovídáme. Frontální část jeviště (proscenium) měla být vystavěna ze dřeva a hojně dekorována řezbami konvic na vodu (kalašas), vlajek (patákás) a obrazů (puttalikás). Rovněž měla být ověšena věnci a opatřena zdobnými oblouky. „Dolní konec jeviště musí být bíle vykládaný a hladký a podium nesmí rozhodně být kluzké.“ V pozadí jeviště má být vztyčeno šest dřevěných desek a prostor uprostřed vyplněn velmi černou hlínou, „černou jako želva“. Tato hlína měla být lesklá jako čiré zrcadlo a měla být zdobena smaragdy, safíry, korály a jinými šperky uspořádanými po všech čtyřech stranách do rozličných ornamentů. Ve středu této zadní stěny a na všech stěnách divadla měly být namalovány „obrazy lvů, slonů, jeskyní, hor, měst, květinových záhonů atd.“...

„... Bharata předpokládá jistý druh scénické stavby a scénické mašinerie, když pečlivě popisuje postup jevištní tesařské práce (dárūkarma) a připomíná stroje (jantras) pro pohyb sem a tam po jevišti. Připomínají se mechanické žaluzie a okna. Při studiu této otázky jsou velmi užitečné podrobné jevištní poznámky. Přítomnost některých božstev na obloze je pozoruhodný rys některých her jako „Uttara-ráma-čarity“ (nejslavnější Bhavabhútiho drama, pozn. J. P.). Když byly tyto nebeské postavy skutečně na scéně, ale jenom imitovaly pohyby ve vzduchu, je režijní poznámka přesná: „Tak hrají“ (nátajanti). Jinak tento specifický výraz chybí. Z Bharatova textu snadno vyrozumíme, že existoval jakýsi druh mechanického zařízení, pravděpodobně jeřáb a rumpál, jež pracovaly z postranních křídel (mattavaráni). Není ovšem důvod k předpokladu, že existovalo těžké nebo propracované zařízení, které by odvezlo větší počet herců jako ekkykléma. Ani deus ex machina nebyl typický pro indické jeviště. Není pochyby, že se hodně ponechávalo fantazii diváků.“ -

Konstrukce indického divadla se zpravidla srovnává s alžbětínskou divadelní konstrukcí. Analogie toho druhu jsou však nebezpečné, protože svádějí k neodůvodněným předpokladům a tím více u indického divadla, kde jsou jisté analogie i se stavbou alžbětínských dramát, na př. tím, že nezachovávají jednotu místa a času (zvl. časové skoky z jednání do jednání mohou být hodně velké) a jednotu děje jen v tom smyslu, v němž Shakespeare - t. j. připouštějí rozvinutou episodiku.¹⁾ Obě konstrukce

¹⁾ Nezapomeňme, že vykladatelé indického divadla jsou buď Angličané nebo Indové, školení především na anglické kultuře!

se shodují v tom, že je za přední scénou k dispozici další hrací plocha, oddělená od přední oponou, a že jí dramata hodně používají: Jednak máme dosvědčenu hru s oponou, jednak jsou v dramatech časté scény v besídkách, loubí atd. – srv. alžbětínskou „alkovnu“ (viz kapitolu o alžbětínském divadle). Za druhé jsou v obojích dramatech hojně slovní dekorace, za třetí máme pro obojí divadlo dosvědčeno používání náznakových dekoračních stojek a používání strojů (v alžbětínském mnohem více než v Indii). Naproti tomu však jsou tu dosti nápadné rozdíly: Rozdíl mezi celkem holou konstrukcí alžbětínského divadla a výzdobou indického divadla je méně podstatný a vyplývá z odlišné národní mentality a odlišného sociologického postavení divadla. Důležité však je, že indickému divadlu chybí alžbětínské členění do výšky – alžbětínské jeviště mělo dvě patra a propadlo, v indickém divadle nevíme o propadlu nic, můžeme připustit jen jedno patro nad hlavní scénou. V této věci je analogie s alžbětínským jevištěm velmi problematická – v Anglii je totiž existence balkonu velmi jasně odůvodněna vývojově, kdežto v Indii toto odůvodnění chybí. V alžbětínském divadle je dále hra „nahore“ velmi častá a v textech velmi spolehlivě zaznamenána, v indických textech bychom ji teprve museli zjišťovat pracným výkladem.¹⁾ Mimo to je nepravděpodobné, že by tak nápadný zjev ušel pozornosti obšírné indické divadelně-teoretické literatury. Jiný rozdíl je ve změnách dějiště – kdežto v alžbětínském dramatu se dějiště mění během jednoho jednání průměrně čtyřikrát až pětkrát (počet obrazů kolísá – někdy jen jeden, někdy i přes deset), děj vystřídá několik různých prostředí a to téměř vždy na poměrně ucelenou etapu děje, akt indického dramatu zachovává volně chápanou jednotu místa a dějiště se mění z aktu do aktu. Volně chápanou jednotou místa nazýváme zjev, že dějištěm aktu je na př. pavilon zahrady, interiér v domě a pod., ale podle potřeby se děj bez přerušování přenáší do jiných částí zahrady, odkud vede cesta k pavilonu, nebo do ulice před domem, po př. dvora v domě. Platí to pro přechody postav – při nástupu nové postavy se tedy pravidelně mění scéna v simultánní na velmi krátkou dobu. V alžbětínském divadle je simultaneita toho druhu velmi řídká.

¹⁾ Rozpor je tím větší, uvážíme-li kusost alžbětínských a podrobnost indických režijních poznámek.

Probereme nyní jednotlivé nejhojněji se vyskytující způsoby práce se scénou. Nejjednodušší jsou nástupy: Osoba A je na scéně, osoba B přichází k ní. Promluvy osoby B jsou typisovány. Citujme dva příklady z Bhásy (Svapnavásavadattá. III. jedn. a předhra IV. jedn.):

(vejde služka s květinami)

Služka: Kam jen paní Avantiká šla? *(prochází se a rozblíží se po ní)* Ach, tady je, sedí na kamenné lavičce pod úponky prijangu. Oblečena v neozdobený, ale půvabný šat, sedí tu pohroužena v přemýšlení a dívá se na půlměsíc potažený mlhou. Půjdu k ní. *(blíží se k ní)* Paní Avantiko . . . atd.

(vejde služka)

Služka: Kam jen vznešený Vasantaka šel? *(prochází se)* Ach, tady je vznešený Vasantaka. *(jde k němu)* Vznešený Vasantako, hledala jsem tě takovou dobu . . . atd.

Komplikovaná scéna toho druhu je v Šúdrakově „Hliněném vozíku“ (Mrčchakatika): Ke konci čtvrtého jednání přichází vidušaka Vasantaséně dát náhradu za šperk, který si uschovala u jeho přítele Čárudatty a který se ztratil. Vasantaséná je uvnitř domu v zahradě, vidušaka přichází zvenčí. Služka ho uvádí do domu, při čemž vidušaka obšírně popisuje krásu brány. Další text:

Služka: Pojď, pane, a vstup do prvního dvora —

Vidušaka: *(vejde a rozblíží se)* Dobrá! Zde v prvním dvoře září balkony jako měsíc nebo jako mořské škeble nebo jako lotosové stonky. Jsou bílé hrstmi prášku, který je po nich rozsypan. Září zlatými souhvězdími všemožných drahokamů, jimiž jsou vykládány. Jako by shlížely dolů na Udžďžajiní kulatými tvářemi, krystalovými okny, s nichž svítí šňůry perel. Vrátný tu sedí a klímá pohodlně jako profesor. Vrány, které tu vábí rýžovou kaší a zčeřeným mlékem, nechtějí jíst obětiny, protože je nemohou rozeznat od mis. Ukaž mi cestu, paní!

Služka: Pojď, pane a vstup do druhého dvora.

Vidušaka: *(vejde a rozblíží se)* Dobrá! Zde v druhém dvoře . . . atd.

Tak projdou osm dvorů až se dostanou do zahrady, kde sedí Vasantaséná. Výstup dosvědčuje neutrální význam jevištní konstrukce, alespoň její přední části, v níž se scéna odehrávala. Vidušaka a služka procházeli po holém jevišti a význam jeho jednotlivých, ve skutečnosti nerozdělených částí, se měnil podle toho, kde se zastavili (t. j. aranžmá) a podle vidušakova popisu. Tato scéna je, tuším, příklad nejdelší slovní dekorace v celém světovém dramatu. Popisy (brána a osm dvorů) jsou některé

i o polovinu delší než náš citát a scéna by trvala na jevišti téměř 10 minut. Šúdraka její monotónnost přerušuje na dvou místech kratičkými episodními výstupy, vidušakovou rozmluvou s pážetem a jeho neuctivým popisem Vasantaséniny matky, kterou vidí v jednom dvoře. Mimo to je retardační scéna odůvodněna i dramaticky – před vidušakovým příchodem Vasantaséná již ztracený šperk jinou cestou dostala a dověděla se historii ztráty, divák si pamatuje ze třetího jednání, s jakou výmluvou vidušaka přijde, a je tedy třeba držet ho chvíli v napětí, jak setkání skončí. Přesto a přes velkou autorovu fantasii v deskriptivní scéně by našemu obecnstvu podobná „tahavá“ scéna připadala nudná. Jiný příklad cestování je rovněž v „Hliněném vozíku“ v posledním jednání, kdy strážce vedou Čárudattu městem na popravu a na čtyřech místech vyhlásují rozsudek.

Tak rozsáhlý nástup postavy, jako je citovaná vidušakova scéna, nás přivádí již ke skutečné simultánní scéně. V „Hliněném vozíku“ máme dva nápadné příklady: V prvním jednání, kde Vasantaséná schová u Čárudatty svůj šperk a ve třetím, kde jej zloděj ukradne. Dějiště je v obou totéž: Vnitřek Čárudattova domu a ulice před ním. První jednání začíná uvnitř domu Čárudattovým výstupem s vidušakou, pak přichází výstup dvořana (vita) a Sansthánaky (šákára), pronásledujících Vasantasénu (část scény citujeme na str. 000), pak opět scéna v domě, respektive mezi dveřmi, dělicími dvůr a ulici, scéna na ulici a konečně scéna v domě. V třetím jednání napřed mluví Čárudattův sluha v domě, pak přichází ulicí Čárudatta a vidušaka, vcházejí dovnitř a usínají, pak vejde ulicí Šarvilaka a vbourá se zdí do domu, prochází vnitřkem, vezme spícímu vidušakovi šperky a uteče ven. Konec jednání se odehrává uvnitř domu. Zde přistupuje i dekorace – k představení je třeba, aby oba prostory oddělovala zeď, do níž vyláme Šarvilaka díru, a dveře ve zdi. Tyto scény (v „Hliněném vozíku“ ostatně ne jediné) ukazují vžitě užívání dvou prostorů.

S použitím odděleného prostoru se setkáváme v indickém dramatu velmi často. Tak Svapnavásavadattá jej používá třikrát velmi nápadně: v prvním jednání je to poustevna, ve čtvrtém besídka, v pátém „mořský pavillon“. Překládáme část scény ze IV. jedn.:

Padmávatí: Paní, z ohledu na tebe se raději vyhnu setkání se svým urozeným pánem. Pojďme do té jasmínové besídky!

Vásavadattá: Budiž.

(učinit tak)

Vidušaka: Paní Padmávatí sem jistě přišla a zase odešla.

Král: Jak to vaše urozenost ví?

Vidušaka: Stačí, když se vaše urozenost podívá na tyto keře sephaliky, na kterých jsou květy otrhány.

Král: Vasantako, jak rozličné mají květy barvy!

Vásavadattá: (K sobě) Vasantakovo jméno mě přenáší ještě víc zpět do Udždžajini!

Král: Pojď, Vasantako, sedneme si zde na ten kámen a počkáme na Padmávatí.

Vidušaka: Budiž. (sedne si a vyletí) Uf! Horko podzimního slunce je k nevystání! Půjdem do té jasmínové besídky.

Král: Výborně. Ukaž mi cestu.

Vidušaka: Budiž. (oba jdou)

Padmávatí: Vznešený Vasantako dokáže všechno zkazit. Co teď?

Služka: Paní, mohu od toho pána zdržet, když shodím zde tu větev, plnou včel.

Padmávatí: Udělej to tedy! (služka tak učiní)

Vidušaka: Pomoc! Pomoc! . . . atd.

Scénka pěkně ukazuje, jak rozsáhlý prostor (reálný prostor) scéna představuje. Dojem velkého prostoru zdůrazňuje ještě aranžmá při odchodech: Osoby „neodejdou“, nýbrž velmi často se „projdou a odejdou“, t. j. jako chvíli trvalo, než se nová postava setká se svými partnery, protože k nim musila napřed dojít, tak nezmizí po rozloučení s nimi divákům hned s očí, nýbrž ukáže se divákům také, jak odchází. Při nástupech vytvářelo prostor aranžmá spolu s textem (a především text – bez vhodně promluvy by divák automaticky předpokládal, že se různí partneři na vzdálenost několika metrů vidí, zvláště když není jeviště zastavěno dekoracemi), při odchodech postačí jen aranžmá a textové vyjádření odlišných prostorů působí jen latentně – obdobné aranžmá vzbudí samo reminiscenci na promluvu nástupu.¹⁾ Používání pavilonků není náhodné zpestření hry, nýbrž je vždy odůvodněno a spjato se zápletkou. Ve scéně s besídkou v „Svapnavásavadattě“ má besídka pro situační zápletku hry asi stejný význam, jako pavilony ve Vrchlického „Soudu lásky“ pro zápletku hry. S typickou konstrukcí staroindického jeviště počítá Bhása v poznávací scéně téže hry. Uvádíme ji jako příklad hry s oponou, dělicí přední hrací plochu od zadní:

¹⁾ Jde tu o dvojí latentní přítomnost literární složky — jednak formálního rázu (netextové vyjádření děje, daného literární složkou), jednak významovou (reminiscence).

(VI. jedn. Na scéně je Král, Chůva, Jaugandharjana)

Dveřnice: Jak vaše výsost poroučí. (odejde)

(Vejde Padmávatí se svým doprovodem a Vásavadattá)

Padmávatí: Pojď, paní, pojď! Mám pro tebe dobré zprávy.

Vásavadattá: Co je to? Co je to?

Padmávatí: Tvůj bratr se vrátil.

Vásavadattá: Na štěstí se na mne ještě pamatuje.

Padmávatí: (blíží se.) Vítězství mému vznešenému pánu. Zde je zástava.

Král: Vrať ji, Padmávatí. Zástavu třeba vrátit v přítomnosti svědků! Vznešený Raibhja a urozená paní zde budou soudci.

Padmávatí: Vezmi si paní, pane!

Chůva: (pozná Vásavadattu, šeptem.) Ah! To je princezna Vásavadattá.

Král: Jak? Mahasénova dcera? Pojď dovnitř s Padmávatí, královno!

Jaugandharjana: Ne, ne, ať nechodí dovnitř. Jistě je to má sestra.

Král: Co říkáš, pane? Jistě je to Mahasénova dcera!

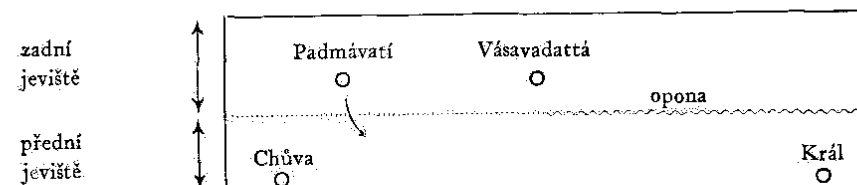
Jaugandharjana: Králi,
jsi zrozen přece z rodu Bharatovců,
jsi osvícený, čestný, záliš cností —
Zdržet ji násilím je nedůstojné
tebe, jenž's vzor královských povinností!

Král: Dobrá, alespoň však nám dopřej podívat se na podobnost tvář.
Odhrňte oponu!... atd.

Následuje scéna poznání. Nepřihlížíme-li k stabilní konstrukci divadla, je citovaná scénka nesrozumitelná. Režijní poznámky nám tu nepomohou, protože režijní poznámky v indických dramatech a) nepopisují dekoraci – z režijních poznámek se dovídáme nanejvýše názvy aktů, podobně jako v románu názvy kapitol (na př. v „Hliněném vozíku“: 1. Schované šperky, 2. Karbanický lazebník, 3. Díra ve zdi, 4. Madaniká a Šarvilaka, 5. Bouře, 6. Záměna bůvolích vozů, 7. Arjakův útek, 8. Zaškrcení Vasantény, 9. Soud, 10. Konec), b) zmiňují se o dekoraci, teprv když vstupuje akčně do hry, na př. v „Hliněném vozíku“ se zmiňuje režijní poznámka o zdi Čarudattova domu teprve, když do ní Šarvilaka vylamuje díru, c) jsou psány s hlediska toho, co vidí diváci, ne s hlediska herců.¹⁾

¹⁾ Režijní poznámky jsou dvojího typu: Jedny se snaží podat obraz toho, co má divák vidět, t. j. výsledku divadelní práce, druhé podávají direktivu, co má herec udělat. První jsou spíše autorské, druhé ryze divadelní. Tým postup popíše první druh poznámek slovy „vystoupí na balkon“, kdežto herec si o aranžovací zkoušce vepíše do role „vylézt na praktikábl napravo“. Spisovatelé se zpravidla drží prvního typu, tak i texty indických dram. Alžbětinské režijní poznámky naproti tomu často patří do druhého typu.

Předběžná poznámka o oponě byla zbytečná, protože při standardní scenarii nemohlo dojít k nedorozumění: Pozadí scény tvořila opona a nástup postav se běžně dál tím, že dvě děvčata odhrnula oponu stranou (A. B. Keith, The Sanskrit Drama, Oxford 1924, str. 359). Opona byla poodhrnuta, Vásavadattá a Padmávatí stály za ní a ostatní postavy (Král, Chůva, Jaugandharjana) byly rozestaveny po předním jevišti tak, jak vyžaduje situace udaná v textu: Král se svého místa nemohl Vásavadattu vidět, jinak by přirozeně svou manželku okamžitě poznal. Na poznámku „blíží se“ vyjde Padmávatí na přední jeviště, pozornost je upřena k ní. Když se zmíní o zástavě, podívá se chůva ven a pozná Vásavadattu. Jaugandharjanovo postavení na scéně nelze rozřešit – ať Vásavadattu viděl nebo neviděl, věděl stejně o koho jde a byl by se v obou případech choval stejně, snažil by se zabránit setkání, jak je určeno jeho situací v dramatu. Schema aranžmá by tedy vypadalo asi takto:



Sporné postavení Jaugandharjany nezaznamenáváme.

Druhý příklad hry ve standardním prostoru podává Bhavabhútiho „Uttararāmačarita“, III. jedn.: Ráмова zapuzená manželka Sítá bloudí lesem. Za scénou se ozve hlas, v němž pozná Sítá Rámův hlas. Po poslední promluvě „hlasu za scénou“ čteme poznámku: „padne do mdlob“. Sítá to pochopí a jde mu pomoci: „odejde rozrušena“. A nyní přijde důležitá druhá část téže režijní poznámky: „Pak je viděti Rámu, ležícího na zemi s výrazem radosti a útechy, když se ho dotkla plačící Sítá“ – t. j. Sítá odešla za oponu, pak se opona odhrnula a divákům se objevil obraz Sítý nad omdlclým Rámou, nebo – což se zdá podle formulace poznámky méně pravděpodobné – se odhrnula opona, za ní ležel na zemi Ráma a Sítá přešla k němu. Následuje jakási simultánní scéna, zřejmě hra na dvou spojených prostorech (přední a zadní jeviště): na jednom Ráma a později Vasantí (vzadu), na druhém Sítá, která se nesmí s manželem setkat, a Tamasá. Podobných příkladů je ve hrách více.

Dosavadní příklady dosvědčují téměř nebo zcela neutrální význam scény v indickém divadle. Obě alternativy uvádíme proto, že se prameny různých v údajích o oponě – podle jedné se její barva má řídit základním citem hry (viz svrchu), podle druhé má být opona červená (Keith, I. c. str. 359). Nejpravděpodobnější vysvětlení bude, že se používalo porůznu obojího způsobu. Jinak nemá scéna povětšinou charakterizační funkci, dává jen hercům vhodný prostor pro hru. Charakteristika dějiště přísluší textu, buď přímo ve slovní dekoraci, popisné pasáži, nebo se o ní dovídáme z rozmluvy mimochodem, náhodnou narážkou – je obsažena v textu implicitně. Dále jí napomáhá aranžmá, jehož význam stoupá zvláště při druhém způsobu charakteristiky dějiště. Samo aranžmá může charakterisovat prostředí jen v tom případě, když už předtím postava na tomtéž místě scény dala na srozuměnou, kde se nalézá – dochází k dočasné simultánní scéně (srv. svrchu příchody a odchody), ale tato charakteristika může platit jen pro jednání. Pro základní oznámení místa děje jsou důležitě zvláště přede hry před každým jednáním (mají rovněž vypracovaný kanon v indické dramaturgii). Básníci však se v té věci dopouštějí značných licencí – tak v citované Bhavabhútiho hře o Rámovi v druhém jednání se dovídáme v přede hře, že se děj odehrává „v tomto lese“, ale podrobná lyrická deskriptivní pasáž lesa, třebaš dramatičticky odůvodněná, je až na konci jednání, kde jí autor věnuje dvě stránky a kde už si divák nemusí dělat o dějišti představu. Neutrální významové zabarvení scény dosvědčují nade vše jasně režijní poznámky: Třebaš jsou velmi podrobné, charakteristika dějiště v nich chybí. Podotýkáme jen, že se v té věci překlady (české i cizojazyčné) od originálů odlišují, stejně jako tomu je u překladů řeckých dramát. Protože jsou vydávány převážnou většinou pro knižní, ne divadelní potřeby, upravují je překladatelé pro pohodlí čtenářů. Píše-li na př. Hrubín v překladu „Šákuntaly“ (Ostrava–Praha 1944. Přeloženo pod názvem „Ztracený prsten“) v záhlaví druhého jednání: „Háj kajícíků v blízkosti králova stanu. Vystoupí šašek. Je sklíčen“, pak originál stroze uvádí pouze „pravišati vidušáka“ – vstoupí vidušáka. Naším vývodům zdánlivě odporuje to, co jsme řekli o dekoračních stojkách v indickém divadle. Při bližším prozkoumání však rozpor zmizí buď nadobro nebo z devětašedesáti procent. Bharata uvádí mezi scénickým aparátem modely (pusta – Bh. 21, 5; uvádíme podle Konowa, I. c. str. 5 a Keitha, I. c. str. 365) trojího druhu a) sandhima, předměty z bambusu

a kůže nebo látky, b) vjádžima, mechanické prostředky a c) veštita, látky. Těmi se znázorňovaly skály, vozy, jeskyně, zvířata, domy, nářadí, nadpřirozená stvoření atd. – dnes bychom řekli, že to byly kašírky. Šarvilakova monologická scéna z třetího aktu „Hliněného vozíku“ může být příkladem hry s dekorací. Podáváme tu z ní jen výpisky. – Po nástupu Šarvilaka napřed naznačuje, proč přišel a obhlíží okolí. Po poměrně dosti dlouhé exposici teprv přichází první zmínka o zdi:

... (*obmatává zeď*). Tady je trhlina, jak zeď popraskala slunečním žářem a vyhnívá. A tady vyhrabaly myši hromádku hlíny. Nebe buď pochváleno! Má výprava se daří. To je znamení prvního úspěchu pro Skandovy¹⁾ syny....

Šarvilaka odřikává veršované návody na vloupání (scéna je parodie na indickou didaktickou literaturu) a poslušně se podle nich řídí. Pak přistoupí k práci:

... Běda, zapomněl jsem svou míru. (*uvvažuje*) Aha! Tato posvátná šňůra²⁾ mi poslouží za míru. Ano, posvátná šňůra je pro brahmána velké pozhnání, zvláště pro takového, jako jsem já. Protože, jak vidíte

než řeze, tak jím dvakrát měří
a potom zámek vylomí,
má nejlepší klíč od všech dveří
a při práci klid svědomí.

Měření je hotovo. Začnem pracovat. (*učiní tak, pak se dívá*) Vylomila se jen jedna jediná cihla. Běda, kousl mě had! (*ováže si prst šňůrou a naznačuje účinky jedu*)...
... (*vrátí se k práci*) Vloupání je hotovo. Dobrá, vejdu. Ne, ještě nevejdu. Vstrčím dovnitř strašáka. (*učiní tak*) Á, nikdo tu není. Sláva Skandovi! (*vejde a rozbltží se*) Vida! Dva muži a spí. Pojďme, pro všechny případy si otevru dveře. Ale dům je starý a veřeje skřípou. Podívám se po vodě. Kde jen může být voda? (*rozbltží se, najde vodu a postříká dveře; úzkostlivě*) Doufám, že neupadnu přes práh a nenatropím rámus. Pojďme, takhle — (*opře se zadkem o dveře a opatrně je otevře*) Dobrá! Tak to by bylo....

Hra s dekorací (zdi, dveřmi) je velmi podrobná, avšak postavení, jež je dekoračnímu náznaku v jednání přikázáno, přísluší spíše rekvizitě než dekoraci podle našich měřítek: Dovídáme se o nich teprv, když je jich zapotřebí a když „hrají“. Jsou rekvizitami i svou funkcí: Není jich zapotřebí k charakterisaci dějiště, nýbrž ke hře. Jinak by se na scéně ne-

¹⁾ Patron zlodějů v indické mythologii.

²⁾ Oznak tří vyšších kast. Nosili ji přes levé rameno a pod pravou paží.

byly vůbec octly – indické divadlo je vzácným historickým příkladem „zameteného jeviště“. Přítomnost rekvizitní dekorace divákům ovšem hned naznačovala místo děje, avšak bezděčně, skutečný záměr byl zřejmě jiný.

Pokud přihlížíme jen k dekoraci, je podíl výtvarné složky v představení velmi slabý, téměř minimální. Zesiluje její používání rekvizit (ačkoliv nehrál herec s rekvizitou vždy tam, kde bychom předpokládali), jež patří spíše již do herecké složky, kostym a líčení. Předpisy o kostymech jsou dosti podrobné, i když ne pro všechny postavy natolik jako kostym vidušaky, uvedený v odst. 2. Především je třeba řídit se podle zvyklostí rozličných kast a krajů, asketi nosí rozedraný nebo lýčený šat, králové a nadpřirozené bytosti (boží, poloboží) pestrý šat, harémoví sloužící červený kabátec, špinavý šat naznačuje šleinství, bídu nebo cestu. Podrobněji se popisuje úprava vlasů: chlapci nosí tři kadeře vlasů, stejně sluhové, pokud nejsou krátce přistřiženi. Pomatení mají rozpuštěný vlas, děvčata z Avanti a Bengálu mají kadeřavé vlasy, děvčata ze severu vysoko vyčesaný vlas. Předpisy jsou převzaty ze skutečného života. (Konow, I. c. str. 15, Keith, I. c. str. 336).

Pomalování těla je zřejmě převzato ze starého lidového divadla a rozlišuje od sebe bohy a nadpřirozená stvoření, rozličné kmeny a kasty: Kirátas, Barbaras, Andhras, Dravidas, Kášis, Kosalas, Pulindas a Dáksínátjas mají černou barvu, severozápadní národy Sáka, Javana, Páhrava a Báhlika žlutočervenou, Páničálas, Šúrasénas, Máhisas, Udras, Mágadhas, Angas, Vangas a Kalingas tmavou, společenské kasty¹⁾: Bráhmanas a Kšatrijas žlutočervenou, Vaišjas a Šúdras tmavou. Dále se projevuje snaha kanonizovat podobně i používání šperků a ozdob. Tyto předpisy měly pro strukturu představení význam potud, že diváci hned při nástupu postavy byli alespoň v nejhrušším informováni, kdo přichází. Základní první charakteristiku postavy podávalo tedy jednak její maskování, jednak herecký výraz, jednak literární složka volbou dialektu i tehdy, když situace, v níž postava nastupovala, a stejně obsah jejích prvních promluv i promluv ostatních nepodávaly vysvětlení. – Ke kostymování se konečně zřejmě vztahují i Bharatovy předpisy o barvách citů (viz svrchu). Dále k němu musíme připočítat použití masek při znázorňování nadpřiroze-

ných bytostí se zvířecími hlavami, mnoha rameny a pod., blízké již rekvizitnímu znázorňování koní a slonů, o němž jsme se již zmínili. Tím se podíl výtvarné složky v představení pochopitelně stupňuje, přesto však zůstává stále slabý, v nejlepším případě prostředně silný. Nádhernost standardní scenerie tu nepadá příliš na váhu, protože a) divadlo bylo součástí královského paláce a podobná výzdoba tedy nebyla nic zvláštního, b) scenerie byla právě standardní, měnila se jen pomyslně, ne reálně v dekoraci a to je pro posouzení kvantitativního rozsahu výtvarné složky důležité.

7. Přicházíme nyní k dramaticko-taneční složce indického divadla, spolu s textem nejdůležitější složky indického divadla. Pravíme-li to o ní, upozorňujeme na druhé straně, že nelze z toho titulu pokládat indické divadlo za argument pro teorii „divadla dramatika a herce“. Indické divadlo je divadlo dramatika a tanečnicka-herce a to je, jak uvidíme, něco podstatně jiného.

Dříve než se obrátíme k dramaticko-taneční složce samé, je třeba uvědomit si, že je ve svém rozsahu částečně omezena dramaturgickými předpisy indického divadla, z nichž některé platí výlučně jen pro literární složku představení. Toho druhu je na př. předpis, že hrdina nesmí zemřít, že se nesmí na jevišti předvádět smrt, boj, obležení města, svržení krále a pod. Předpisy se tu různí, protože pozdější teoretici omezovali svobodu autorů stále více než starší teoretici, takže na př. mezi Bhásovými dramaty (nejstaršími) a teoretickou literaturou jsou největší rozpory – Bhása rovněž porušil zákaz předvádění smrti na jevišti („Úrubhanga“). Tento zákaz, nejdůležitější ze všech, platil později v tom smyslu, že se smí smrt znázorňovat jen potud, když k ní v poslední chvíli přece nedojde, nebo když postava zanedlouho vstane z mrtvých. Podrobnější zákazy se týkají předvádění svatby nebo jiného náboženského úkonu, jídla, spaní, koupání, milostného obcování, škrábání nehty a kousání a pod. (Keith, I. c. str. 300) – tyto předpisy se již týkají především dramatické složky, hereckého projevu. Ve výkladu se praxe různí: Buď škrta z děje dramatu podobné náměty vůbec, zakázané jednání se nepředvádí žádnou složkou divadelního výrazu, t. j. ani literárně. Básník, který v nátače zpracovává jevištně námět epických básní, je stejně nucen děj oproti předloze zhušťovat a oklešťovat a tu podle možností přeskochí

¹⁾ V pořadí od nejvyšší k nejnižší.

především episody toho druhu. Epické náměty však nepřipouštěly doslovný výklad pravidel vždy a všude a to vedlo k používání poslu a pomyslného jeviště, tedy k praktice, blízké antické tragedii. Zakázané jednání se nepředvádí dramaticky, nýbrž jen se odvypráví. Při tom je poučný rozdíl mezi antickou tragedií, jež – i když nevznikla bezprostředně z epiky – měla k epice od počátků velmi blízko, a mezi indickým dramaticko-tanečním divadlem: Epické vsuvky v indických dramatech jsou dosti nesourodý element a autoři projevují při práci s nimi značnou neobratnost. Antické tragedii se někdy vytýká, že nedbá náležitě pravděpodobnosti, že na př. v „Antigoně“ uplyne mezi rozsudkem nad hrdinkou a zprávou o jeho tragických důsledcích příliš krátká doba, než aby se v ní mohlo vše uskutečnit. Ať už si myslíme o této naturalistické výtce cokoliv, faktem zůstává, že Sofoklés odděluje obě scény alespoň nějakým mezidobím, jež postačí pro divadelní logiku představení. Indiští dramatici si však uspořují i to: Král pošle sluhu, aby vyzvěděl, co se děje, sluha odejde, okamžitě se vrátí a podává zprávu. Tyž postup se opakuje třebas i několikrát, aby nebylo nepřerušované souvislé vyprávění příliš jednotvárné (Bhása: „Bálačarita“). Konečně přímému znázornění se blíží V. akt Bhavabhútiho „Uttararāmačarity“, kdy za scénou se ozývá hluk zápasu, Čandrakétu vjede na scénu na bitevním voze a na scéně se odehrává slovní souboj mezi ním a Lavou.

Všechna tato omezení mají tyž smysl: Omezují dramaticko-taneční složku buď absolutně tím, že se drama vyhýbá některým rušným dějům, nebo relativně, na úkor epického textu. Pokud chápeme zákazy tak, že nesmí být jistá jednání předváděna jedním (a to platí v nepoměrně většině případů), jsou v některých případech zákazy vynuceny technickými možnostmi: Předvádění bitev na scéně je vždy obtížné.

Souvislost se zákazy a předpisy se projevuje v celé kompozici dramatu. Jednání, jež nebylo dovoleno nebo možno předvádět a jež tedy musil autor připsati „poslům“ (označení užíváme v antickém smyslu, tedy pro postavy, jejichž postavení a poslání ve hře může být nejrůznějšího druhu), přecházejí často do předeher. Přede hry před jednotlivými akty, jejichž hlavní funkcí je beztak být pojtkem mezi ději aktů, tím dostávají epický ráz a klidné aranžmá. A zde se projevuje již i druhé omezení,

vysloveně literární omezení, jež působí silným vlivem na hybnost aranžmá v předeherách. V předeherě zvané viškambhaka (vypráví události, jež se udály před počátkem aktu, vystupují v ní osoby středního postavení a mluví sanskrtem, nebo osoby středního a nízkého postavení a mluví i prakrtem) smějí vystoupit jen dvě osoby, pravěšaka se od ní liší tím, že může být jen mezi dvěma akty, její postavy patří k nízkým třídám a mluví prakrtem. Omezení počtu osob (1–2) znamená značné omezení aranžmá. Spcjili jsme dramatickou a taneční složku pro indické divadlo v jedinou a jsme tedy povinni podati důkaz, že se spojení shoduje se skutečností a že je přechod od jednoho pólu, zřetelně hereckého gesta, k druhému pólu zřetelně tanečnímu gestu, v daném případě tak plynulý, že nelze vést mezi oběma krajnostmi hranici, a že tyto krajnosti, v jiných divadelních strukturách pravidelné, jsou v indickém divadle výjimkou. Důkaz nám poskytne indická divadelní teorie sama: Jednak vypracovává velmi podrobně herecký výraz po mimické stránce pro jednotlivé speciální případy, jednak zaznamenává mimický slovník významů, jehož užívalo indické divadlo. Gestikulace je tu dvojího druhu, jednak taková, že z ní i nezasvěcený vyrozumí bez pomoci textu, co herec znázorňuje, jednak – a to je ryze taneční postup – taková, že významu gesta porozumí jen ten, kdo zná slovník gest¹⁾. „Hluboký význam tkví ve způsobu, jímž se potřásá hlavou, oči se lesknou, údy se pohybují. Tváří, nosu, rtů, brady a šíje lze použít k vyjádření velmi subtilního smyslu. Auditorium přísných kritiků hledělo s obdivem na rozličná postavení prstů, částečných posic a kroků. V gestikulaci byl klíč, jímž se vzbouzela v myslích cvičeného znaleckého posluchačstva iluze uměním znázorňovací dění. Řada pohybů rukou a nohou znázornila, že se postavy pohybují ve tmě. Jízdu ve voze nebo šplhání až na špicí paláce znázorňovala jiná řada pohybů. Podkasala-li si postava roucho, naznačila jasně, že jde přes řeku. Napodobovala-li pohyby plování, znamenalo to, že je řeka příliš hluboká, než aby ji bylo možno přebrodit“ (Yajnik, I. c. str. 46). „Jsou-li čtyři prsty nataženy podle sebe a palec ohnut, vznikne patáka, vlajka. Podrží-li po-

¹⁾ U Bharaty nacházíme rozlišení dramaticko-taneční složky do tří stupňů: 1. Tanec (nrta) je dvojího druhu, mírnější ženský (lāsja) a prudší mužský (tāndava); spojuje se obvykle se zpěvem. 2. Mimický tanec (nrtja) vyjadřuje rozličné nálady a 3. dramatický projev (nātja) vyvolává city. Příznačné je, že názvy všech tří souvisí s kořenem nrt – tančiti.

¹⁾ V tom smyslu se pak zachovává jen předpis, že hlavní hrdina nesmí zemřít.

stava ruku v tomto postavení proti čelu, vyjádří rány, ubližování, tlak, radost nebo pýchu. Drží-li postava prsty od sebe a třese jimi, znamená totéž postavení, že vidí postava oheň, déšť nebo květinový déšť. Ohne-li při tom postava prsteníček, naznačí, že něco přináší nebo dává, že sestupuje nebo vstupuje atd. Bharata popisuje ne méně než 24 takových postavení ruky a 13 rozličných posic a vždy udává, co to znamená. Tak lze mimicky znázornit nejrozličnější jednání a zjevení nejrozličnějších stvoření a věcí“ (Konow, 1. c. str. 7). „Normálně, ovšem, herci mluví nahlas (prakášam) aby je slyšeli všichni na jevišti zrovna tak dobře, jako obecnost, avšak častá je mluva stranou (svagatam, átmagatam), což znamená, že herce slyší jen obecnost. Je-li třeba, aby herce slyšel jen jeden partner, učiní to ve formě důvěrnosti (apaváritam, apavárja), zatím co soukromnou konverzací (džanántikam) znázorní herci tím, že zdvihnou tři prsty a palec a prsteník ohnou dovnitř“ (Keith, 1. c. str. 304).

Cítace potřebují vysvětlení. Zmínka o řece a přechodu přes ni především doplňuje to, co jsme již poznali v odstavci o výtvarné složce: Dramaticko-taneční složka přebírá charakterizační funkci výtvarné složky, vypořádává dějiště. Kdežto tam aranžmá pouze členilo prostor v různé části, na nichž s jedné při nejmenším nemá být vidět na druhou, zde herecko-taneční výraz maluje krajinu – znázorňuje řeku. Za druhé jeden typ mimického výrazu nahrazuje druhý možný typ: Stylisovaný taneční výraz realistický herecký – srv. soukromou konverzací několika z většího množství přítomných osob v běžném podání našich jevišť s hořejším předpisem. Potíže při vysvětlení her vznikají z toho, že taneční výraz podle „mimického slovníku“ je krajní pól stylisace a divadlo znalo ve skutečnosti několik stupňů stylisace a tedy několik stupňů tohoto nahrazování, od částečného až po úplné. Z teoretických spisů by se zdálo, jako by indické divadlo tanečními symboly znázorňovalo na př. i jízdu na voze (viz svrchu) a podobné hry s rekvizitou a dekorací, aniž by herec se skutečnou rekvizitou a dekorací hrál. Tomu však odporuje to, že a) máme dochované direktivy o výrobě rekvizit (viz svrchu) b) scény s vozy (držíme se připomenutého případu) jsou příliš časté – téměř až schematický efekt indického divadla – a v některých případech („Hliněný vozík“) je nepochopitelné, jak jinak by bylo možné scény sehrát c) na př. „Uttararāmačarita“ má scénu (VI. akt), kde Rāma hned na začátku při nástupu „sestupuje

s vozu“ ačkoliv vůz už dál „nehraje“ a autor by se byl stejně dobře obešel bez podobného nástupu; mimické znázornění sestupování s vozu (ve významu: Právě přijel) na začátku jednání před promluvou kohokoliv z přítomných je nevysvětlitelné, reálné zřázornění si vysvětlíme snadno: Ve hře se hojně hraje na vozech a na příslušných místech zadního jeviště byly tak jak tak k dispozici. Pro některá jednání tedy musíme předpokládat spojení reálného výrazu se stylisovaným (viz níže): Reálnost přináší do výrazu rekvizita, stylisovanost, přesná propracovanost gest, jež je herci s vysokou taneční kulturou vlastní i tam, kde není jeho záměrem. V celku musíme tento druh výrazu klasifikovat jako herecký, avšak již velmi blízký tanečnímu. Na druhý stupeň přicházíme tam, kde rekvizita (realistický prvek) odpadne, výraz se pohybuje již v oblasti mimického náznaku, avšak vztah k témuž jednání v realistickém provedení je zřejmý. „Znázornění bázně před včelou se v „Šakuntale“ provádí takto: Herečka¹⁾ hýbá rychle hlavou sem a tam (vidhútam) chvěje rty a ruce (patáká) drží nestále před tváří dlaněmi dovnitř. Trhání květin se provádí takto: levá ruka se drží horizontálně v aralá, pravá ruka v hamsáska, natažena stranou kupředu. Levá ruka tu představuje košík, pravou rukou se imaginární květiny trhají a přenášejí k levé“ (Yajnikův výpis ze starých pramenů, 1. c. str. 47.)²⁾. Je to taneční výraz, avšak dosti blízký hereckému; námitky, že výraz toho druhu přes značný stupeň stylisovanosti nelze ještě pokládat za tanec, jsou bezpředmětné pro každého, kdo viděl ze současných tanečnicků tančit na př. Kreuzberga. Třetí stupeň, o němž jsme mluvili, je stylisovanost, při níž již nepostřehneme zjevnou souvislost mezi skutečným úkonem a jeho stylisovaným výkonem, „slovník mimických významů“; příkladů bylo, doufám, uvedeno dosti. Je to zřejmý tanec a to výrazový tanec. Mimo něj zná indické divadlo tanec absolutní (termíny „výrazový“ a „absolutní“ užíváme přibližně ve stejném smyslu, jako označení „programová“ a „absolutní“ hudba), tanec jako tanec na rozdíl od předešlého případu tance o určitém významu. Rozdíl mezi nimi bychom nejlépe vyjádřili tak, že první, absolutní, je tanec i pro dramatis personae, kdežto

¹⁾ V indickém divadle hrály ženy.

²⁾ Náznakovou hrou bez rekvizity se shoduje indické divadlo s moderní evropskou režii. Jinak náznakovost pokládají někteří badatelé (Lindenau) za odkaz obřadů, v nichž provádí kněz jednotlivé úkony rovněž jen symbolicky.

druhý, vrcholně stylisovaný výraz, je tanec jen pro obecenstvo, pro postavy je to „normální jednání“. Rozdíl mezi oběma závisí ovšem i na souvislosti celé scény, jež dává mimickému projevu teprve definitivní význam. Je totiž nemyslitelné, aby „výrazovost“ jednoho zůstala bez vlivu na druhý. Jinými slovy: připustíme-li teoreticky možnost, že bychom vytrhli ze souvislosti představení jednotlivé „tance pro spoluhráče“ a „tance pro obecenstvo“ a srovnávali je navzájem, velmi pravděpodobně by nebylo lze vést mezi oběma kategoriemi přesnou hranici. Zmíněná taneční čísla jsou významná součást indického divadla. „Taková mimická intermezza byla hlavní atrakcí her a často do nich byla vkládána jen sama pro sebe“ (Yajnik, *l. c.* str. 49). Český čtenář má příklad v překladu Kálidásovy „Málaviky“, k němuž ho odkazujeme. – Mimické výrazy, o nichž jsme tu mluvili, ovšem nebyly používány mechanicky: Mimika každé jednotlivé postavy tvořila ucelenou strukturu a výběr jednotlivých prvků výrazu se řídil souvislostí hry. „Rozličné druhy bytostí chodí rozličným způsobem a chůze se má také měnit podle situace“ (Konow, *l. c.* str. 7). Příklad rozlišení hereckého výrazu podle společenského postavení postavy podává dobře výpis z Nátjašástry v třetím odstavci této kapitoly.

Rozsah dramaticko-taneční složky logicky souvisí s jejím postavením ve struktuře indického divadla, především s jejím poměrem k výtvarné složce a s rozsahem této. Dramaticko-taneční složka vyplňuje svými aktivy pasiva výtvarné složky, nedostatek výpravy. Nemůžeme však věc vykládat tak, jako by se byla dramaticko-taneční složka (speciálně: mimický výraz) tak rozvinula proto, že divadlo nemělo výpravu. Pravda je naopak, že měla Indie vyvinutý tanec dříve, než došlo k vytvoření divadla aspoň přibližně podobného pozdějšímu klasickému indickému divadlu a že se tedy výprava nevyvinula proto, že svým primitivním stupněm vývoje a výrazovými možnostmi, jež z něho vyplývaly, nemohla konkurovat již tehdy vyvinutému tanci a jeho výrazovým možnostem. Tak pravděpodobně došlo k přesunu funkcí s jedné složky na druhou. Za druhé nelze věc vykládat tak, že jedna složka divadelního vývoje (a to platí obecně, ne jenom pro Indii) ustane na tom, že vyplní mezery, ponechané druhou. Každá složka ve vývoji svého osobitého výrazu přesáhne dále, složky se překrývají, v praxi pak vidíme, že v divadle máme několik různých výrazů pro totéž a ty se pak buď doplňují v komplikovanější výraz, nebo kříží v polotónech, nebo působí souběžně (jedna ilustruje druhou – Wagne-

rova divadelní synthesesa), nebo konečně proti sobě (moderní režijní praxe). Vzájemný poměr složek není mechanický nýbrž dialektický. Rozvoj složky po této stránce ukazují pěkně dva příklady z indické dramaturgie: Autorům se doporučovalo, aby se pokud možná vyhýbali přebytečným postavám a nezaváděli episodní role, jichž je třeba jen na několik málo replik. Jako výpomoc z nouze vznikly dvě konvence: hlas z pozadí a mluva k nepřítomnému, k nimž autor sahá tam, kde nechce přivádět na scénu nepatrnou episodní roli a nemůže děj dále rozvinout dopisem, zprávou nebo podobným výpomocným prostředkem. Hlas z pozadí (správně hlas ze šatny – népathjókí – podle místa, odkud vycházel), pravděpodobně odkaz stínových her, dosvědčených již ve druhém stol. př. Kr.¹⁾, je tedy jakýsi akustický deus ex machina. „U Bhásy velmi oblíbená, později však řídká konvence je „hlas z pozadí“, který dává na otázku významnou odpověď. Ten na př. v „Abhišekanátace“ na Rávanovu posměšnou otázku Sítě: „Když teď zlořečený Ráma se svým bratrem Lakšmanou zahynul v boji s Indradžitem – kdo tě vysvobodí?“ odpovídá: „Ráma, Ráma!“ Podobně účinná je v „Avimárákovi“ po otázce: „Kdy bude svatba?“ odpověď: „Dnes!“ (M. Lindenau, *Bhása-Studien, Leipzig 1918, str. 38*). Jako druhý příklad uvádíme „hlas z pozadí“ v „Hliněném vozíku“; vypisujeme pro informaci čtenářů vždy celou situaci, v níž se hlas z pozadí vyskytuje: Ponejprve ve čtvrtém jednání – Šarvilaka napravil krádež šperku, jíž se dopustil, aby vykoupil Vasantaséninu služku Madaniku. Za odměnu dostane Madaniku. Tu se ozve hlas z pozadí a praví, že král dostal věštbu o pastýři Arjakovi, který prý ho zbaví trůnu, a dal proto Arjaku vsadit do vězení. Šarvilaka se na to rozhoduje pomoci Arjakovi z vězení. Promluva hlasu je stylisována jako výzva strážím k bdělosti. Druhou scénku hlasu (VI. odst.) citujeme. Na scéně je šakárův (Sansthánakův) sluha s vozem, do něhož omylem Vasantaséná vstoupila místo do Čarudattova vozu:

Šarvaraka: ...Hyjé, būvoli, hyjé!

Hlas z pozadí: Strážte! Strážte! Každý na své místo! Mladý pastýř se právě proboural ze žaláře, zabil žalářníka, zlomil pouta, uprchl a běží pryč. Chyťte ho! Chyťte ho!

(*Vejde v nervosním spěchu Arjaka s okovy na jedné noze. Jde kolem zakrýváje si tvář*)

¹⁾ Při stínových hrách seděl deklamátor (předčítatel) za stěnou, po níž hrály stínové figurky.

Stbávaraka: (*k sobě*) Po městě je velké pobouření. Musím pryč touhle cestou tak rychle, jak to půjde. (*pryč*)

Arjaka: Za sebou moře slz a vzdechů
utřkám, šťvaný bez oddechu,
z králova vězení
jak slon, jenž zvrátil bariéru
a na nohou mu v pološeru
přervaný řetěz zní...¹⁾

Po třetí konečně oznamují v posledním (X.) jednání hlasy za scénou Arjakovo vítězství.

Poučné jsou rozdíly mezi oběma citovanými příklady: U Bhásy vystupuje hlas z pozadí jako věštba, abstraktum, u Šúdraky je to konkrétní postava – hlasatel stráží, pak kompars. To je dáno i rozdílem obou dramatických druhů: Co se snese v mythické nátace, nelze použít v realistické prakaraně. Za druhé je důležitý rozdíl ve způsobu použití hlasu z pozadí: Šúdraka tím nejen ušetřil postavy, ale vyřešil tím i postup děje nejekonomičtějším možným způsobem. Hlasu z pozadí bylo třeba i v citované Arjakově scéně pro orientaci obecnosti – v množství epizod by si stěží připamatovalo první zmínku o Arjakovi a vysvětlení jen z Arjakových úst by bylo těžkopádné. Proti tomu Bhásův postup v „Abhišekanátace“ neznamena technickou úsporu postavy, protože Bhása mohl děj známého mythu vést dále bez použití věštby. Užívá jí přesto, není to však odůvodněno technickými potřebami nýbrž záměrnou komposicí dramatického účinku. Stejně užívají dramatici velmi často hlasu z pozadí ve scénách, kdy se v zápětí objeví některá postava – hlas z pozadí tu vystupuje jako akustická kulisa svého druhu, akustická obdoba optického postupu při členění prostoru aranžmá v nástupech postav; postava, která mluvila z pozadí, už pak totiž nehledá své partnery, nýbrž nastupuje přímou akcí proti nim.

Zabýváme se touto dosti podružnou otázkou tak důkladně proto, že výborně ukazuje, jak určitý prostředek divadelního výrazu, jehož vznik byl podmíněn omezenou potřebou a rovněž působnost v důsledku toho úzce

¹⁾ V originále jsou jen čtyřverší. V citátech z „Hliněného vozíku“ používáme svého překladu, vypracovaného kdysi pro divadelní potřebu, a v tom byla čtyřverší překládána strofami volné struktury. Úchylka proti originálu není tak velká, protože indická strofa má možnost metrické rozmanitosti, kterou je třeba v překladech nahrazovat možnostmi odlišného jazykového materiálu. Rovněž rýmy jsou v originálu velmi vzácné.

omezena, nabývá samostatného postavení a přerůstá své původní hranice. Hlas z pozadí bylo třeba organicky začlenit do hry, tím však vznikla nová situace, protože se někdejší vyplnění mezery stalo samostatnou součástí divadelní struktury a jako samostatná součást okamžitě působilo zpětně na celek.¹⁾ To je příklad vzestupné linie výrazového prostředku. Jejím protějškem je přirozeně sestupná linie výrazového prostředku, kdy prostředek ve vývoji působením složitých vztahů vymizí. Pokud jde o střídání výrazových složek v průběhu představení, vypadá zásah hlasu z pozadí takto:



text hlas z pozadí text

Dramatickou a taneční složku zahrnujeme v grafech v jedno. Hlas z pozadí v detailu situace zeslabuje podíl dramaticko-taneční složky. Pokud zpívá (zpívaná sloka místo prózy), přibude k němu ještě hudební složka:



text hlas z pozadí text

Indický hlas z pozadí je s hlediska podílů jednotlivých složek protiváha antické němé masky. Hlasu z pozadí chybí výtvarná, němá masce literární složka (a akustická vůbec). Podíl dramatické složky je přibližně týž (deklamace-gestikulace), taneční hlas z pozadí nemůže mít, němá maska nemusí, hudební mohou mít oba, hlas z pozadí implicitně (zpěv), němá maska explicitně (při tanci).

Jako druhý doklad rozvoje výrazového prostředku jsme uvedli promluvu k nepřítomnému. Postava mluví k fingovanému partneru a po případě reaguje na jeho fingovanou odpověď. Tohoto prostředku hojně užívá především bhána, monologická jednoaktovka vity (viz odst. 4.): V bháně víta vypráví a mimicky naznačuje nějakou svoji nebo cizí příhodu a bez

¹⁾ Hlasů z pozadí se někdy užívá až ve funkci orchestru: Hlasy bardů, oslavujících krále, v „Šakuntale“ a „Urvaši“.

fingovaného dialogu by tento lidový typ divadla sotva získal dramatický prvek, t. j. alespoň náznak konfliktu, střetnutí nejméně dvou jednajících stran. Nechceme rozhodovat, je-li použití mluvy k nepřítomnému ve velkém literárním dramatu přímý odkaz bhány, podstata divadelního prostředku je však v obou případech táž a příbuznost a vzájemné vlivy lze rovněž stěží vylučovat. Jako hlas z pozadí tak i mluva k nepřítomnému vykazují základní technickou tendenci vyhnout se použití nové postavy. A stejně jako předešlý tak i tento prostředek se stává z technické nutnosti záměrným uměleckým efektem, jak ukazuje závěr soudní scény z „Hliněného vozíku“ (IX. jedn.): Čárudatta je souzen pro vraždu Vasantasény, kterou ve skutečnosti téměř zaškrtil Sansthánaka a nechal ji ležet v parku v domnění, že je mrtva. Sansthánaka chce svrhnout vinu se sebe, proto obžaluje Čárudattu. Celý soud věří v Čárudattovu nevinu, avšak všechny okolnosti svědčí proti Čárudattovi a tak soudci nezbude, než Čárudattu uznat vinným. Král, jemuž odnesou výrok soudu ke konečnému rozhodnutí (za scénou), odsoudí Čárudattu na smrt, ačkoliv zákony v takovém případě určují brahmanu trest vyhnanství. Na začátku citátu je tato situace: Sansthánaka po vynesení rozsudku odešel, Vasantasénina matka, jež vystupovala jako svědek, rovněž. Na scéně je soudce, soudní sluha, strážce, vidúšaka Maitreja a Čárudatta.

Soudce: ...Ať konají popravčí svou povinnost! (*strážce opustí své místo u Čárudatty a odejdou*)

Sluha: Pojď se mnou, pane.

Čárudatta: (*smutně strofu 29¹⁾, pak jako by mluvil k někomu nepřítomnému*)

Dej mě vést ohněm, mořem, pustinami,
nic nestráví, nic z toho, co jsem měl —
má čest, má brahmanská čest zůstává mi
ať přijde ten či onen nepřítel.
Můj osud končí. Tvůj jde do prokletí.

¹⁾ Strofy každého aktu jsou číslovány, někdy se opakují jako hudební motivy. Strofa č. 29. IX. aktu zní

Maitrejo, příteli — věrná žena —
úbohý malý Róhaséno —
zde stojím, osud nad sebou
a ty tam bezstarostnou hrou
si hraješ, hraješ marně dál
a netušíš a neznáš žal! —

Dal jsi mě katům — máš už, co jsi chtěl?

Se svými dětmi, s dětmi těch svých dětí

hřmíš divou kavalkádou do pekel!¹⁾

Jdu! Jdu!

(*všichni odejdou*)

Oslovený je tu král Pálaka, který vůbec nevystupuje a rozhoduje na pomyslném jevišti. Již 29. stance je ve skutečnosti promluva k nepřítomnému, tím spíše, že se po prvé vyskytuje jako Čárudattova promluva „k sobě“ — na jevišti je z oslovených jen vidúšaka. 29. stance tu tvoří přechod: Od skutečného dialogu přechází k lyrické reflexi, počínající náznakem dialogu v oslovení přítomné postavy k slabému oslovení nepřítomné ženy a dítěte, jež přesto však nepřekračuje hranice přípustné pro reflexivní pasáž. Nástup závěrečné strofy (v číslování 43.) se děje ostrým kontrastem proti předešlé strofě jak v obsahu promluvy, tak ve formě: Je to přímý útok a má důraznou dramatickou formu dialogu. Šúdraka by byl ovšem mohl vyřešit finale jednání jinak — Čárudattovou promluvou k soudu na rozloučenou, promluvou do obecnosti a pod.: V soudní scéně jsou takové gnómičké promluvy (Kdo soudnost krále zvrátili a kdo si chtějí, zlotřilí, na bílé vrány hrát, sta neviných už zabili a vraždí napořád. — 41 —), jež ovšem připadají ze sociologického hlediska dosti divné v indické autokracii a dramatu, jehož autorem prý byl král. Stejně podivné však je, že jediný představitel vládnoucích, šakára Sansthánaka, je půl blbec, půl lidská bestie a autor nám dává tušit, že jeho královský švagr není o mnoho lepší. Dále autor porušuje příkaz, že se na jevišti nemá předvádět pád krále a porušuje je tak, že je nota bene na straně vzbouřenců²⁾ — alespoň částečné vysvětlení snad může poskytnout teorie, podle níž byl Šúdraka z rodu, založeného pastýřem, a Arjaka tedy vystupuje na oslavu zakladatele dynastie. — Tolik bylo třeba dodat na ideologické vysvětlení scény. Ptáme-li se nyní, proč užil autor mluvy k nepřítomnému, je odpověď již jasná: Byl to nejvhodnější prostředek z těch, jež byly k dispozici. Právě

¹⁾ „Do pekel“ je překladatelská licence a platí jen obrazně. Text neodporuje tomu, co jsme řekli v odst. 1. o indickém náboženském názoru.

²⁾ Porušení je z politického hlediska tím horší, že jde o hru ze života, ne o dramatisaci mytů. Doporučujeme však opatrnost při výkladu na základě společenských protiv. Standardní charaktery lidového divadla nelíčí brahmany v příliš příznivém světle. Tyto charaktery přešly i do literárního divadla vyšších tříd. Dále se ve výkladu zatím nemůžeme pustit.

to, že Čárudatta nemá partnera, je velmi účinné. Šúdraka potřeboval „aktšlus“, silnou gradaci na samém závěru jednání, proto volil právě tento prostředek a to ne z technických nýbrž z uměleckých důvodů. Stupňovaný závěr soudní scény je opět odůvodněn výstavbou celé hry. Rozsudek nad Čárudattou je Pálakovo poslední bezpráví, v následujícím jednání (X. a posledním), popravčí scéně, již přichází Šarvilaka se zprávou o Arjakově vítězství. Ve hře se složitou episodikou bylo třeba závěr připravit a Šúdraka to tedy činí v citované scéně. Závěrečná stance tu má funkci věštby.

8. Základní vlastností práce s dramaticko-taneční složkou v indickém divadle je detailní propracovanost, podmíněná architektonikou indického divadelního prostoru (srv. odst. 5). V detailním propracování a nuancování detailních situací se může málokteré divadlo rovnat indickému – proto je v dramatech tolik režijních poznámek. Pro naše účely poskytuje indické divadlo příklady střídání složek en miniature. Citujeme úryvek z Bhavabhútiho („Uttararāmačarita“, I. jedn.): Na scéně je Ráma a Síta

(vejde komoří)

Komoří: Rámabhadro! (sám se opraví v půli řeči s bázlivým pobledem) Velký králi!

Ráma: (se smíchem) Ovšem, drahý příteli, oslovení Rámabhadro zní dobře, užije-li je můj otcovský starý služebník, a proto mluv, jak jsi zvyklý...

Přepisujeme scénu do grafu:



Komoří: Rámabhadro! (sám se opraví v půli řeči s bázlivým pobledem) Velký králi! *Ráma:* (se smíchem) Ovšem... atd.

Přeryv v promluvě komořího ponechává na chvíli volné pole hereckému projevu, text má pauzu, probíhá jen latentně. Režijní poznámka tu zabírá samostatný časový úsek, třeba velmi malý. V druhém případě je režijní poznámka direktivou pro herecký výraz, simultánní textu. To jsou základní dvě alternativy režijních poznámek v detailní výstavbě představení. Rozdíl je ve skutečnosti však menší než příkře ohraničená následnost na jedné a poslušnost na druhé straně: Gesto úst, stažení koutků

do úsměvu, předchází o zlomek vteřiny při provedení slovo – optický vjem předchází akustický. Značíme to předrážkou, upozorňujeme však čtenáře, že se liší od předrážek, užívaných v ostatních grafech. Tam nám pomáhala vyjádřit kvantitativní zesílení určité složky, kdežto zde má časovou hodnotu, stejně jako předrážka v hudbě.

Tato detailní propracovanost je v podstatě kvantitativní vlastnost: V antickém, méně již v alžbětinském divadle, jež pracují hrubšími rysy, se děj člení v poměrně menší počet situací – k změně situace dojde po delší promluvě, nejmenší prvky, na něž můžeme dějový proud rozčlenit, jsou poměrně dosti rozsáhlé, zvláště psychologické procesy jednotlivých postav se pohybují v rudimentárnějších liniích. Klasická řecká tragédie potřebuje i v stychomythii, kde se srážejí protivranné strany v nejostřejším konfliktu, nejméně vždy jeden celý verš, komedie člení verše spíše, rovněž tak alžbětinské drama. Přerývání promluv, zájknutí se vprostřed řeči a pokračování jiným směrem a pod. však ani zde nejsou příliš časté. Proti tomu indické drama propracovává velmi často do detailu, jako jsme viděli svrchu, počet situací (ve smyslu nejmenších prvků děje, dějových atomů) je mnohem vyšší, častá je drobná psychologická situace, jako právě citovaná promluva komořího. A právě s tímto zjevem je spjata (lépe řečeno: je jím podmíněna) hojnost režijních poznámek v indických dramatech, málo poznámek Shakespeara a naprostý nedostatek v antické tragedii. Detailní propracovanost má však i kvalitativní důsledky: nuancování výrazu a polotóny. V citované Bhavabhútiho hře v třetím jednání (simultánní scéna, o níž jsme se již zmínili) se ptá Vásantí Rámy po zdraví prince Lakšmany. Ráma myslí, že Vásantí neví o zapuzení Sítu, dělá napřed, že otázku přeslechl, protože se stydí za svůj čin. Po druhém dotazu pochopí, že Vásantí vše ví:

(*Ráma*): ... (*nablas*) Ah, princí Lakšmanovi se vede dobře. (*když to řekl, vypukne v pláč*)
Vásantí: Proč jsi tak krutý, králi?

Překladatel Bhavabhútiho Tawney (Uttara Rāma Charita, Calcutta 1874) připojuje k Rámově promluvě poznámku pod čarou, že Ráma větu řekne „s lhostejným výrazem“ (I. c. str. 41), čímž správně vyskytuje herecké podání situace: Ráma se snaží dělat „jakoby nic“, ale sotva dořekl, povolí a prozradí se. „Lhostejný výraz“ Tawneyovy poznámky je složitý herecký výraz protikladných citů, jejichž konflikt v promluvě vyvrcholil

v krizi. Teprve po Rámově nedobrovolném přiznání odhaluje i Vásantí svou hru. Odmyslíme-li si režijní poznámku o pláči, vypadá scénka podstatně jinak: Režijní poznámka značně zabarvuje význam jak Rámovy promluvy, tak Vásantiny následující repliky. Rozebíráme-li výrazové prostředky, zjistíme kombinaci dvou složek ve scéně, literární a dramatické, jež přispívají stejným podílem k významu situace, ale navzájem jsou v ostrém rozporu – mimická akce popírá slova. Přesně vzato, jsou tu dva rozpory: a) mezi slovy Rámovy promluvy a hereckým podáním je jen zdánlivá paralela, Ráma nemluví lhostejně, nýbrž zdánlivě lhostejně a tyto dva projevy se i v hereckém podání od sebe liší, b) mezi režijní poznámkou a promluvou je ostrý rozpor. Zároveň je ovšem rozpor i mezi podáním promluvy a mimickou akcí, naznačenou v režijní poznámce, tento protiklad však je menší než první rozpor. Herecké podání promluvy tím, že se poněkud odlišuje od skutečné lhostejnosti, jíž by nasvědčoval text, připravuje předem zvrat, který nastupuje mimickou akcí.

Taková detailní propracovanost v kombinaci výrazových složek však nevznikla jen pouhou uměleckou virtuositou. Přispívá k ní značně to, že indické divadlo vůbec užívá mnohem hojněji hereckého výrazu, že exponuje mnohem víc gesto, než je tomu dnes, a to je opět podmíněno nejen uměleckými podmínkami, ale i reálnými podmínkami skutečného života. Člověk starých dob totiž prozrazoval svůj duševní stav různými „bezděčnými projevy citění“ mnohem více, než moderní člověk. Byl přirozenější, můžeme říci i přírodnější než dnešní evropský člověk, kterého civilizace a kultura naučily větší uzavřenosti a sebcovládání. V indických dramatech se na př. nepoměrně často omdlívá. Tak simultánní scéna Rámy a Sítý by se na našich jevištích proměnila v trapnou frašku, kdyby věrně podle poznámek omdleli Ráma, Sítá a Vásantí tolikrát, kolikrát autor udává, a stejně i ostatní různé scény s omdlíváním (neuvádíme další příklady, výčet by byl téměř nekonečný), kdyby osoby fakticky omdlávaly v těch situacích a z těch důvodů, jak autoři udávají. Podotýkáme, že herci znázorňovali skutečné omdlení, ne jen pouhou afektivní nevolnost – dosvědčují to Rámovy slova o Vásantí, že „...se přerušila vprostřed řeči a klesla smyslu zbavena“. Na důkaz svého tvrzení o větší citové bezprostřednosti člověka v dobách méně vyspělé civilizace uvádíme příklady ne sice z Indie, nýbrž z antiky, jež je našemu čtenáři bližší: Achilleus po roztržce s Agamemnonem sedí na mořském břehu a pláče

(první zpěv Iliady – srv. i jeho scény s Patroklovou a později s Hektorovou mrtvolou). Tak se chová Homérův ideál hrdiny – přeneseno do našich měřítek, je jeho jednání jednáním hysterika, ne prvního vojáka spojených řeckých armád po deseti letech válčení. Podobných míst bychom našli ve starých literaturách hojně a nelze je vysvětlovat jen nějakou uměleckou konvencí a nadsazováním, protože pak máme právo ptát se, odkud se tato konvence vzala u autorů, kteří jinak ukazují neobvyčejný smysl pro reálný postřeh. Za druhé svědčí v náš prospěch historicky dosvědčený sklon starých národů pro velká gesta. Stačí připomenout jen známou anekdotu o římském vojevůdci, který při vyloďování zakopl, natáhl se a obáváje se pověrčivosti mužstva, jež by v tom spatřovalo zlé znamení, proměnil nedobrovolný kotrmelec v záměrné pathetické gesto: Objal zemi. V moderních poměrech je takové jednání nemožné i v anekdotě. Živou gestikulací antického divadla podmiňuje na jedné straně maska, kothurn a vzdálenost diváků, na druhé sociologický činitel. Propracovanost mimického výrazu v indickém divadle je podmíněna jednak historicky (tanec!), jednak opět sociologicky. Rozdíl mezi antikou a Indií v typu hereckého výrazu závisí pak značně i na architektonice divadelního prostoru: proti antickému gestu indická mimika obličjeje (viz svrchu). Citované dva drobné příklady ukazují dramaticko-taneční složku v syntese s literární. Jako třetí k nim v úzké syntese (nebereme-li ohled na to, že jsou latentně de facto stále přístupny všechny složky) připutuje výtvarná a to zvláště ve hře s rekvizitou, v indickém divadle časté. Jak velký význam má hra s rekvizitou, ukazují nejlépe „Šakuntalá“ a „Hliněný vozík“, v nichž se kolem rekvizity (v obou případech šperky) točí zápletka celé hry. Jako příklad detailní hry s rekvizitou (zde přirozeně mnohem více dramatické než taneční) uvádíme scénu krádeže z „Hliněného vozíku“: Vidúšaka, k němuž Čárudatta schoval přes noc šperky, se vzbudí, domnívá se, že vidí díru ve zdi a zloděje, úpěnlivě prosí Šarvilaku, jehož si splete s Čárudattou, aby si šperky pro jistotu vzal, a vši mocí mu je cpe (srv. citovanou Šarvilakovu scénu, jež tuto bezprostředně předchází).

Šarvilaka: (sábne po skřínce)

Vidúšaka: Človče, jak máš studené prsty!

Šarvilaka: Taková neopatrnost! Mám prsty studené, jak jsem sáhl do vody. Dobře, strčím si ruku do podpaží. (obřeje si ruku a vezme skřínku)

Vidúšaka: Máš ji?
Šarvilaka: Nikdy bych neodmítl prosbu brahmana. Mám.
Vidúšaka: Teď mohu spát klidně jako kupec, když prodal své zboží. . . . atd.

Komika scény závisí především na hře s rekvizitou. Zajímavější jsou dva druhy scén, jež se pravidelně opakují v různých dramatech: Scény s vozy a scény s obrazy. Jako v první části „Hliněného vozíku“ skříňka se šperky, tak v druhé části vozy jsou spiritus agens dramatické záplety: Čarudatta pošle Vasantaséne svůj vůz, aby ji přivezl za ním do zahrady Pušpakarandy, kolem Vasantaséna domu však v téže době projíždí šakárův vůz rovněž do zahrady, náhodnou překážkou je přinucen zastavit se a kočí poodejde od vozu. Vasantaséna omylem vstoupí do šakárova vozu a odjede s ním, do Čarudattova vozu se skryje uprchlý Arjaka a unikne v něm strážím. Další děj je pak jen důsledkem záměny a Arjakova útěku. Vozy přitom nejsou pouhá stafáž, nýbrž opravdu se s nimi hraje. Citujeme dvě scény z VI. jedn.:

(Vejde Vardbamánaka s vozem s bůvolů)

Vardbamánaka: Tady jsem vzal polštář. Radaniko, vyřídí paní Vasantaséne, že je vůz připraven a že čeká, až nastoupí, aby ji odvezl do staré zahrady Pušpakarandy.
Arjaka: *(naslouchá)* To je vůz milostnice na cestě ven z města. Dobrá, vlez do vnitř. *(opatrně se blíží)*
Vardbamánaka: *(slyší ho přicházet)* Á, zvonění náramků¹⁾. Paní je tu. Paní, býky dráždí ohlávka. Bude líp, když vyšplháš zadem. *(Arjaka tak učiní)* Náramky zvoní jen když se noha pohybuje a zvuk ustal. Ostatně, vůz je najednou těžký. Jistě, paní teď vyšplhala dovnitř. Půjdu dopředu. Hyjé, býci, hyjé. *(Jeďte kolem. Vystoupí Víraka)* . . . atd.

Následuje scéna stráží (simultánní se scénou s vozem – na jedné části jeviště je Vardhamánaka s vozem, na druhé strážci Víraka a Čandanaka), jež zjistí vůz, Čandanaka jej prohlíží, pozná Arjaku, zapře to však Vírakovi a vůz propustí. Vírakovi připadá Čandanakovo jednání podezřelé a zarazí znovu vůz:

Víraka: . . . Chci se podívat dovnitř!
(Vardbamánaka tak učiní. Víraka začne šplbat dovnitř. Čandanaka bo cobytně za vlasy, srazí dolů a kopne) . . . atd.

¹⁾ Rozumí se náramky, jež se nosily na kotnících. V češtině speciální výraz chybí.

Při tak komplikované hře s vozem nelze předpokládat, jak jsme řekli, že by postačil jen mimický výraz, při němž „vstupování do vozu se znázorňuje zvednutím očí a nohou“ (Konow, I. c. str. 7). Citovaná scéna mimo to ukazuje dobře i hru s rekvizitní součástí kostymu – Arjakovy okovy, jež pokládá Vardhamánaka za Vasantaséna šperk. Omyl – ostatně poněkud naivní a naaranžovaný – umožňuje opět to, že Vardhamánaka přes vůz nevidí, co se skutečně děje. Hra s rekvizitou tak zasahuje i do zvukové výstavby představení a akustická složka (t. j. latentní hudební) je v tomto detailu velmi důležitá pro hru s významem.

„Hliněný vozík“ ukazuje hru s vozem v civilní hře, prakaraně. Jako příklad hry s vozem v mytické nátace citujeme scénu z prvního aktu Kálidásovy „Urvaši“:

Král: Pobídní koně k rychlému běhu na severovýchod, vozataji!
Vozataj: Jak poroučíš. *(učiní tak)*
Král: *(vyjadřuje rychlost vozu)* Dobře, výborně! Dohonil bych i Garudu¹⁾, kdyby byl přede mnou, tak rychle se žene můj vůz. Tím snáze dohoním rouhače, který se provinil proti Indrovi!

Vichr jízdy rozčís' na prach mraky zdola,
vpředu jako mlha pnou se vozu vstříc —
vichr jízdy kreslí mezi špice kola
rychlým otáčením druhou řadu špic.
Vichrem jízdy hřívá hbitých koní zdá se
jako na obraze tichá, nehnutá,
vichrem jízdy vlajka s žerdi napíná se
až na konec vozu, v přímce napnutá.

(Král a vozataj na voze pryč)

Důležitá je poslední poznámka – kdežto některé překlady, na př. Fritzeho (Reclam Bibl. 1465) slova „na voze“, vynechávají, čteme v originále (vyd. Bombay Sanskrit Series) „rathéna“ – tím nápadnější, že je slovo v instrumentálu – „vozem“.

Scénu můžeme pokládat za typickou. Z her, o nichž jsme častěji mluvili, mají úplně shodné scény „Šakuntalá“, „Uttararámačarita“, „Málatímád-hava“ – totiž všechny. Postup v kompozici takových scén podle výrazových složek je tento: Výtvarná složka dodá vůz, dramaticko-taneční

¹⁾ Mytický pták, na němž jezdí bůh Indra.

mimiku osob, jedoucích v prudce se ženoucím voze. Vůz ve skutečnosti stojí na místě, pohybuje se jen potud, že přijede na jeviště a zase s něho odjede. Pohyb vozu obstará literární složka deskriptivní pasáží. Mezi gestikulací a slovy na jedné a statickým vozem na druhé straně je rozpor, nelze však vyvozovati, že záměrný a že právě na něm závisí estetický účín scény. Vůz s osobami pro tu chvíli tvoří samostatné ucelené jeviště, jež je relativně v klidu, třeba se v poměru k svému širšímu okolí pomyslně pohybuje. Divákova pozornost se soustředí, jeho zorné pole se zúží právě jen na vůz. Podle obdoby z filmu bychom řekli, že jeho pohled v tu chvíli nezabírá totál skutečného jeviště, nýbrž jeho polodetail. To je, myslím, nejpravděpodobnější vysvětlení všech takových sporných scén starého divadla – opírá se jen o možnosti, které jsou dány materiálem a uzpůsobením lidské pozornosti a nezavádí do staletí staré estetiky názory, jež byly vývojově možné teprve v divadle našeho století a nejsou v dřívějších érách prokázány alespoň přibližně spolehlivě. Za druhé jsme připomenuli hru s obrazem – má ji na př. „Málatí a Mádhava“, „Hliněný vozík“ a zvláště obšrnou „Uttararāmačarita“. Jsou to schematické scény, při kterých některá vedoucí postava s některou další prohlíží obraz, jenž má vztah k ústřednímu námětu, popisuje, co v něm vidí, a reaguje na to, co vidí. Tak na př. milénka prohlíží milencův obraz nebo naopak. „Málatí a Mádhava“ (II. akt) ukazuje, že šlo o hru se skutečným obrazem, ne jen o pouhé markýrování: „Málatí – skryje obraz“ když skončila scéna s ním a dvojnice oznamuje příchod nové postavy; mimo režijní poznámku už v promluvách o obrazu není zmínka a při pouhém markýrování by herec netříštil akci náznakem, jehož souvislost s předěšlou scénou s obrazem byla porušena a jehož smysl by tedy byl nejasný – ve skutečnosti jen odstraňuje rekvizitu, kterou dál při hře nepotřebuje. Úkol hry s obrazem odhaluje „Uttararāmačarita“, I. akt: Rāma a Sítá si prohlíží obraz, který zpodobuje jejich osudy, předcházející Bhavabhūtiho drama, t. j. výjevy z Rāmájany až po sedmou knihu. Scéna je neúměrně dlouhá, trvala by na jevišti nejméně osm minut: Chceme-li ji odsoudit a priori jako naprosto nedramatickou vložku, nesmíme zapomínat, že působila zcela jinak na tehdejšího diváka, který velmi dobře znal Válmikiho epos a pro něhož tedy jednotlivé promluvy – reakce pozorujících hrdinů na vzpomínky z minulosti měly velmi konkrétní význam. Za druhé měla scéna proti dnešku velmi odlišné postavení v celé

struktuře všech tehdejších divadelních projevů. Je totiž názvukem na polodivadelní předdramatickou strukturu, jejíž vliv se uplatnil právě ve hrách s dějem převzatým z mytů: „Šaubhikas“ se stali zakladateli epicko-dramatické mimiky nátek. Předváděli epické ságy obrazovým znázorněním, ať už to byly stínové hry nebo obrazy nebo konečně „živé obrazy“, jež prováděly gesta, shodná s jednáním; jisté je, že šaubhikas tyto obrazy „vysvětlovali“. Jak nyní povstaly z těchto obrazových znázornění náteky? Podle Lüderse musíme přechod k nátekám vysvětliti takto: Náteka vznikla tak, že slovo přešlo od recitátora přímo do úst figur, jež zatím účinkovaly jen mimicky – H. Lüders, *Die Šaubhikas*, Kgl. Preuss. Ak. d. Wiss. 1916“. (Lindenau, i. c. str. 19). – Nuže scéna je v exposici hry a pomáhá autoru vykreslit základní situaci, z níž se děj rozbíhá. Dramatické zpracování není možné a pouze epickému, (natolik epickému jako v předehrách) se chce autor vyhnout, protože se snaží mít postavy pokud možná přímo v akci. Hra s obrazem je jakýsi kompromis, východisko z nouze: Postavy jsou v akci, nevypravují si pouze, nýbrž reagují na obraz a epické jádro je zahaleno do jejich reakcí. Ve scéně milenců s obrazem opět autoři nahrazují méně dramatický monolog dramatictější dialogem. Dramatické dění je vždy vyjádřeno textově promluvy, dramaticko-taneční složka má druhotnou roli napomáháče a doprovodu. Hra s rekvizitou však uchrání autora od nebezpečí, že scéna dopadne příliš deklamátorsky literárně. Hra s obrazem je příkladem paradoxní synthesy, v níž neliterární složka (hra s rekvizitou – dramaticko-taneční složka) nastupuje proto, aby umožnila vyjádření převážně literární složkou.

Uvedené příklady jsou povětšinou bližší hereckému než tanečnímu pólu dramaticko-taneční složky. Mimiku-tanec ukazuje epizoda s včelou ze „Šakuntaly“ (I. akt). Scénu necitujeme, odkazujeme čtenáře do českých překladů hry. Připomínáme jen, že je u Hrubína místo přebásněno velmi volně, skutečné rozdělení prózy a veršů (u Hrubína je scéna převedena do rýmovaného verše, Vyhnis překládá celou hru nerýmovaným veršem) je jasné podle dole uvedeného citátu. Popis gesta, jímž herečka vyjadřuje strach před včelou, jsme uvedli v odst. 7. Nyní připojujeme Mantziův popis představení (*A History of Theatrical Art*, I. str. 25): „Zatím co král Dušjanta, skryt za keři, pozoruje Šakuntalu a její přítelkyně, Šakuntalá podráždí včelu, jež za ní letí, a vykřikne ve strachu: „Ach,

včela... opustila mladý jasmín a chce mi vletět do tváře! (její pohyby naznačují, že ji pronásleduje včela). Král na ni hledí s láskou a praví: „I v jejím strachu je něco krásného.“ Pak zpívá:

„Kamkoliv se včela podrážděně ztočí,
letí vyplašeně za ní její oči“... atd.

Zatím co král zpívá v obdivu, Šakuntalá podle našeho názoru provádí jakýsi tanec nebo mimickou scénu, v níž vyjadřuje svůj dětský půvabný strach před včelou. – Je to komplikovaná synthésa:

Šakuntalá

Libreto

Král

Anasujá Prijamvadá

Ostatní divadelní aparát

Ach, včela... do tváře!

(její pohyby... včela)

I v jejím... krásného.

Kamkoliv... atd.

Rozepisujeme scénu do divadelní partitury podle jednotlivých postav: Šakuntalá je v tu chvíli sólová role, král druhá sólová, kontrapunktického rázu. Anasujá a Prijamvadá, jež patří v simultánní scéně k Šakuntale, jsou sice rovněž v akci, jejich akce však se shoduje spíše s hudebními „příznávkami“ – jsou to doprovodní role. Výtvarná složka rolí v sobě zahrnuje jen kostymy, proto připojujeme na zvláštní linku slabou výtvarnou složku scény, hudební složka v sobě zahrnuje jen zpěv postavy, proto připojujeme na zvláštní linku instrumentální hudební doprovod, označený otazníkem – nevíme, jestli král zpíval s doprovodem nebo bez něho. Předrážka u dramaticko-taneční složky role Šakuntaly značí kvantitativní zvýšení podílu složky nad normální silnou – pantomimu strachu před včelou. Důležitá je kompozice celé scénky, především pokud jde o obě sóla: Je to postup v zásadě shodný s kompozicí fugy v hudbě:

	dux	protivěta	
Šakuntalá	Ach, včela... do tváře	(Její pohyby... včela)	
Král	—	—	comes
			I v jejím... atd.

Režijní poznámka při skutečném provedení totiž přesahuje časově přes celou královu promluvu a zpěv. Rozdíl proti hudbě je však v tom, že protivěta nastupuje o něco málo dřív než comes, ne současně. Podobná scéna je v „Málavice“, kde na místo dramaticko-tanečního projevu ve smyslu jevištní stylisace nastupuje skutečný tanec, „tanec i pro spolehráče“, jak jsme to označili. Divadelní fuga je tu tím patrnější, že jde o skutečné představení – Málaviká předvádí králi a ostatním své taneční umění – a postavy mimo krále a nepatrně vidušáky nevystupují z postavení pouhých diváků, t. j. jejich „příznávkou“ jsou velmi slabé a nekomplikují základní obrazec fugy. Přetiskujeme scénu ze Zubatého překladu:

Málaviká: (popoředí zpívá čtyřvětou píseň).

Jeť marno tvoje toužení,
buď srdce bez naděje!
A přec mě v blaha předtuše
se levé oko chvěje!*)
Až s miláčkem já sejdu se,
pak bude konec trýzním.
Ó pane, v cizí moci jsem
a po tobě jen žízním.

(pak provádí pohyby podle vyslovených zde citů)

Vidušák: (stranou) Slyš brachu, tou píseň jako dvěma ti sama sebe posílá.

Král: Příteli, naše srdce se našla. Hled:

„Ó pane, tebe miluji“,
tak sladkým zvukem pěla
a ve hře něžné oddala
mi vnady svého těla.
Před paní zjevit nesměla,
co v srdci pro mne chová:
po jiném ústa vzdychala,
však ke mně spěla slova.

Málaviká: (dokončí, chce odejti)

Vidušák: Počkej ještě! Na něco... atd.

*) Znamení, že se sejde s milencem.

Ve schematu:

Málavíká

Král

Libreto

Vidúšák

Ostatní postavy

Ostatní divadelní aparát

1. (popošešl...piseň) 2. Ječmarno...žizním. 3. (pak provádí...cith) 4. (stranou)...posílá

Málavíká

Král

Libreto

Vidúšák

Ostatní postavy

Ostatní divadelní aparát

5. Příteli...hleď 6. Ó panc...slova 7. (dokončívši...odejiti) 8. Požkej ještě...atd.

Toto schema už je skutečná úplná partitura divadelních výrazových složek. Složky „ostatního divadelního aparátu“, v předešlém schematu jen naznačené, značíme i zde úplně – na normální čtyřlínkové osnově, stejně jako složky kterékoliv postavy. Literární a dramaticko-taneční složka se sice v účasti divadelního aparátu na výstavbě scény neprojevují, avšak mohly by se projevovat. Dramaticko-taneční bychom na př. musili značit u Šarvilakovy scény se zdí a s dveřmi i u divadelního aparátu, literární složku bychom musili vyznačit, kdyby dějiště nebo nástup hudby byly v poznámkách vyznačeny, t. j. kdyby byly nutnou součástí struktury této scény a netextový výraz se opíral o textový předpis. Právě v indickém divadle při nedostatku dekorací však tento případ není. V uvedené scéně můžeme nejvýše předpokládat velmi slabý podíl dramaticko-taneční složky v tom, že nástup doprovodní hudby je určován režis – podíl však je velmi nepatrný, problematický a proto jej neznačíme. Jinak o vyznačování latentní literární složky v obou grafech platí totéž, co u všech ostatních grafů. Jednotlivé takty ovšem ani zde nevyznačují stejnou časovou hodnotu, délka jejich trvání se navzájem velmi liší.

Srovnáváme-li obě scény, zjistíme dva nejdůležitější rozdíly: a) na místo malé předrážky v roli Šakuntaly nastupuje v roli Málavíky velká předrážka – rozdíl mezi „tancem pro obecnstvo“ a „tancem i pro spoluhráče“, b) mezi skupinou přihlížejících v „Šakuntale“ a skupinou přihlížejících v „Málavice“ je značný rozdíl. V prvním případě jsou Anasujá a Prijamvadá v té chvíli v živé akci, třeba jen pozorují a nemluví – větší akčností se blíží králi. V druhém případě jsou diváci celkem pasivní, více nebo méně interesované těleso, ale nevystupují příliš akčně do popředí, takže se tím více odrážejí obě sola – hlasy divadelní fugy. Vidúšaka tu je přechodní figura mezi oběma typy postav, blíže k divákům – hodně interesovaný divák. Rozdíl působí především to, že v prvním případě jsou Anasujá a Prijamvadá jen dočasnými náhodnými diváky – pozorují, jak jejich družku honí včela – ale zároveň i nedobrovolnými aktéry – aniž o tom vědí, pozoruje král všechny tři. V druhém případě jsou diváci skutečnými diváky po delší časový úsek a jejich role je převážnou většinou jen pasivní. V druhém případě je vůdcem divadelní fugy Málavičina strofa, protivětou její mimická akce, průvodcem králova antistrofa, prosaické krátké promluvy vidúšaky a krále intermezem mezi jednotlivými částmi. Při tom je poučné porovnat použití základního kompo-

sičného postupu fugy v hudbě – umění s jedním výrazovým materiálem – a v divadle, umění s několika výrazovými materiály-složkami. „Thema fugy je přednášeno nejprve pouze jedním hlasem a jmenuje se tu vůdce nebo subjekt, lat. dux, italsky guida nebo proposta, německy Führer. Poté nastupuje v druhém hlasu průvodčí nebo odpověď, lat. comes, it. riposta nebo conseguente, něm. Gefährte, zatím co první hlas pokračuje dále v rytmicky a melodicky výrazném kontrapunktu, který se zove protivěta (též kontrasubjekt, něm. Gegensatz). Průvodčí (comes) je transposicí vůdce do vrchní kvinty . . . atd.“ (Jirák, *Nauka o hudebních formách*, Praha, 1939) V naší divadelní fuze téma (pronásledování včelou, milostné vyznání) je podáno nejprve textově (dux), pak pokračuje mimickým výrazem (protivěta), zatím co nastupuje textovým výrazem téma v druhém hlasu (comes). I pro transposici při přechodu tématu z jednoho hlasu do druhého je obdoba přesná: Transposice je dána tím, že je mluvčím jiná osoba odlišného charakteru a jiné dějové funkce. Ve schematu:

A: -----text-----: -----mimika-----: ---dux-protivěta
rovná se
 B : -----text-----: ---comes---

Kontrapunkt je tu dvojitý: Jednak mezi složkami (mimika-text současně), jednak významový kontrapunkt v dané situaci: milenec-milenka. V schematu A znamená první hlas (Šakuntalá, Málaviká), B druhý hlas (Králové – Dušjanta, Agnimitras), t. j. první a druhou roli.

Kompoziční postup, který jsme tu rozebrali, není snad jen indická specialita – mohli bychom stejně rozebrat divadelní strukturu kterékoliv jiné doby. Jako není vázán na typickou tanečnost indického hereckého projevu, tak není vázán ani jen na určité výrazové složky – jsou možné různé kombinace a fuga může být i dvojitá, trojitá atd. Šlo nám jen o to, ukázat tento postup na nejvhodnějším materiálu. Na důkaz, kolika nuancí je schopna dvojhlasá divadelní fuga text-dramaticko-taneční složka, uvedeme třetí příklad z indického divadla. Scéna Šakuntaly spojuje s textem polotaneční, značně stylisovaný pohyb, scéna Málaviky tanec, o jehož „tanečnosti“ (na rozdíl od prve uvedeného stylisovaného pohybu) nelze pochybovat. Scéna Málátí v II. aktu „Málátí a Mádhav“ (následuje hned po připomenuté scéně Málátí s obrazem) spojuje s textem mimiku ve smyslu herecké, ne taneční mimiky. Je to příklad, který je

nejbližší těm, s nimiž se můžeme nejčastěji sejit v dnešní divadelní praxi. Komplikuje jej jen to, že partnerem Málátí tu není Mádhav nýbrž Málatina soukojenka a buddhistická jeptiška a že je základní téma pojímáno velmi široce: Málatina láska a její budoucnost. Ve scéně s obrazem prohlíží Málátí s přítelkyní Mádhavův obraz a rozmlouvá s ní o milenci (první hlas: text, dux). Pak přichází jeptiška a ve smluvené komedii, jež má vyprovokovat lásku Málátí ještě více, začne Málatině přítelkyni vyprávět, že chce otec provdat Málátí za jiného (druhý hlas: text, comes). Při tom Málátí je „duchem nepřítomna“ (první hlas: mimika, protivěta) a teprve po otevřeném jeptiščině odhalení reaguje promluvou – ne však přímo do hlavního dialogu, nýbrž „pro sebe“. – Jako ukázkou stejného postupu v jiné divadelní struktuře připomínáme roli Kreusy v Euripidově Iónu (viz kap. I.), v níž jsou rovněž dvě značně exponované mimické scény.

Všem uvedeným příkladům je společné, že v roli, jíž jsme naznačili jako „první hlas“ fugy dochází k střídání různých výrazových složek téhož významu. Střídání toho druhu je velmi časté v některých drobných schematických scénkách, jež jasně prokazují paralelismus složek ve struktuře indického divadla. Jsou to scénky, v nichž nějaké znamení věští postavě, co ji čeká. Tak v epizodě Šakuntaly se včelou se chvěje Šakuntale levé oko, v citované scéně rovněž tak Málavice; to znamená, že žena potká milence – pověra ostatně nijak zvlášť typická pro Indii, podobná znamení jsou známa i u nás, na př. „svrbí mě dlaň, budu brát peníze“. Když si splete Vasantaséná vozy, chvěje se jí pravé oko – znamená, že ji potká nepříjemnost. Indické divadlo takových znamení velmi vydatně užívá, zvláště chvění levého oka patří v indickém milostném dramatu neoddělitelně do arsenálu divadelních výrazových prostředků. Schematický je rovněž postup, jakým se vyjadřuje znamení různými výrazovými složkami. Napřed čteme (často i uprostřed stance) režijní poznámku „chvěje se jí levé oko“, pak postava prohlásí: „Chvěje se mi levé oko“ – zpravidla je to prostá oznamovací věta v této formulaci, někdy začleněna do stance, někdy hned po ní následuje reakce postavy na znamení, nebo se na tuto větu váže kratší reflexivní pasáž. Tedy napřed mimický, pak textový výraz. Dramatik sahá k tomuto postupu obvykle v první scéně setkání milenců – připravuje nástup nové role a upozorňuje diváky předem, jak se rozvinou vztahy nového příchozího k osobě na jevišti. Teprve když je

scéna takto připravena, nastupuje partner. A konečně nejjasnějším do-
kladem paralelismu jsou schematické režijní poznámky, „vejde jak po-
psán“. Někdy postava na jevišti popisuje některou postavu za scénou,
buď jak ji vidí přicházet, nebo vypravuje, co se jí stalo, jak byla na př.
poraněna a pod. Pak popsaná postava nastupuje. Je to týž postup, jako ve
scéně se znamením – příprava nástupu – pouze s tím rozdílem, že odpadá
mimická složka, nastupuje napřed literární a pak hned dramaticko-ta-
neční a výtvarná (jde totiž povětšinou o vzhled postavy, t. j. kostym,
nebo její způsob projevu, na př. kulhavá chůze). Příklad (I. akt „Hlině-
ného vozíku“): Vidúšaka přichází po prologu na scénu a stěžuje si, že
jeho přítel Čarudatta zchudl. Pak hledá Čarudattu:

Vidúšaka: . . . Čarudatta skončil pobožnost a tadyhle přichází s oběťmi domácím božstvům.
(*Vejde Čarudatta, jak popsán*) atd.

Účelem tohoto postupu je zdůraznit nástup postavy, upozornit na ni
a pokud příprava nástupu probíhá několika stupni a je eventuálně od sku-
tečného nástupu oddělena kratším intermezem (na př. v nástupech mi-
lenců), dociluje se zdůraznění gradací en miniature. Napětí se v takových
detailních scénkách stupňuje retardací: Divák ví již při prvním znamení,
co bude následovat, avšak autor novou situací oddálí, znovu potvrdí di-
vákovi jeho předpoklad, vloží eventuálně kratší vsuvku, tím stupňuje di-
vákovi zvědavost a teprve pak dá nastoupit nové postavě, která tak již
přichází do předem připravené situace. Použití téhož principu ve větším
rozsahu ukazuje závěrečná scéna Kálidásovy „Urvaši“. Popisujeme na-
před stručně děj hry a pak zmíněnou scénu tak, jak ji viděl divák v divadle.
Námětem hry je láska apsary (nebeské nymfy) Urvaši ke králi Purúravovi.
Urvaši se zamiluje do krále a když účinkuje v představení, pořádaném na
nebi Bharatou, splete se a místo jména svého milence ve hře jmenuje
Purúravu. Bharata ji za to prokleje, že za trest ztratí své místo na nebi,
Indra jí však dá milost – až Purúravas uvidí syna, kterého mu Urvaši
porodí, vrátí se Urvaši na nebesa. Urvaši žije s králem, jednou však v žá-
rlivosti od něho uteče, vstoupí omylem do zakázaného lesa a změní se
v lianu. Král jí najde pomocí kouzelného kamene a vrátí se s ní domů.
Jednoho dne uloupí sup kouzelný kámen, je však sestřelen chlapcem,
v němž podle nápisu na šípu pozná Purúravas svého syna – Urvaši skryla
syna před králem, aby nemusila zpátky na nebe. Nadešla chvíle rozloučení.

Urvaši se chystá na cestu do nebe, král se rozhodl předat vládu synovi
a odejít jako kající do samoty. – Nyní přichází zmíněná scéna: Napřed
„všichni naznačují oslepení očí,“ pak se dovídáme z promluv, že sjel blesk
s nebe a že to přichází Indrův posel Nárada. Následuje králova stance,
popisující vzhled Nárady. Pak poroučí král přinést dary pro Náradu a tak
se stane. Pak teprve přichází Nárada na scénu a oznamuje Indrovi vůli:
Urvaši smí zůstat u krále po dobu jeho života.

Při posuzování činitelů, kteří se účastní v gradaci závěrečné scény, ne-
smíme zapomínat na vliv pověsti o Urvaši, kterou obecenstvo znalo.
Autor vede děj zdánlivě důsledně k disonantnímu závěru. V gradaci tedy
působí a) fakt, že obecenstvo zná děj a čeká tedy již každou chvíli obrat,
b) náhlé gesto oslepení u všech postav na scéně – pro moderního diváka
nepřipravený obrat, pro indického diváka, který znal pověst, zcela lo-
gický, c) popis Nárady – napřed strohé oznámení, pak vzcný lyrický
popis a d) konečný nástup postavy in persona. Ze čtyř stupňů dva jsou
literární, první a třetí, při čemž první není obsažen přímo ve hře, nýbrž
opírá se o mimodivadelní znalost publika. Druhý stupeň je dramaticko-
taneční, čtvrtý dramaticko-taneční a výtvarný.

Ani tento typ kompozice určité části představení není jen a jen typicky
indický. Setkali jsme se s ním již jednou, totiž v antické tragedii u scén
s ekkyklématem. Rozdíly mezi antickou a indickou variantou téhož kom-
posičního postupu – různé podíly jednotlivých složek, různá kombinace
složek v jednom stupni a různá kombinace jednotlivých stupňů – tu ne-
rozhodují, protože jsou to rozdíly, jež nutně vyplývají z rozdílu mezi
oběma divadelními strukturami. Znova se tedy potvrzuje pravidlo, jež
jsme si ověřili v antice: kompozice scén podle výrazových složek má pod-
statný význam pro dramatickou (a chcete-li dramaturgickou) kompozici
scén. Rozebíráme-li jen text, vyjdou nám místa gradace, dramatických
vrcholů atd. jinak, než rozebíráme-li všechny složky, t. j. skutečné před-
stavení. Avšak rozbor kusé, ze souvislosti vytržené složky nemá cenu –
záleží na hotovém díle, ne na jeho skize, ne na polotvaru.

9. Zbývá podat definitivní důkaz o důležitosti indického divadelního syn-
thetismu pro dramatickou kompozici textů i celých představení. Volíme
k tomu účelu tři příklady důležité funkce tance, nejtypičtější a nejstyli-
sovanější složky indického divadla. Nemyslíme tím ovšem již jen tanečně

stylisovaný herecký projev, nýbrž faktický tanec, krajní pól dramaticko-taneční složky. První dva příklady tomuto výměru vyhovují naprosto, třetí převážnou většinou.

Zmínili jsme se již o oblíbených tanečních intermezzech, jež byla pak zaváděna do her téměř samoúčelně – pokud lze v divadle, kde jsou všechny složky funkční, o samoúčelnosti vůbec mluvit. Takovými intermezzy je přímo nabita Bhásova pětiaktová náhata o Kršnovi, „Bálačarita“: Bůh Višnu se znova narodí v postavě hrdiny Kršny. Aby ho Vasudéva uchránil před Kamsovým nepřátelstvím, dá ho vychovávat pastýřům, mezi nimiž Kršna žije a proslaví se různými činy. Kamsa ho pozve na slavnost do Mathury, tam se ho snaží odpravit, je však sám zabit. – Potud stručný děj. Konow ve své charakteristice náhodně spojil dohromady dvě vlastnosti hry, jež by znemožňovaly alespoň trochu zábavné představení právě tím, jak se doplňují: „Podání je spíše epické než dramatické a pověst o Kršnovi byla ve všech podrobnostech známa jak skladateli, tak ovšem i obecenstvu“ (1. c. str. 55). Tedy pasivum nedramatického zpracování je ještě znásobenou pasivem všeobecně známého děje. Ale Bhása vyvažuje obě pasiva aktivem „oblíbených tanečních intermezch“: Do prvního aktu jsou vloženy pantomimické tance zbraní, jež vystupují v pastýřských oděvech. „Vystupují zároveň jako alegorická božstva, jež mají symbolicky znázornit všemohoucnost nejvyššího boha“ (Lindenau, 1. c. str. 44, item Keith 1. c. str. 98). V druhém aktu vidí Kamsa zjevení, jež mu oznamují narození boha. „Nemůžeme rozhodnout, jak byla znázorněna, nejspíše si představujeme balet nebo stínové obrazy“ (Konow, 1. c. str. 55). V třetím aktu vidíme slavnost venkovských děvčat s hudbou, zpěvy a tancem. Dramatičnost tu nahrazují změny struktury ze scény do scény pokud jde o převládající základní kombinaci výrazových složek. Je to podobný případ, jako v alžbětinském dramatu vkládání masek do her (viz čtvrtou kapitolu). Druhý příklad podává „Málaviká a Agnimitras“, o níž jsme se zmínili již častěji. Dvě scény mají rozhodující význam pro zápletku děje, dvojí setkání Málaviky s králem: Představení tanečního mistra a scéna s ašókem. Obě tyto exponované scény jsou taneční scény Málaviky. Protože je hra přeložena do češtiny, neuvádíme další rozbor a odkazujeme čtenáře přímo ke Kálidásovu textu, z něhož je věc s dostatek jasná. Třetí příklad je snad nejdůležitější scéna celého indického dramatu, nejdůležitější pro poznání synthetické indické divadelní struktury. Je to

čtvrté jednání Kálidásovy „Urvaší“: Král bloudí džunglí, hledá ztracenou Urvaší a konečně ji nalézá. Monologická scéna bloudění je neúměrně dlouhá – trvala by v provedení cca 20 minut a v důsledku toho rozhodně prohlásí každý evropský dramaturg jak celou „Urvaší“ tak především tuto scénu za naprosto nedramatické, vysloveně literární lyrické dílo. A přece není nic nesmyslnějšího než tento názor a přece Kálidása již sám vyloučil předem možnost takového chápání hry vůbec a čtvrtého aktu zvláště, když právě tento výstup proložil množstvím hudebních poznámek. Monolog krále je právě naopak dramatický vrchol hry, místo nejvyššího napětí. Nesmíme ovšem číst jen králův text, nýbrž musíme zároveň věnovat náležitou pozornost i direktivám pro dramaticko-taneční výraz a hudbu. Dramatičnost scény je připravena již textem, v němž se prolíná pološílená teskná píseň o slonu, který ztratil samici, se stancemi králova bloudění džunglí. Text sám by však nikdy nestačil udržet gradaci obtížné scény až ke konečnému setkání s Urvaší. Několikrát se opakuje píseň o slonu, zoufalé hledání, vznik a růst iluze a pak náhlá desiluze – probuzení ke skutečnosti. Tak by byla scéna naopak velmi schematická a její vnitřní členění mezi pasáže psané sanskrtem a menší počet veršů psaných prakrtem a přednášených snad hlasem z pozadí schematicnost příliš nenapraví – hlas z pozadí (jestli vůbec ve scéně vystupoval) tu má konec konců spíše funkci echa – vokálního nástroje než funkci skutečného partnera. Opakování textu v několika úsecích bylo zbaveno schematicnosti především rozehráním do prostoru v aranžmá – král probloudí téměř celý zakletý les a scéna předpokládá několik různých prostorů, vymezovaných aranžmá. Ani v tom případě by nepostačil pouhý herecký výraz, respektive v indické divadelní struktuře dramaticko-taneční, blízký hereckému. Scéna potřebuje nadnesení a umělecké vybroušení, má-li udržet po takovou dobu pozornost diváků a dokonce stupňovat napětí – to znamená tanec a to vysloveně dramatický výrazový tanec (proto jsme řekli, že tento příklad vyhovuje výměru o tanci – krajním pólu „převážnou většinou“ na rozdíl od obou předchozích). Režijní poznámky, týkající se herecova projevu, to také potvrzují. Konečně třetí složka, hudba, dovišuje členitost scény. Zde je ovšem nasnadě námitka, že je velmi odvážné tvrdit něco takového, když dosud všichni vykladači „Urvaší“ před režijními poznámkami o hudbě svorně kapitulovali. Odvážné by bylo tvrdit, jak vypadala kompozice hudební části v podrobnostech, protože

pro to nemáme spolehlivý materiál. Avšak je fakt, že a) o hudbě v představení se dovídáme jinak z režijních poznámek mizivě málo a „Urvaši“ tu je čestná výjimka, b) autoři záměrně pracovali režijní poznámkou a tím naléhavější byla potřeba, jež přinutila Kálidásovi aby najednou do jedné scény vložil tolik poznámek o hudbě. Pro důkaz tedy stačí sama skutečnost, že poznámky jsou k textu připojeny. Králův monolog – mimochodem řečeno, co do požadavků na herce snad nejtěžší role z celé světové dramatické literatury – je složitá divadelní kompozice, složitá nejen sestavou výrazových složek, ale i vzájemným sepětím složek v této sestavě: Tak píseň o slonu se liší rytmicky od ostatních písní – to přirozeně předpokládá i hudební změny. Tedy tematika (dvě základní pásma: píseň a stance hledání) úzce souvisí se změnami ve strukturách složek. Podobně ve verších, jež líčí oceán, jsou nahromaděny příměry, jejichž obrazy autor bere z tanečnickovy gestikulace a šatu – příklad úzkého vztahu mezi tematikou textu a taneční složkou. Čtvrtý akt „Urvaši“ je klasické dílo divadelní synthesy a ani moderní divadlo, které znovu zdůrazňuje synthetičnost divadelního výrazu – typickou vlastnost divadla – nevytvořilo dosud tak odvážně komponovanou scénu. To, co by u nás po předcházejícím vývoji divadelního umění vypadalo jako experiment, bylo totiž v Indii organickou součástí divadla. Kálidásovi by byl sotva podobnou scénu napsal, kdyby mezi různými soudobými divadelními útvary již nebyl útvar téhož druhu, třebaš fraškovitý: bhána.

Jako ukázkou, jak se střídaly výrazové složky v průběhu představení, připojujeme ještě alespoň výpis (jediný materiál, který nám byl dostupný) z popisu představení Haršovy „Ratnávalí“, připomenutého již dokladu, že jevištní realizace zachovávala velmi přesně autorovy režijní direktivy. Nejprve překládáme z Keitha (I. c. str. 171/2) obsah prvního aktu hry: „Všudypřítomný Jaugandharájana, který se neúnavně stará o blaho svého pána, si předsevzal uskutečnit pánův sňatek s dcerou ceylonského krále. Plán však lze těžko uskutečnit: Aby ušetřil nepříjemností královnu Vāsavadatt¹⁾, rozšířil za pomoci komořího Bábhravy zprávu, že královna za-

hynula při požáru v Lávánace, a držel ji ve skrytu. Tu ceylonský král přivolil k sňatku a poslal Ratnávalí s komořím a svým ministrem Vasubhútím ke králi Vatsovi. Loď však cestou ztroskotala. Ratnávalí zachránil kupec z Kaušambí a odevzdal ji Vāsavadattě, která se z obavy před Ratnávalinou krásou rozhodla zabránit setkání princezny se svým nestálým manželem. Avšak osud tomu nepřeje. Při svátku jara, který slaví Vāsavadattá spolu s Vatsou, objeví se v královnině průvodu Ságariká, jak nazývají princeznu po tom, co byla zachráněna z moře. Královna ji rychle pošle pryč, Ratnávalí však tajně zůstane, pozoruje obřad vzývání boha lásky Kámy, myslí, že je Vatsa bůh sám, a je probuzena proslovem hlasatele, jenž oznamuje, že nadešel večer.“

K tomu připojujeme Yajnikův výpis (I. c. str. 47/8);

„Jak byla dramata hrána, ukazuje částečná zpráva o představení „Ratnávalí“ v osmém století. Pozornost si v ní zaslouží tyto body: a) když skončí předehra, hraná na flétny atd., vstoupí na jeviště ředitel, b) po hudebním čísle volá herečku a mluví s ní o domácích podrobnostech. Odejde s písní, c) vejde ministr a rozvíjí svůj plán. Pak vidí krále Vatsu jak vystupuje na terasu a účastní se slavnosti lásky, d) král popisuje veselí svých poddaných dole, e) vejdou v tanci dvě dívky, poslané královnou. Později se přiblíží ke králi a vyřizují poselství od královny, f) vzdálí se za oponu, g) opona se odhrne stranou a vidíme královnu se služebnicí – Ratnávalí, h) protože král nemá spatřit krásné děvče, královna je pošle pryč, i) Ratnávalí však pozoruje obřad vzývání lásky skryta za stromem, j) zoufale se zamiluje, stěží odtrhne oči od hrdiny a odejde se scény, k) když dozní zpěvy a hudba, je konec aktu.“

Mimo střídání složek se tu znova setkáváme s většinou známých prostředků indického divadla: Dvěma prostory (c, e, i–j), hrou s oponou a zadním prostorem (g, h), přípravou scény popisem (d), vloženým tanečním intermezem (e). Další komentář tato kabinetní ukáзка indické divadelní synthesy již – jak doufáme – po dosavadních výkladech nepotřebuje.

10. V závěru kapitoly o indickém dramatu a divadle je třeba zmínit se ještě o složce, o níž jsme neměli dosud příležitost mluvit speciálněji – o hudbě. Přiznejme hned, že o ní víme nejméně, zvlášť pokud jde o instrumentální hudbu. „O úkolu písně, tance a hudby v dramatu nám

¹⁾ Tatáž postava, jako v Bhásově Vāsavadattě. — Pokud jde o obsah hry připomínáme, že v Indii bylo mnohoženství obvyklé, proto není na Jaugandharájanově plánu nic nelegálního; odstraňuje Vāsavadattu z lidských ohledů na její city, ne z ohledů na zákon. Jinak se ženatého milovníka a happy-endový závěr jsou v indickém dramatu běžné, tak na př. v „Hliněném vozíku“.

teoretici sdělují ku podivu poměrně málo zajímavého, třeba je jisté, že byly velice důležitě při tvorbě citů“ (Keith, I. c. str. 338). Nadto můžeme jen s velikými obtížemi hudbu odloučit od ostatních složek synthesy – jak jsme již řekli, setkáváme se s úplně jinými základními částicemi představení, než je tomu v divadle podle evropského pojetí, a tyto částice již jsou samy syntetické (srv. svrchu lásjangy). Tím více to platí o hudbě, která se ve většině případů své účasti nerozlučně pojí buď k textu (v písních) nebo k tanci nebo s textem k tanci. V té souvislosti ji tedy musíme hledat¹⁾.

Pokud jde o instrumentální hudbu, rozeznává Bharata čtyři druhy (Nátjašāstra 6, 28): hudbu strunných nástrojů, bubnů, paus a fléten a uvádí jejich názvy (I. c. 6, 29). Důkladnost jeho synthesy ukazuje zvláště zařazení hudby paus jako zvláštního druhu hudby – v podstatě správné: je to negativní hudební projev, který je dialekticky spjat s pozitivními, totiž ostatními třemi. Jako u ostatních složek, tak i v hudbě se projevuje členění typické pro vnitřní zákonitost indické divadelní struktury: „Pozdější teoretici nepopisují obsírněji hudbu v dramatu. Jasně však je, že měl každý cit zvláštní hudbu sobě vlastní a každá akce svůj zvláštní doprovod. Tak dvipadikás doprovázely role rozervaných, churavých a nešťastných osob, dhruvās byly voleny, když bylo třeba oznámit náhle obehcenství vlastnosti nového příchozího na jevišti“ (Keith, I. c. str. 339). Z nedivadelních pramenů (Bráhmāny) víme, že existoval v rituálu i vztah mezi kastami a melodiemi:

brahman	—	trivrt
kšātra	—	pañčādaša
viša	—	saptadaša
šūdra	—	ekavimša

(Dr. Stanislav Schayer, Die Struktur der magischen Weltanschauung nach dem Atharva-Veda und den Bráhmāna-Texten, München 1925). Pokud měly tyto vztahy význam i v divadle, nelze rozhodnout. I to málo, co víme, však nasvědčuje, že se rovněž hudební složka členila na různé typy svého projevu ve struktuře představení, stejně jako výtvarná a dra-

¹⁾ „Podle Kaušitakibráhmāny 29,5 se skládá umění z tance, zpěvu a hudby“ (Konow, I. c. str. 42).

maticko-taneční složka. Proti tomu by se však mohla ozvat důvodná námitka, se kterou se musíme nyní vyrovnat: Totiž ta, že tu pisatel opakuje zlozvyk indických teoretiků, mechanické škatulkování, násilné cpaní materiálu do předem vybudovaných schemat o určitém počtu kategorií, při čemž tento počet byl stanoven všelijakými vedlejšími důvody a ne povahou věci samé. Pokud jde o paralelní členění jednotlivých složek podle předmětu jejich výrazu, je prokázáno částečně u hudební složky, u ostatních zcela. Problematické je ve skutečnosti jen členění druhů hudebního výrazu podle kast; uvážíme-li, že se jinde projevuje důsledný paralelismus, můžeme připustit možnost takového členění i pro tento sporný případ. Členění podle citů a situací je dostatečně prokázáno, ostatně není to typický zjev indického dramatu: V antice je tomu zrovna tak. „Každá tónina měla svůj zvláštní ráz, podle něhož se hodila k určitému úkolu. Tak na př. tónina dorská vyznačovala se vážností a velebností, fryžská vášnivostí, lydská přisností, mixolydská pathetičností; o hypodorské a hypofryžské se soudilo, že se nehodí ke zpěvům sborovým, nýbrž jen ke zpěvům na jevišti“ (Dr. F. Groh, Řecké divadlo, str. 301). A totéž platí v hudbě v příslušných obměnách dodnes – je to tak samozřejmý předpoklad každého hudebního projevu, že není třeba překládat jej zrovna v této souvislosti za sporný.

Vážnější je druhá námitka, jež je konec konců již základem předešlé: Že totiž i ty vztahy a obdoby, které konstruuje indická teorie, jsou násilné a že se při známé slabíně indického schématisování na ně nelze příliš spoléhat. Tuto námitku podporuje i to, že se ve vnitřním členění jednotlivých složek neustále setkáváme s číslem čtyři a z toho že pak vyplývá většina paralel. Námitku vyvrací především fakt, že divadelní praxe, jak jsme viděli, z dobrých 90 procent souhlasí s teorií. Za druhé by byla taková námitka na místě, kdyby Bharata uzavíral klasickou indickou divadelní éru, tak jako antickou vrcholnou éru uzavírá Aristotelés. Avšak víme, že tomu bylo právě naopak – vliv teorie by se byl tedy projevil zpětně na praxi i v tom případě, kdyby byl autor Nátjašāstry nadměrným schématisováním udělal chybu.

III. CHESTERSKÁ HRA O POTOPĚ

I. Ve vrcholných bodech divadelních epoch se setkáváme s několika málo strukturami velkého formátu s poměrně vyváženou syntésou složek a obsáhlými výrazovými možnostmi na jedné straně a s větším počtem struktur malého formátu s defektními nebo nevyváženými syntésami a omezenými výrazovými možnostmi na druhé straně. Proti tomu vzestupné a sestupné linie těchto epoch jsou si podobny v tom, že v nich tento rozpor mezi velkými a malými strukturami není, struktury jsou co do formátu poměrně stejné. Abychom vyjádřili konkrétněji, co tím myslíme: Nevyvážené syntésy jsou takové, v nichž jedna složka (na př. tanec nebo literárně-hudební syntésa proti ostatním složkám) neúměrně převažuje ostatní, defektní jsou ty syntésy, v nichž některá složka nadobro chybí. To je první omezení výrazových možností, dané radikální neúčastí jedné nebo několika více složek divadelního výrazu. Druhé omezení, jež s tímto prvním vývojově souvisí, vyplývá z toho, že složky jsou ještě příliš blízko svým mateřským samostatným uměním, nestaly se dosud složkami divadla a nejsou tedy ještě dosti tvárným materiálem nově vytvářeného umění. Nejnapadněji je to patrné na literární složce: Vývoj určité historické divadelní epochy nesporně vrcholí ve vytvoření velkého dramatu (Sofoklés, Kálidása, Shakespeare, Calderon – *commedia dell'arte* je zvláštní

případ, který se vymyká z rámce naší studie) své doby, t. j. literární složky, jež je schopna složité kompozice a široce rozvětveného výrazu. Ale dřívějším etapám tyto schopnosti chybí – jsou příliš závislé na epice, nedovedou zpravidla pracovat s jednotlivými postavami a souhrou těchto postav a třebí svůj výraz teprve během vývoje. Následující epochy tyto schopnosti již opět nemají – podléhají císelství detailů a degeneraci celku. Postavili jsme oba póly (vrchol na jedné a vzestupnou, respektive sestupnou linii na druhé straně) proti sobě záměrně staticky pojaté, aby vynikl jejich kontrast. Jako historické doklady můžeme uvést jednak náboženské průvody a některé literárně-hudební syntésy starého Řecka (vzestupné linie), jednak *mimus* nebo známý doklad zjevného rozkladu staré velké struktury, dosvědčený Suetoniem (Calig. c. 57. Cit. podle Naucka, *Tragicorum graecorum fragmenta*, Leipzig 1856): „... a pantomimus Mnester tančil tragedii, kterou kdysi předváděl tragik Neoptolemus na hrách, při nichž byl zabit Filippus, král Macedonů“ (sestupná linie). Skutečnost však není statická, nýbrž dynamická a vývoj postupuje od defektních syntés přes nevyvážené k vrcholku a odtud k rozkladu. Za druhé jde vývoj od struktur přibližně téhož formátu („malých“ struktur, jak jsme je nazvali) a stejně omezených výrazových možností k údobí, kdy se stále více a více odlišují „velké“ struktury od „malých“ až ke kulminačnímu bodu, kdy se vývojová křivka obrací opět dolů – tím jsou historicky zdůvodněny značné rozdíly mezi útvary vzestupných a sestupných linií, třebaž tím nejsou (a jenom tím ani nemohou být) vysvětleny. Pokud jde o výrazové složky, t. j. o náš hlavní problém, pokusil se o vysvětlení vývoje již Wagner v „Umění a revoluci“ a vykládal jej přímo ze společenského vývoje: Harmonická antická společnost vytvořila ve svém divadle syntetické umění, v němž se harmonicky spojovala jednotlivá umění v jednotu. Rozkladem této společnosti dochází k rozkladu tohoto umění a teprve moderní doba, jejíž společenské tendence směřují k zrušení všech rozporů mezi třídami, může opět vytvořit vrcholné umění – všeobsáhlou syntésu. Wagnerova teorie, kterou jsme tu v základní zjednodušené formě parafrázovali, vypadá na první pohled velmi svůdně historicko-materialisticky.¹⁾ I když opomeneme, že to není vědecká teorie

¹⁾ Wagner ji vytvořil v mládí pod silným vlivem politické levice kol. r. 1848. Pozdějšímu Wagnerovu politickému profilu ovšem odporuje.

nýbrž umělecký program na odůvodnění „Gesamtkunstwerku“, jsou její hrubé chyby na první pohled zjevné. Umění je jako celá kultura ovšem nadstavba hospodářské a politické výstavby – o tomto faktu, doufáme, nebude dnes již nikdo pochybovat. Ale Wagner si počíná krajně mechanisticky: Nestará se příliš o dialektickou jednotu formy a obsahu, spojuje krajní formální pól s politicko-hospodářskými vlivy, jež zasahují především obsahový (ideologický) pól, ignoruje komplikovanou soustavu mezičlánků mezi oběma póly a celou složitou vnitřní i vnější dialektiku uměleckých struktur a mimo to se opírá o chybný předpoklad „harmonické“ antiky. Zmínili jsme se v těchto odstavcích již několikrát při rozboru divadelních útvarů o předcích rozebíraných struktur a o jejich souběžných pobočných strukturách „malých formátů“ – tím jsme alespoň naznačili složitý proces historického vývoje, pokud se týká jen formální stránky divadelních struktur, t. j. aniž bychom došli až k základu věci. Pokusíme se nyní podat pokud možná důsledný rozbor historického vzniku středověkého divadla, dříve než se budeme obírat vlastním předmětem této kapitoly.

Vznik středověkého evropského divadla je – stejně jako vznik indického divadla – komplikovanější než vznik divadla v antice. Řecké divadlo se vyvinulo z polodivadelních nebo divadelních, ale předdramatických (řečeno v tom smyslu, jako již několikrát – nepokládáme tu za drama každý divadelní text, nýbrž divadelní text teprve na určitém stupni vývoje) útvarů – tedy z útvarů, jež vznikly na vzestupné linii. Indické drama vzniká jednak z útvarů vzestupné linie (náboženské obřady, lidové divadlo), jednak z útvarů sestupné linie (řecký mimos – rovněž prostřednictvím lidového divadla). Podobně je tomu se středověkým divadlem, geneze moderního divadla je pak ještě složitější. Při tom nás nesmí plést, že vedle sebe zároveň existují útvary nanejvýš dávného původu, anticípacc a přežitky. Jak známo z historie, je to běžný zjev lidské společnosti a kultury rovněž. Vývoj středověkého divadla v prvopočátcích citujeme podle E. K. Chamberse, *The Mediaeval Stage* (Oxford 1903, II., str. 8. a násl.): „... S našeho dílčího hlediska však jsou mnohem zajímavější tropy *Officia* nebo *Introitu*, antifonie a žalmy, které zpívá sbor na počátku mše, když se blíží celebrant k oltáři.

Některé tropy *Introitu* mají dialogickou formu. Následující tropy jsou vánoční příklad z devátého století, připisují se Tutilovi ze St. Gallu:

Hodie cantandus est nobis puer, quem gignebat ineffabiliter ante tempora pater, et eundem sub tempore generavit inclita mater.

Interrogatio: *Quis est iste puer quem tam magnis praeconiis dignum vociferatis? Dicite et nobis ut collaudatores esse possimus.*

Responsio: *Hic enim est quem praesagus et electus symmista dei ad terram venturum praevidens longe ante praenotavit, sicque praedixit!¹⁾*

Ráz těchto tropů je jasný. Zpívaly je dvě skupiny hlasů a závěrečná slova uvádějí přímo *Introitus* třetí mše (*Magna missa*) vánoční, jež nutně následovala bez přerušení... Je to příklad asi z půl tuctu dialogických tropů *Introitu*, jež se mohly stát, ale nestaly východiskem dalšího dramatického vývoje. Mnohem významější jsou jiné tropy neznámého autora, jež čteme v tomtéž rukopisu ze St. Gallu. Jsou to velikonoční tropy známé jako *Quem quaeritis?*²⁾. Text... se zakládá přímo na evangeliích. Je to rozprava mezi třemi Mariemi a andělem u hrobu, jak o ní vypráví sv. Matouš a Marek, upravená do formy dialogu:

Quem quaeritis in sepulchro (o) Christicolae?

Ihesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.

Non est hic, surrexit, sicut praedixerat;

Ite, nuntiāte quia surrexit de sepulchro.

Resurrexi!³⁾

To je první vývojová etapa pašijových her – literárně-hudební *synthesa*, analogická řeckému nekostymovanému *dithyrambu*. Druhou etapu uka-

¹⁾ „Dnes jest nám zpívati o hochu, kterého zplodil nevyslovitelně před časy otec a zrodila pod časem jdoucího neposkvrněná matka.“

Otázka: Kdo jest tento hoch, jehož vyhlašujete za hodna tak velkého oslavování? Řekněte nám, abychom mohli být i my spolu chvalořečníky.

Odpověď: On jest to, jehož předzvěstný vyvolený boží viděl předem sestupovat na zem a dávno předzvěděl, jakož předpověděl!“

²⁾ „Koho hledáte“ — úvodní slova, podle nichž se scéna cituje. U nás se hry na stejný námět zpravidla uvádějí jako „Hry tři Marií“ — zmiňuje se o nich Chambers, opírající se při rozboru mezinárodního středověkého divadla (první část — na rozdíl od pozdější druhé, národní) a mezinárodních vlivů v něm o obsírný mezinárodní materiál.

³⁾ „Koho hledáte v hrobě, vyznavači Kristovi? Ježíše Nazaretského ukřižovaného, nebešťaně. Není zde, vstal, jak předpověděl. Jděte, zvěstujte, že vstal z hrobu. Vstal jsem z mrtvých.“

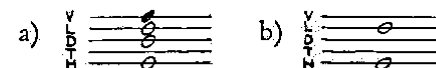
zuje „Concordia regularis“, sepsaná winchesterským biskupem Ethelwoodem jako výsledek winchesterského koncilu, který se odbyval za Edgarmovy vlády (959–79). Nejde tu však o součást mše nýbrž o součást velkonoční vigilie. (Cit. podle Chamberse, I. c. str. 309):

„Zatím co se přednáší třetí čtení, ať se čtyři bratři obléknou a jeden z nich, oblečený v albu, ať vejde jako by přišel pomáhat při bohoslužbě, nepozorovaně přejde k náhrobku a usedne tam klidně s palmou v ruce. Zatím co se zpívá třetí odpověď ať přistoupí zbývající tři, všichni v komžích a v rukou kaditelnice se zapáleným kadidlem, a blíží se krok za krokem k hrobu jako lidé, kteří něco hledají. To se totiž provádí jako napodobení anděla, sedícího na náhrobku, a žen, jež přicházejí s mastmi, aby pomazaly Ježíšovo tělo. Když tedy onen sedící vidí přicházet ty tři, jako by něco ztratili a hledají to, ať začne zpívat sladkým hlasem v prostřední výšce: Koho hledáte. Když dozpíval, ať oni tři odpovědí zároveň vysokým hlasem: Ježíše Nazaretského. Na to on: Není zde — vstal z mrtvých, jak byl předpověděl. Jděte, zvěstujte, že vstal z mrtvých. Na tuto pobídku se oni tři obrátí k sboru: Aleluja, pán vstal z mrtvých. Po těchto slovech ať onen sedící zazpívá antifonii: Pojďte a vizte místo, jako by je volal zpátky. Když to domluvil, ať vstane, zdvihne záclonu a ukáže jim místo, na němž již není kříž nýbrž, jen látky, do nichž byl zahalen. Když to oni viděli, ať odloží kaditelnice, jež s sebou nesli, do téhož hrobu, zvednou látku a rozvinou ji před duchovními, jako by ukazovali, že pán vstal z mrtvých, protože již není zahalen v tu látku, a ať zpívají tuto antifonii: Vstal pán z hrobu — a ať položí látku přes oltář. Po skončení antifony prior, radující se s nimi z triumfu našeho pána, že překonal smrt a vstal z mrtvých, ať začne hymnus: Tebe, bože, chválíme (Te deum). A jak to začne, najednou se dají do vyzvánění všechny zvony.“¹⁾

Z tohoto nepatrného základu se pak rozvíjejí pašijové hry – napřed jen scéna tří Marií, pak k ní přibude scéna s apoštoly, později scéna v zahradě. Potud se hry drží úzce základního ústředního tématu – zmrtvýchvstání – a stále ještě zjevně závisí na epické předloze – textu evangelíí. K výstupu Marií přibudou nářky (plankty) – uplatňuje se lyrický prvek umělé poesie. Při zesvětštění her přibude v některých (český příklad) Mastičkář – do vážného liturgického divadla zasahuje světský prvek frašky, t. j. odlišné struktury. Hlavní proud pašijových her však si uchovává poměrně primitivní ráz bez rušivých komických interpolací a narůstá především dějově. K hrám o zmrtvýchvstání se připojují stále další epizody, nejprve velikonoční náměty, pak však postupně i starozákonní, až vzniknou v Anglii městské cykly, jež počínají stvořením světa a končí posledním soudem. Podobně jako velikonoční scény vznikají vánoční na

text *Quem quaeritis in praesepe* (Koho hledáte v jeslích) a z malého základu tropů cyklus pastýřů, tří králů, proroků, Rachel atd. Tyto hry, pravděpodobně pozdějšího původu, nevytvořily tak obsáhlý cyklus jako předchůdce, ačkoliv k tomu byly značné náběhy. Jsou pro první doby divadla neméně důležité, vlivem různých okolností však měly pro další historický vývoj menší význam. Pro naše účely první (velikonoční) příklad postačí a proto se nebudeme tímto druhým cyklem blíže obírat.

Uvedené dvě zárodečné etapy představují dvě v zásadě odlišné struktury:



První je čistá hudebně-literární syntéza. V nepatrné mšce je v ní sice latentně zastoupena i dramatická složka – tropy byly přednášeny – ale s ohledem na sborový charakter přednesu můžeme této přítomnosti složky přiznat jen teoretickou platnost. Tato hudebně-literární syntéza však s sebou přináší (na rozdíl od předchozích pouze sborových přednesů) i slabý dramatický prvek sporu: Mluvčí (zde kolektivní mluvčí) jsou dva a jejich promluvy mají ráz přímého dialogu. Není to ještě skutečný spor, dramatický konflikt, ale je tím dána již možnost pro rozvinutí konfliktu. Pravda, středověké drama dlouho zůstává jen při možnosti konfliktu a nerozvíjí se hned ve skutečné střetnutí dvou stran ani tehdy, když již předvádí dosti složité děje. Avšak prvek sporu je prvek, bez něhož se žádné drama neobejde, ani velmi primitivní drama. Může být latentní (jako zde) nebo může být zjevný (to, co zpravidla nazýváme „drama“), může se projevovat nekonečným množstvím stupňů intenzity, ale v té či oné síle musí být přítomen. Není to ryze formální prvek jako výrazové složky (materiály) nýbrž převážně obsahový prvek s formálními důsledky zásadního dosahu, projevujícími se typickou modifikací složek: Proti lyrické nebo epické literatuře dramatická, stejně hudba, tanec atd. Může se vyskytnout i v samostatných uměních nebo dílčích syntésách (s hledištěm divadla: defektních syntésách; takovou je i náš první příklad), aniž z nich tím dělá divadlo. Umožňuje pouze vznik divadla z nich a to ne divadla vůbec, nýbrž určitého typu divadla, nazvěmež to „dramatického“ divadla.

¹⁾ Originál je psán latinsky; překládáme tedy do češtiny i promluvy přímo.

Druhá struktura již podává příklad skutečného divadla – je to úplná syntesa (taneční složka je krajně oslabena, takže ji neznamenujeme), jež staví na základu, daném předešlou. Ponechává si latentní prvek sporu, zesiluje jeho intenzitu tím, že dvě mluvící strany nejsou již pouhé dva polosbory, jež zpívají repliky stejně jako text před nimi a po nich bez bližší individualisace, nýbrž skutečné dvě individualisované strany dialogu (1 + 3), odlišné od přednášečů průvodního textu. Tím přirozeně stoupá i podíl dramatické složky, takže bychom jej za těchto okolností (kdyby tu nebyly ještě jiné, mnohem důležitější) musili označit již jako skutečně přítomný. Ale to všechno ještě nestačí udělat ze scénky skutečné divadlo. Divadlem se stává teprve tím, že k dosavadnímu akustickému projevu (i text se de facto projevuje akusticky) přibude také optický: Přímé znázornění jednajících postav nejen hlasy, nýbrž i postavami (výtvarná složka kostymu, slabě dramatická) a to jednajícími postavami (dramatická složka), předvádějícími dialog přímo. Teprve přistoupením tohoto druhého prvku, prvku divadelnosti, přímého znázornění, t. j. – s hlediska účinkujících – zakuklení může vzniknout divadelní útvar, sice primitivní, avšak předpokládající již jistý vývoj. Tento formotvorný prvek (neboť teprve jím vzniká divadlo jako určitá forma projevu na rozdíl od ostatních, výtvarné, literární, hudební, taneční) má rovněž určité stupně intenzity. Zde vystupuje již zjevně. Byl však latentně přítomen i v předešlé literárně-hudební syntese: Již to, že otázku i odpověď neříká celý sbor, nýbrž dva polosbory je slabé znázornění. A konečně znázornění je již v tom, že se na místo plynulého oznamovacího textu objevuje otázka a odpověď, i kdyby se způsob přednesu neměnil. S tohoto hlediska zdánlivě prvek divadelnosti, chápaný jako prvek přímého znázornění, v nejelementárnějších počátcích umožňuje vůbec vznik prvku sporu. To však není pravda. Dramatický prvek sporu dochází nejplnějšiho uplatnění v divadelní formě, ale to nevyklučuje jiné formy jeho uplatnění, třeba méně vhodné a primitivnější. Na druhé straně divadlo může existovat bez něho a existuje také zpravidla zvláště v dlouhých ranných údobích své existence v primitivnějších podobách, než se objeví dramatický prvek alespoň v částečně postižitelném stupni intenzity: Příkladem je tu mimický tanec nebo kolektivní náboženské průvody převlečených postav. Vznik divadla vývojem vede, jak jsme viděli, od částečných (defektních) syntes k úplným nebo téměř úplným. Při tom se uplatňuje prvek diva-

delnosti, to jest tendence k přímému znázornění a to co nejúplnějšimu: Částečné znázornění (a tím je konečně každé, i jednotlivé umění) nemůže být nikdy zcela přímé – určité objekty znázornění se vymykají z rámce možností dané jednotlivé složky a tím nutí k opisům a více méně nedokonalým výpomocným prostředkům. Proto tedy nutně embryonální vývoj divadla jde od defektní k úplné syntese. Avšak tyto všeobecné these ne vysvětlují proč došlo v konkrétním případě k tomu procesu. A to se nyní pokusíme na příkladu středověkého divadla vysvětlit.

Dosud jsme se obírali jen liturgickým divadlem bez ohledu na současný divadelní život mimo kostel a tedy bez ohledu na vzájemné působení různých útvarů. K těm se musíme nyní obrátit. Zmínili jsme se již o zbytečných antického divadla, jež zasahují do doby vzniku křesťanského divadla. Otázka po vlivu těchto přežitků na vznik liturgické hry však skončí po prozkoumání historického materiálu negativní odpovědí: Antika neodkázala středověku divadlo a rozhodně ne drama, nýbrž většinou jen herce – minstrelly, v nejlepším případě jednotlivce – herce mimů, neboť minstrellové byli potomci antických pantomimů. V nepoměrně větším procentu však již to nebyli divadelníci, nýbrž potulní šumaři, zpěváci, básníci, kejklíři, medvědáři a podobné dnes bychom řekli jarmareční profese. Jejich produkce nemohly navodit vznik divadla v kostele, nehledě na to, že se církev vždy stavěla k minstrelům nepřátelsky (minstrellové k církvi rovněž) a že ze zásadních důvodů odmítla ariánský návrh na využití divadla k církevní propagaci v dobách, kdy byl ještě vliv skutečného antického divadla na novou křesťanskou kulturu možný. Z minstrelských produkcí se divadlo znovu rodí teprve přibližně v téže době, kdy vznikají pašije: V minstrelských písních k lidovým tanečním slavnostem se objevuje napřed rozdělení textu mezi zpěváky (refrény), pak dialogické verše a vývoj jde známým způsobem dále až vrcholí pastorálou Adana de la Halle „Robin a Marion“. Odtud tedy rovněž nemohl přijít popud. Vychází nám stále jen stejné vývojové schema, platné pro antiku, církevní i světský středověk, avšak ne vysvětlení. Přesto však nás minstrelská genealogie divadla přivádí alespoň o krok ke konečnému rozřešení. Chambers je sám ve své knize (str. 169 I. dílu) naznačuje slovy: „Poměr chorega k choru má přesnou analogii v poměru vedoucího středověké caroly (taneční písně, pozn. J. P.) k ostatním, kteří zpívali refrén. Tento vedoucí pravděpodobně představuje keltského nebo teutonského kněze

v čele tlupy vyznavačů; a můžeme se domnívat, že na severu a západě Evropy stejně jako v Řecku poskytovaly pausy slavnostního tance příležitost pro vyprávění nejzranějších mlhavých příběhů bohů. . . .“ Ať už je tento dohad oprávněný nebo ne, ukazuje, odkud asi přišel skutečný popud k vzniku středověkého divadla: z lidových náboženských slavností, stejně jako v antice. Dříve než přistoupíme k dalšímu pátrání, je třeba položit si ještě jednu otázku: Proč se liturgické drama vyvinulo právě o velikonočních a vánočních slavnostech? Proč nevzniklo před liturgickým dramatem (třebas velmi primitivním a „předdramatickým“) liturgické divadlo, když křesťanské obřady poskytovaly dosti prvků, na př. při zasvěcování nového chrámu a pod. (citovány u Chamberse)? Proč konečně i to primitivní drama vzniká při příležitosti dvou svátků, když tu byl při mši nasnadě mnohem bližší základ, totiž poslední večeře? K řešení těchto otázek se musíme obracet stále více a více z estetiky do historie a sociologie.

Kdežto v zemích při Středozezemním moři se dala christianisace zdola, od nižších společenských tříd k vyšším, na severu a západě Evropy nastupovala shora, pokřtěním panovníka a jeho nejbližšího okruhu. To znamená, že v prvním případě napřed pohanské tradice téměř vymřely a pak mělo teprve nové náboženství jako oficiální nebo (na krátkou dobu dříve, než se stalo oficiálním) legální možnost konat své slavnosti a obřady v plném rozsahu. V druhém případě mělo napřed veškerou podporu, ale staré tradice vymíraly ještě dlouho potom a ve skutečnosti nevymřely nikdy – srv. lidové slavnosti v kterékoliv zemi až do naší doby. Došlo tedy k prolínání různých kulturních proudů, na něž je (přirozeně i z jiných důvodů) první tisíciletí křesťanského letopočtu tak bohaté. V církvi té doby se projevují dvě protikladné tendence: Jedna chce nekompromisně vymýtiti pohanství ve všech formách, nejen víru, ale i obyčeje, mezi něž, jak později uvidíme, patří i primitivní divadlo. Druhá chce při obrácení na víru diplomaticky využít staré obyčeje tím, že do nich dosadí nový obsah. V obou případech s sebou pokřesťanštění širokých vrstev nutně neslo i popohanštění křesťanství, pokud do křesťanství nepronikly některé pohanské prvky již dříve jako odkaz předešlých epoch.

Nuže mezi lidovými obyčeji nacházíme hry, jejichž původ je beze sporu pohanský, ať už souvisejí v dnes dochované podobě s křesťanským kultem zjevně, skrytě nebo vůbec ne. Tak ke dni sv. Jiří se váží různé turnajové hry. „Ať už je povaha zápasu jakákoliv, výsledek je vždy týž: Jeden nebo

více zápasníků padnou a tu se na scéně objeví lékař, který je opět přivede k životu. . . . Těžiště hry tedy spočívá v těchto dvou epizodách: zápas a zmrtvýchvstání“ (Chambers i. c. I. str. 213). Lékař tu následkem pozdějších vlivů vystupuje jako komická figura. Důležité je datum hry: 24. duben, jaro. Her je velký počet, některé tanečního, některé dramatického (zde jasně dramatického i v druhém smyslu slova: konflikt) rázu, shodují se tématem a časovou lokalisací. Všechny lidové obyčeje jsou spjaty s určitými ročními dobami, z nich nejdůležitější je jaro, pak zima – původně spíše první polovina a počátek zimy, vlivem změn kalendáře (pohanský, pak starý římský, reformovaný římský juliánský, gregoriánský) a ztotožňování jednotlivých svátků s časově blízkými svátky přejímaných kultur však docházelo k posuvům. Jsou to symbolické hry: „Typ lidové hry s domnělou smrtí nebo pohřební typ se rozvíjí ve dvou variantách. První znázorňuje příchod zimy a krystalisuje kolem ukládání hospodářského nářadí. V druhé, jež není ve skutečnosti úplná bez zmrtvýchvstání, je středem léto, jehož smrt se znázorňuje jen jako předehra k radostnému novému příchodu. Tato varianta rovněž vyrůstá kolem fragmentu dávného kultu v podobě vyznavače, oděného listím a to není ve skutečnosti nikdo jiný než kněz-král, kdysi při slavnosti zabíjený doopravdy a nyní jen ve hře“ (Chambers i. c. I. 186). Tyto hry se shodují s křesťanskými slavnostmi časově (jaro, střed zimy) u velkonočních pašijí i námětem: zmrtvýchvstání. Vánoční slavnosti křesťanské mají v námětu rovněž předchůdce v pohanských, ve svátku nejdelší noci a narození nového slunce („Sol invictus“ – nepřemožené slunce), ve skutečnosti orientálního původu, avšak značně rozšířeného později i v Evropě.

Liturgické divadlo a primitivní drama vznikají vlivem lidových her, slavností t. zv. vegetačního démona, jejichž podkladem je střídání ročního koloběhu, spor léta a zimy. Tento vnější pohanský vliv na křesťanskou kulturu umožnily pohanské prvky uvnitř křesťanské kultury samé: Tak právě mythos o Kristově zmrtvýchvstání, mythos o konfliktu „bílého“ s „černým“ a ostatně i mythos o božím převtělení jsou pohanského, nesemitského původu. Oba první patří do kultu „vegetačního démona“ a mythů o něm – Ježíš je po této stránce jen mladší versí Dionysa (ostatně boha opět neřeckého původu) nebo ještě staršího Ahuramazdy s jeho protivníkem Ahrimanem. A kult vegetačního démona je mateřským kultem divadla (Dionysos, Démétřiny slavnosti).

Pokud jde o složky, dala křesťanská liturgie vzniku divadla literárně-hudební syntesu (viz svrchu), lidové slavnosti pohanského původu připojily dramatickou a výtvarnou složku, t. j. ty složky, v nichž se nejmarkantněji projevuje divadelní element znázornění. Jaký však je genetický poměr těchto dvou, v našem případě tak různorodých prvků k sobě navzájem ve skutečném prvotním vzniku divadla? „Symbolická dramata ročních dob jsou osamocena a nezávislá, ale s jistotou můžeme prohlásit, že drama po prvé vzniklo při vesnických slavnostech v úzké souvislosti s tancem. Že tanec jako všechna umění směřuje k napodobování, neuniklo již Aristotelovi“ praví o tom Chambers (I. c. I. str. 188). Tanec – ovšem velmi primitivní a velmi málo podobný tomu, co nazýváme tancem dnes – je pravděpodobně nejstarší kultické umění, spojené se stejně primitivním doprovodem (hudba – nebo quasi-hudba). Další stupně jsou mimický tanec (později plus zakuklení) na jedné a taneční píseň (součást doprovodu) na druhé straně. Při tom musíme předpokládat komplikovaný, dnes těžko probadatelný vývoj, štěpení na dílčí syntesy, eventuálně samostatná umění, nerovnoměrný vývoj a vzájemné působení takto nově vzniklých útvarů. I vznik liturgického divadla je konec konců příkladem vzájemného působení útvarů na nerovnoměrném stupni vývoje, jenže rozdíl je tu nepoměrně veliký. Jak se zdá, staré kultické lidové divadlo dochází možnosti co možná nejúplnějšího znázornění tím, že k mimickému tanci (druhému stupni na vývojovém žebříku) a eventuálně zakuklení, t. j. k taneční složce, jež v sobě nese dramatickou a později v ni přechází, výtvarné a hudební složce přibírá literární, respektive literární a hudební – obě hudební tu jsou shodné a splývají. Proti tomu u liturgického divadla je tomu naopak: literární a hudební složka přibírají výtvarnou a dramatickou. Taneční a hudební u skupiny výtvarná-dramatická-taneční odpadají, protože vývojem tanec zatím v tomto útvaru lidového divadla přešel v dramatický výraz, tím pozbyla hudba, jeho doprovod a opora, opodstatnění a vymizela alespoň tam, kde jde o vlastní dramatickou akci.

Zbývá ještě zodpovědět poslední otázku, jež by se mohla v této souvislosti vyskytnout: Proč vzniká divadlo zrovna z kultu vegetačního démona a proč mají slavnosti vegetačního démona v primitivních kultech takový význam? – Vegetační démon, božstvo plodivé přírodní síly, především rostlinné, přenesené pak i zvířecí a lidské, je božstvo národů

na zemědělském stupni vývoje, lidí závislých na úrodě a neúrodě, a jeho kult se v různých podobách udržuje u zemědělského lidu až do našich dob. Tím docházíme až k poslednímu článku řetězu: hospodářskému základu a podmíněnosti veškeré kulturní nadstavby.

Vracíme se po korektuře Wagnerovy mechanistické teorie výrazových složek, která nás zavedla až do divadelní prehistorie, opět k svému tématu, středověkému divadlu, jež si již tvoří primitivní zárodečné drama. Především výtvarná složka se začíná hned po svém nástupu do struktury radikálně uplatňovat, tím vzniká složitá souhra sil a jejím výsledkem je další vývoj, který tu stručně naznačíme. Hry potřebují dějiště, scenerii, a tu si rezie zprvu vypomáhá tím, že rozehrává aranžmá do prostoru chrámu a využívá jeho zařízení jako divadelní dekorace, později pak si liturgické divadlo vytváří již skutečnou dekoraci: „Někdy se používalo hlavního oltáře, avšak postranní oltář byl přirozeně obvyklejší a u sv. Vavřince v Readingu byl „hrobní oltář“ v chodbě nad vchodem ke kůru... Častěji byla hrobem propracovaná řezbami zdobená dřevěná, železná nebo stříbrná skříň. Pokud nestála nad oltářem, byla umístěna na severní straně presbytoře nebo v severní boční lodi. V mnoha chrámech se pokládala za vhodné místo krypta. Často tvořila základnu hrobu hrobka zakladatele nebo podporovatele chrámu a v středověkých posledních vůlích nejsou řídké předpisy, aby byla hrobka zbudována s ohledem na toto dvojí použití.“ (Chambers I. l. c. str. 22). Další vývoj citujme ve zkratce opět podle Chamberse: „Zásadní význam má přenesení her z chrámového interiéru do jeho okolí, na hřbitov nebo na sousední tržiště. To bylo původně nutně způsobeno fyzickou nezbytností. Hry se prodlužovaly, výpravnost jejich dekorace vzrůstala a tak bylo nesnadné vtěsnat je do interiéru... Od ranných *Quem quacritis, Pastores*¹⁾ nebo *Stella*²⁾ s jejich jednoduchými *mises-en-scene: sepulchrum*³⁾ nebo *praesepe*⁴⁾ je velký krok ke komplikovaným požadavkům řekněme fleurské skupiny: *tabernaculum in similitudinem castelli Emaus*¹⁾ pro *Peregrini*²⁾, *pul tuctu loca*,

1) Pastýři.

2) Hvězda (vánoční hvězda).

3) Hrob.

4) Ješe.

domus nebo sedes³⁾ připomínaným v *Suscitatio Lazari*⁴⁾ nebo *Conversio Pauli*⁵⁾. Hry spatřují po prvé širší prostor vně chrámu ve dvanáctém století⁶⁾ (l. c. str. 79). Tento krok, podmíněný narůstáním obsahu a vyprovokovaný především rozvojem výtvarné složky (scénického aparátu), s sebou přináší jako důsledek zásadní přestavbu celé struktury a tím i přehodnocení vzájemného poměru složek. Zasahuje do všech částí divadelní struktury, i do sociologie divadla – v celé divadelní historii snad nenajdeme tak komplikovaný příklad souhry sil v procesu vývoje: „Cykly vyžadovaly v mnoha případech větší počet herců než měla církevní tělesa i za pomoci potulných kleriků a klášterních škol. Bylo třeba přibrat k službě laiky. Velkonoční hra, již byla ve třináctém století zklamána poustevnice Wilburgis, byla hrána tam a clero quam a populo.⁶⁾ Když laici sami převzali kontrolu a financování her, byl to jen další krok v tomtéž směru. Zde se musíme obrátit především k nejdůležitějšímu elementu středověkého života, cechům. Prvotní záměr cechů jako těchto byl bohoslužebný a pokud hrály hry, dalo se to za podpory a spoluúčasti kleru kostela, k němuž byly přiřazeny. Avšak tyto spíše světské a literární cechy, puys, hrály náboženské hry stejně jako *sottie* a *frašky*; a je oprávněno podezření, že se v nich vliv kleru špatně snášel s vlivem minstreliů... (l. c. str. 87). ...Změněné podmínky provozování přirozeně působily na styl a ráz her... Především dochází k postupnému nahrazení latiny liturgického dramatu domácími jazyky. Bylo to naprosto nutné, když laici hráli laickému obecenstvu... (l. c. str. 88)... Ve čtrnáctém století jeptišky z Origny Ste-Benoîte přepsaly své *Quem Quaeritis* tak, že v některých slavnostnějších místech, jako dialogu Marií s andělem nebo Magdaleny s Kristem ponechaly latinu, avšak zbytek přepsaly do francouzštiny.“ (l. c. str. 89). Tato filologická změna s sebou zároveň přináší velmi důležitý přesun v zájemném poměru výrazových složek: Latinské texty byly zpívány, ostatní deklamovány. Jako během vývoje podíl výtvarné složky narůstá, podíl hudební klesá

¹⁾ Stánek v podobě tvrze Emauz.

²⁾ „Přespolní“ (scéna apoštolů).

³⁾ místa, domy, sedadla.

⁴⁾ „Uzdravení Lazara.“

⁵⁾ „Pavlovo obrácení na víru.“

⁶⁾ Jak klerem tak lidem.

ze zjevné účasti hudební složky na latentní. Protože jde o jazyk (respektive jazyky – týž vývoj se dál jak v Anglii tak na kontinentu) s dynamickým přízvukem, je latentní účast hudební složky s našeho hlediska slabší, než tomu bylo v antice nebo v Indii. Zprvu je oslabení hudební složky menší, ale časem roste. Texty promluv jsou nejprve zbaveny hudby, zachovávají si však hudební organizaci rytmu i melodie mluvy – metron a rým. Později odpadne rým a zbývá jen metron, když v klasické periodě anglického dramatu Marlowe uzákoňuje „Tamerlanem“ blankvers – rým se tu objevuje již jen výjimečně a ještě ze zvláštních důvodů (viz v kap. o alžbětinském divadle). Pak proniká blankversovými pasážemi próza (Shakespeare) až konečně vznikají celé prosaické hry, často konverzačního rázu (Ben Jonson). Tím došlo k úplnému rozrušení původní literárně-hudební synthesy, z níž drama vzniklo a jejíž odkaz si po delší dobu uchovalo v úzkém sepětí textu a hudby: podíl hudební složky klesá na nejmenší možnou míru. Zároveň se ovšem již během tohoto vývoje objevuje hudba v představení, jednak jako instrumentální hudba, jednak v hudebně-literární synthese písňových vložek. To však je již zcela odlišná struktura a její synthesa má úplně jinou zákonitost. Zpívaný text tu není normál, nýbrž zvláštní případ, který kontrastuje s okolním nezahudebnělým textem a jehož zhudebnění je v konkrétních případech vždy zvlášť odůvodněno.

Pokládáme za nutné doplnit ještě Chambersův výklad divadelního vývoje sociologickou odbočkou: Podle dosavadních vývodů by se totiž zdálo, že byl vývoj od latinského liturgického k národnímu spíše světskému divadlu vyvolán jen vlivy uvnitř divadelní struktury nebo jí velmi blízkými vlivy společenské struktury jako jsou jazykové schopnosti obecenstva a herců. Avšak věta, že „nástup domácího jazyka změnil charakter náboženského dramatu: bylo kosmopolitické, začalo být nacionální“ (Chambers 1 c. str. 91) dostává podstatně odlišný význam připomeneme-li si celkovou historickou souvislost. Vznik náboženských her psaných domácím jazykem spadá časově v jedno se vznikem národních kultur vůbec a tento komplex jevů (jehož součástí je i drama a divadlo) je podmíněn hospodářsko-politickým procesem soudobé Evropy – začíná se projevat význam měst a třetího stavu. Když cechy převzaly financování a hraní divadla nebyl to jen další krok v tom směru, že si technické potřeby inscenací vyžádaly spoluúčast laiků. Ani překlady textů do národního ja-

zyká nebyly vynuceny jen technickými potřebami (neznalost latiny u většiny herců) – každý vesnický farář dnes dovede ministranta naučit potřebné věty latinsky a stejně regenschori zpěváky potřebným textům, ačkoliv i zde je též případ: účinkující, ani obecenstvo nerozumějí ani slovo. Skutečnost vypadá tak, že vývoj liturgického divadla na určitém stupni dospěl do kritického stadia, kdy musilo dojít k vyřešení rozporu mezi divadlem a společností. Na jedné straně byla možnost zůstat v kostele a při latině (jsou to dva různé stupně vývoje, jeden však souvisí s druhým – viz svrchu), na druhé možnost zesvětštění jak co do divadelního prostoru tak co do jazyka. Historický vývoj mimo divadlo si žádal druhou eventualitu a k té také došlo. Tím ovšem není řečeno, že by za podobných okolností nemohlo dojít k první, k vítězství konservativních tendencí v divadle. O jejím výsledku v takovém případě však netřeba pochybovat – došlo by znovu k degeneraci a zániku divadla.

Pro úplnost doplňujeme výčet sil, jež působí ve vývoji divadla, ještě poslední komponentou, jíž bychom se nejméně nadáli: „Při hraní v exteriéru se uplatňují i klimatické podmínky. Ani ve slunné Francii nejsou vánoce právě doba na přihlížení nekonečně dlouhému dramatu na tržišti. Nelze popřít, že byly vánoční hry provozovány přiležitostně po celé patnácté století, avšak jejich počet je malý u srovnání s pašijemi. Ani velkonoční počasí není vždy příznivé. Mimo to se cykly prodlužovaly, nebylo již tak důležité sepětí her se svátky, jejichž památku připomínaly. Projevuje se snaha přenést hry co nejdále do teplých dlouhých dnů letních měsíců. První svatodušní představení se konala v Cividale roku 1298 a 1303; a svatodušní svátky se staly velmi oblíbeným datem“ (Chambers I. c. I. str. 94). – Tím jsme doplnili poslední rys v obrazu středověkých her s biblickými náměty, t. zv. mirakulí: Jsou to hry s náměty z biblické dějeprawy, zprvu jen novozákonními (pašije), pak novozákonními i starozákonními (vlastní mirakule), spojené jako epizody v cyklus počínající stvořením světa a končící posledním soudem, jsou psány veršem, mají složitou výpravu, jak vyplývá z velkého množství dějišť, z toho důvodu se konají v městském exteriéru (tržiště, náměstí), dramatická složka je zastoupena v normální t. j. silné intenzitě, taneční chybí, hudební je povětšinou slabá nebo rovněž chybí (nechceme-li počítat latentní účast – hudebnost v rytmu a rýmech textu) a konečně doba provozování je kanonicky stanovena – povětšinou svatodušní svátky. Herci jsou z valné části ama-

téri (ale placení za účinkování) a o provozování hry se starají městské cechy. Chesterská hra o potopě, jíž je předmětem této kapitoly, je součástí jednoho typu mirakulí, cyklů tak zvaných pageants¹⁾.

3. O nejstarším provozování her v Chestru (Cheshire) nás poučuje starý anglický pramen, citovaný u Chamberse: „...že tyto Chesterské hry zvané svatodušními hrami byly dílo jakéhosi Rondolla, mnicha ze St. warburžského opatství v Chestru, který převedl celou historii bible do anglických příběhů veršem v anglickém jazyce; a ten mnich v dobré snaze posloužit Bohu, řečené uveřejnil a pak první starosta Chestru, jménem Sir John Arneway, rytíř, způsobil, že řečené byly hrány (anno Domini 1392)“. Týž rukopis uvádí v seznamu starostů u roku 1328 za starostenství Sira Johna Arnewaye, že „svatodušní hry byly vynalezeny v Chestru jakýmsi Rondollem Higdenem, mnichem chesterského opatství“ (Chambers I. c. II. str. 351) – „vynalezeny“ třeba ovšem brát s rezervou a ohledem na nepřesné vyjadřování starých pramenů. Cyklus se skládá z 24 scén, poměrně samostatných aktovek: I. Pád Lucifera, II. Stvoření světa, III. Potopa, IV. Abraham, Melchisedek a Lot, V. Mojžíš, Balak a Balaam, VI. Pozdravení a narození, VII. Pastýř, pasoucí za noci stáda, VIII. Tři králové, IX. Klanění tří králů, X. Vraždné neviňátek, XI. Očištění, XII. Pokušení, XIII. Slepci a Lazar, XIV. Ježíš a malomocní, XV. Poslední večeře, XVI. Kristovo utrpení a ukřižování, XVII. Sestoupení do pekla, XVIII. Zmrtvýchvstání, XIX. Zjevení se Krista dvěma žákům, XX. Vystoupení na nebesa, XXI. Vyvolení sv. Matouše, seslání Svatého Ducha, XXII. Ezechiel, XXIII. Antikrist, XXIV. Poslední soud. Rozsahem představuje chesterský cyklus přibližně průměr: Některé cykly (většina méně významných) jsou kratší, dosti často složené z 12 episod, některé mnohem delší – yorkske mají 54 her, t. zv. Ludus Coventriae (nehrané však asi v Coventry) 42. Na rozdíl od ostatních ukazují chesterské hry ku podivu jasně historické dědictví z dřívější éry divadla tím, že se poměrně značný počet scén koncentruje kolem narození (vánoční hry) a pašijí, kdežto jinde cyklus přeskakuje značný počet biblických episod (starozákonní příběhy).

¹⁾ Píšeme moderním anglickým pravopisem; pokud se slovo vyskytuje v citaci středověkého textu, zachováváme pravopis originálu.

Středověké mirakly si vytvořily po celé Evropě v podstatě shodný způsob předvádění. Dekorace, potřebné pro jednotlivé epizody, se nastavěly vedle sebe po určeném prostranství, obecenstvo bylo umístěno před nimi a herci přecházeli s jednotlivého dřívějšího jeviště na druhé, jak to vyžadovaly potřeby hry. Mirakly tím měly značnou kontinuitu, byla to spíše jedna dlouhá hra (pochopitelně bez dramatické jednoty) než cyklus epizodních her. V Anglii se tato kontinuita trhá následkem osobitě odlišné práce s výtvarnou složkou. Již zde dostává architektura divadelního prostoru zvláštní význam v divadelní struktuře a ten si podřizuje i později v alžbětinském divadle. „Charakteristický anglický typ hry byl dlouhý cyklus, dáváný ročně pod vrchní intendantí korporace nebo vládnoucího tělesa významného města a rozdělený na větší počet rozličných scén neboli ‚pageants‘, z nichž každou měla na starosti jedna nebo více místních ‚živností‘, ‚umění‘ nebo ‚zaměstnání‘ (Chambers 1. c. II. str. 113) ... Tato metoda hraní vyhovovala distribuci liturgie mezi cechy a byla vžita ve všech místech, z nichž máme dochovány úplné zprávy: Chester, York, Beverley a Coventry“ (1. c. str. 134). Tedy: Každý cech má na starosti jednu epizodu nebo akt původní poměrně souvislé hry mirakulí, postará se o výpravu a herce. Tato praktika, s hospodářského hlediska velmi výhodná, asi značně spolupůsobila k roztržení poměrně souvislé hry v cyklus. Při starém způsobu inscenace by ji nebylo lze provádět důsledně, protože některé postavy přecházely z jedné epizody do druhé – především Kristus – a není myslitelné, aby v souvislé hře vystupoval v každé epizodě jiný Kristus. Ne tak v anglických cyklech, kde způsob inscenace členil hru v aktovky, jež byly příležitostně předváděny i samostatně (Chambers 1. c. II. str. 130). – „... Proto je záhodno podat zprávu o hlavních předmětech výpravy. Na prvním místě je to pageant. Jméno čteme v dokumentech z Coventry ve všech možných pravopisných variantách. Dungale popisuje pageants s odvoláním na očitěho svědka jako ‚divadla pro jednotlivé scény, velmi dlouhá a vysoká, umístěná na kolech‘. Užívalo se malovaných látek ‚k zavnutí pajent‘ a pageants měly řezané a malované římsy, zdobené hřebínky, korouhvičkami a praporky. Na plošině pageants byl umístěn prostý scénický aparát jako sedadlo pro Piláta, pilíř pro bičování, ‚hrob‘ a pod. Pageant tkalců měl, jak se zdá, ‚horní část‘, jež představovala chrám; podle toho dělí i režijní poznámky prostor: ‚před pagand‘ a ‚chrám‘. Pageant čepičkářů měl ‚jícen pekla‘,

rovněž pageant soukeníků měl ‚jícen pekla‘ s rumpálem, ohněm v tlamě a se sudem na zeměřesení a při hře byly spálcny tři světy. ‚Lešení‘, odlišná od pageant, vozili spolu s pageants. Podle Sharpa byla pro diváky, avšak mohla to být pomocná jeviště, nezbytná při počtu epizod v každé jednotlivé hře z Coventry. Hra se jistě neomezovala jen na jeviště, neboť ve hře střihačů a krejčích ‚zde Eroses zuří na pagond a na ulici také‘ a později ‚iii králové mluví na ulici‘. O pageant bylo třeba stále se starat. Stavěly se pro něj kůlny nebo se najímaly. ... Herci byli placeni podle velikosti svých úloh“ (1. c. str. 350). A další citát, týkající se již přímo chesterských her: „Provozování her vyhlášoval na sv. Jiří městský hlasatel, s nímž jel správce každého cechu. Zároveň bylo přečteno starostovo prohlášení proti rušitelům pokoje. Hry se konaly po první tři dny svatodušního týdne: devět v pondělí, devět v úterý a zbytek ve středu. První stanice byla před branou opatství, druhá u přístřešku před velkým křížem před radnicí, další v ulici U splavu, U mostu a tak dál až k ulici U východní brány. Pro pohodlí diváků se stavěla podia a lešení a mezi právními záznamy z roku 1528 je zápis o právu na ‚mansion, prostor nebo místo pro svatodušní hry‘. Rogers¹⁾ popisuje ‚pageante‘ neboli ‚vozy‘ jako

‚vysoké místo udělané jako dům s ii místnostmi, nahoře otevřené: V dolejší místnosti se připravovali a oblékali. A v hořejší místnosti hráli. A stály na šesti kolech (Harl. 1944. V Harl. 1944 je „čtyřech kolech“).‘

Termínu ‚pageant‘ se užívá v Chestru jak pro vůz tak pro hru, jež se na něm provozovala; avšak, na rozdíl od obyčejně všude jinde, mnohem více pro hru. Vozidlo se zpravidla nazývá ‚vůz‘ (carriage). Přechovávali je v domě ‚pro vůz‘ a podle potřeby sloužilo dvěma cechům v rozličné dny. Náklady na vozy, nosiče, občerstvení, herce a zkoušky nesly cechy, jak ukazují podrobné záznamy kovářského cechu. Vybíraly se od každého člena cechu i nádeníka. Kostymy byly vypůjčeny od duchovních, na hudbu a zpěv byli vyhledáváni minstrellové a choristi“ (1. c. str. 354). Doplňujeme Chambersův výpis překladem zprávy arcidiakona Rogerse, který píše o pageants roku 1594 (cit. u Chamberse 1. c. II. str. 133, neúplně a v Rhysově vydání „Everyman and other Interludes“, Everymans Library No. 381, Introduction): „Začali nejprve u brány opatství

¹⁾ Chesterský arcidiakon; viz níže.

a když byl první pagiante přehrán u brány opatství, byl odtud odvezen k příštíčku u vysokého kříže před radnicí; než se to stalo, přijel druhý a první pak jel do ulice U splavu a odtud do ulice U mostu a tak všechny, jeden za druhým, až byly přehrány všechny pagiantes toho dne. Když byl jeden pagiant blízko konci, šla zpráva od ulice k ulici, takže se vozy mohly dostat ve vzorném pořádku na místa a všechny ulice měly svou pagiante a všechny hrály zároveň.“ Větší počet stanic v Chestru přechází normál – obvykle měly pageant městských cyklů tři až čtyři zastávky. Tak zpráva o spálení tří světů při hře (str. 333) nasvědčuje, že byly v Coventry tři stanice – při každé produkci byl spálen jeden svět. – Předkládáme ještě z Chambersovy knihy nejpodstatnější údaje o pageants:

„Pageants byly pravděpodobně aranžovány tak, že bylo hru vidět se všech stran. Podle toho byla scenerie prostá – trůn, dům atd. Některé hry ovšem vyžadují rozdělenou scénu jako uvnitř a vně chrámu. Pro paklo tu byla tradiční monstrosní hlava na dolním podlaží s rekvizitními řetězy a plameny. Pageant pro scénu potopy byl beze sporu stesán jako archa. Loď, jež patřila cechu sv. Trojice v Hullu stála 5 liber 8 šilinků 4 pence. Průměrný pageant byl méně nákladný. Hra tkalců z Coventry má režijní poznámky „před pagand“ a „v horní části“, hra kupců z Norwichu „v nižší části pageant“. Podle potřeb dramatu jsou to různé lokality. Původ pageant pochopíme velmi snadno. Jako edifizio¹⁾ italských rappresentazioni²⁾ je to prostě vyzdvižený locus, domus nebo sedes stacionárních her, umístěný na kolech. Zrovna tak jako akce stacionárních her se konala částečně na rozličných sedes, částečně na prostranství (platea), tak v Coventry herci přicházejí a odcházejí z ulice a zpět... (II. str. 137). ... Profesionální asistence minstrelů byla vítána pro hudbu, třeba nebyli přibírání ke hře. Tvoří obvyklou a značnou položku v účtech. Nemáme zprávy o hudebním doprovodu dialogu, který byl deklamován, ne zpíván jako v liturgických předchůdcích cyklů, ale texty z Yorku a Coventry mají několik písní se zaznamenanými nápěvy a v některých hrách jsou výzvy k minstrelům, aby začli hrát na závěr hry nebo mezi scénami“ (I. c. str. 140).

Odlíšná architektura divadelního prostoru vede k osamostatnění episod

– při tomto typu inscenace není možné, aby tutéž postavu hrál v různých episodách též herec. Pokud jde o práci s literární, hudební a z velké části i s dramatickou složkou, nebyly, jak se zdá, radikální obecně platné rozdíly mezi pageants a mirakulemi, j.ž. nazývá Chambers stacionárními. Naproti tomu v typu práce s výtvarnou složkou (pokud jde o její architektonickou část) jsou pageants protikladem stacionárních her: Stacionární hra má pevné diviště a pevné jeviště, respektive řadu jevišť. Ani když přecházela hra s jednoho jeviště na druhé, nesmíme při uspořádání tehdejšího divadelního prostoru předpokládat, že diváci přecházeli spolu s herci a že bylo tedy diviště pohyblivé. To bylo technicky neproveditelné – u obyčejného obecního pro nával na tržišti, u váženějšího obecního proto, že mělo podia, aby dobře vidělo přes ostatní; konečně část se dívala z oken. Pokud jde o rozdělení diviště a jeviště jsou stacionární mirakule zvláštní případ vzájemného proplyvání obou částí divadelního prostoru. Jednotlivé scény (episody) mají kukátkový, amfiteatrální až centrální (cúkový) základní prostor a herci podle potřeby přecházejí do diviště, hlavně v nástupech. Různé typy do sebe plynule přecházejí a mohou být při téže hře použity všechny zároveň, pro různé episody různý typ divadelního prostoru. Celá hra však má proti tomu prostor s nerozhraničeným jevištěm a divištěm – je možné, že při tom vzniknou zvláštní typy jako amfiteatr nebo cirkus v němž si diviště a jeviště vyměnily místo – jeviště se otáčí kolem diviště – nebo tento typ prostoru kombinovaný normálním cirkem nebo normálním amfiteatrem. Prostor hry je dán již od počátku potenciálně – dekorace jsou připraveny – fakticky se vytváří teprve průběhem hry sloučením prostorů jednotlivých za sebou následujících episod. Za faktický totiž můžeme tento velmi variabilní divadelní prostor pokládat teprve tehdy, když přichází do akce, t. j. když se na něm začne hrát.¹⁾ U pageants je tomu jinak: Diviště je pevné, jeviště pohyblivé. Rozdělení diviště a jeviště je stálé, je to v podstatě centrální divadelní prostor s určitou licencí v nástupech postav obecního. Můžeme pageants dokonce pokládat za primitivní anticipaci mo-

¹⁾ Sporný problém: Na druhé straně je jasné, že výtvarná složka (připravená dekorace) působí hned od počátku, tím spíš, že obecního zná hry a dovede se v dekoracích orientovat již před začátkem představení. Nástup postav v části dekorace strhne pozornost k sobě a vytvoří tak svůj dílčí divadelní prostor episody, podobně druhá epizoda atd. Tím ztratí obecního zájem o připravené okolí a dochází k procesu, jak jej popisujeme.

²⁾ Budova. ¹⁾ Představení.

derních jevištních vozů kukátkového jeviště, provedenou u divadla s centrálním prostorem. Ale to platí jen s hlediska obecenstva. Kdežto u normálních miraklů zůstával divadelní prostor pro obecenstvo i pro herce po celou hru tyž (tržiště), při městských cyklech zůstává pro obecenstvo stejný, avšak pro herce se mění. Pro obecenstvo je divadlem jen jejich ulice, pro herce celé město. Vzniká divadelní prostor vyššího řádu, daný postupným spojováním základních divadelních prostorů. Tento prostor vyššího řádu existuje latentně již v normálních mirakulích – i tam dochází k postupnému slučování dílčích základních prostorů – teprve zde však je zjevný.

Teoreticky mohou vzniknout kombinací pohyblivosti a nepohyblivosti s oběma základními prvky divadelního prostoru ještě dvě kombinace: pohyblivé hlediště + nepohyblivé jeviště a pohyblivé hlediště + pohyblivé jeviště. Druhá je zjevně nesmyslná: Buď se budou pohybovat obě součásti prostoru stejnou rychlostí stejným směrem a pak je to první případ (relativita pohybu – na př. v průvodech s alegorickými vozy), nebo se budou pohybovat různou rychlostí (na směru pak už nezáleží) a pak není trochu delší souvislá hra vůbec možná. Pro první kombinaci máme zachováno několik příkladů, z nichž jeden citujeme:

„Když se Jindřich V. vrátil po bitvě u Azincourtu do Londýna (r. 1415) byla tu věru pěkná podívaná. Průvod šel do města z Elthamu a Blackeathu cestou přes Londýnský most. Na věži zakrývající most stály dvě gigantické figury, první muž s kyjem v pravici a městskými klíči v levici, druhá žena v šarlatovém plášti. Vedle stály dva sloupy pomalované jako bílý mramor a zelený jaspis a na nich byl lev a antilopa, jež nesla královský erb a praporec. Nad patou mostu byla věž s postavou sv. Jiří a na vedlejším domě větší počet chlapců, kteří představovali nebeské vojsko a zpívali *Benedictus qui venit in nomine Domini*.¹⁾ Věž nad cornhillským vodovodem byla pokryta červenou látkou, na ní stála skupina proroků; když jel král kolem, vypustili hejno vrabců a jiných ptáků, kteří kolem něho přeletěli, a proroci zatím zpívali *Cantate Domino canticum novum*.²⁾ Věž velkého cheapsidského vodovodu byla zelená a zde bylo dvanáct apoštolů a dvanáct anglických králů, mučedníků a vyznavačů, jejichž píseň byla *Benedic anima Domini*“³⁾ a kteří – podobně jako Melchisedek přijal Abrahama s chlebem a vínem – nabídli králi tenký listový koláč se stříbrnými listy a číši naplněnou z vodovodních kohoutků. Na Cheapside byl kříž úplně skryt velkým zámekem, napodobujícím bílý mramor a zelený a červený jaspis, před jehož dveře se vyhrnula skupina dívek za zvuků bubinků s rolničkami, písni a v tanci, podobny dcerám

Izraele, jež tančily před Davidem, když zabil Goliáše. Na zámku stáli hoši s křídly jako andělé, zpívali *Te Deum*¹⁾ a házeli dolů zlaté mince a snítky vavřínu. Konečně na věži malého vodovodu poblíže sv. Pavla, celé modré jako obloha, bylo více panen, jež (stejně jako při korunovaci Richarda II.) házely ze zlatých číši zlaté listy; nad nimi byli namalováni zlatem a barvami andělé a obraz slunce na trůně“ (Chambers r. c. II., str. 169.)

Přivítání Jindřicha V. a podobné podívané nesou stejné jméno jako naše hry: pageants.²⁾ Nejsou to ovšem hry-dramata; představení se souvislým textem a komposicí by se z tohoto útvaru mohlo vyvinout jen výjimečně, třebaš tu jsou jisté zárodky – avšak je to divadlo a velmi výrazné. Pokud jde o určení typu divadelního prostoru, vymykají se příklady toho druhu zařazení. Normální pantomimické pageants se liší od pageants mirakulí jen sestavou výrazových složek, ne však prostorem. Od nich odvozené výjimečné útvary jako tento mají divadelní prostor vyššího řádu – pro diváka je divadlem celé město, pro herce však jen část města, divadelní prostor jeho epizody. Tento prostor („obyčejný“ divadelní prostor epizody cyklu) však nelze připodobnit k žádnému ze známých, protože se pozice hlediště mění.

V sestavě složek a intenzitě jejich přítomnosti se obojí mirakule (stacionární a pageants) v celku shodují. Stacionární mirakule mohou mít propracovanější scenerii, proti tomu scenerie pageants musí být z technických důvodů prostší. Pageants však vyvažují minus své scenerie výzdobou vozu, původně (s divákova hlediska) podia, později součástí dekorace. Tím se rozdíl intenzity vyrovnávají. V dramatické složce herecká část zůstává nezměněna, režijní pokud jde o rozehrávání aranžmá do prostoru rovněž. Rozdíl mezi oběma útvary je v tom, že v pageants přistupuje aranžmá celého dramatického prostoru i s dekorací při příjezdu a odjezdu vozu, kdežto stacionární mirakule vystačí s přehráním postav na jiné dílčí jeviště – v tom je podíl dramatické složky při pageants o něco vyšší, avšak rozdíl vyrovnává na druhé straně možnost komplikovanějšího aranžmá postav při prolnutí jeviště do hlediště v stacionárních mirakulích. V pageants-pantomimách (nebo ještě spíše živých obrazech), ať je pohyblivé hlediště nebo jeviště, se zastoupení složek a poměr jejich intenzity mění. Především klesá podíl literární složky na slabý až latentní, výtvarná do-

1) Blahořečen, kdo přichází ve jménu Páně.

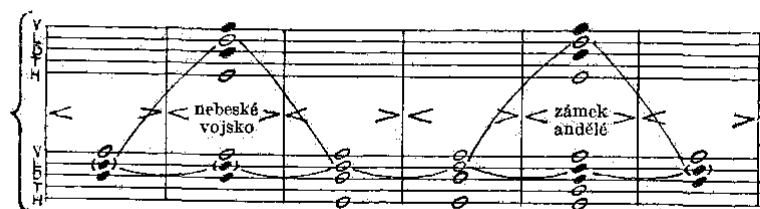
2) Zpívejte Pánu píseň novou.

3) Blahořeč, duše, Pánu.

1) Tebe Bože. . .

2) Citované přivítání je zvláštní případ. O normálních pantomimických pageants viz níže.

stává dominantní postavou, herecká část dramatické poklesá na slabou (sborista – aktér nebo zpěvák) až na latentní, když se herci stávají pouhými manekýny historických, biblických nebo mythologických kostýmů, přistupuje však taneční a konečně intenzita hudební zůstává přibližně táž – prostředně silná až slabá. Uvádíme tu ovšem výsledný úhrn, zastoupení složek v představení jako celku, v detailu (průběhem představení) se sestavy a intenzity mění a to jak v epizodách, chápaných úhrnně každá zvlášť jako celok, tak průběhem epizod. V mirakulích je případ jasný – neliší se po této stránce od většiny představení jiných struktur. Rozbor Jindřichova příjezdu uvádíme podle epizod, ne podle detailů těchto epizod:



giganti sv. Jiří proroci apoštolové zámek věž u sv.
sloupy se sv. Jiří proroci apoštolové a vyznavači tanečnice Pavla
zvířaty

Při tom jednotlivé struktury, na př. epizoda apoštolů a vyznavačů, mají určité dějové jádro, jehož průběhem se sestava mění:



příjezd scéna s chlebem odjezd¹⁾

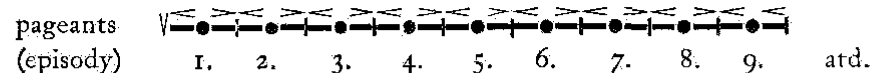
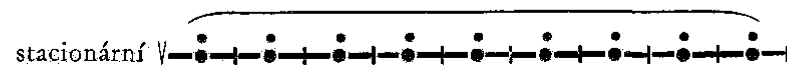
Stejně scéna zámku. Na dvě linky píšeme rozbor proto, že se některé epizody skládají ze dvou odlišných struktur. Dynamická znaménka (crescendo a decrescendo) vyznačují příjezd a odjezd diváků. Latentní lite-

¹⁾ Příjezd a odjezd rozděleny: Divák scénu napřed vidí, pak začne píšeň. Při scéně s chlebem část vítá krále (pravděpodobně s textem), část zpívá dále jako doprovod – proto oslabení hudební složky. Při odjezdu divák přejede, slyší scénu doznívat, avšak nevidí již.

rární složku značíme po celý průběh představení proto, že byly jednotlivé epizody – živé obrazy – komponovány s velmi konkrétním ideovým obsahem – královo vítězství – a mimo to si vypomáhají záměrným připomínáním analogií Jindřichova vítězství s literárním pramenem, biblí.

Svrchu uvedené schema se liší od schemat, jež jsme dosud užívali, důležitou podrobností: Mezi složkami nejsou ligatury, jednotlivé složky se neváží přímo na sebe. Přejod od výtvarné první epizody k výtvarné druhé epizody není plynulý, nýbrž ostrý: Epizody nepřeplyvají jedna v druhou, nýbrž řadí se pouze k sobě. Plynulost je tu jen v ideologické jednotě, obsažené v latentní literární složce, proto značíme tuto souvislost i na pomocnou linku. Stupňování literární složky je dáno texty písní. Odůvodnění některých dalších podrobností ve vyznačování složek uvádíme o něco níže v širší souvislosti.

Trhaností struktury v časovém průběhu se však liší od normálních představení obojí pageants, i pageants-mirakule, od stacionárních mirakulí. Protože rozdíl způsobuje výtvarná složka, uvádíme jen zjednodušené schema této:



U pageants-mirakulí je u výtvarné složky na začátku a na konci epizod vždy crescendo a decrescendo – příjezd a odjezd vozu. U stacionárních mirakulí navazují epizodní scenerie na sebe, ne však zcela plynule: Napřed hra skončí na jednom dílčím jevišti, pak pokračuje na druhém. Používáme na označení znamení pro analogický zjev v hudbě, „non legato“. V plynulosti je určité porušení způsobené tím, že se změna scény neděje na jednom místě úhrnného divadelního prostoru, jako na př. v alžbětinském divadle (viz následující kapitole), nýbrž že přechází s místa na místo přes několik dílčích divadelních prostorů.

Přerušování průběhu představení v cyklech pageants nás přivádí k zvláštnímu zjevu v divadelní struktuře, totiž k pause. Divadelní struktury, jimiž se v této knize obíráme, de facto neznají úplnou pauzu. Antické divadlo hraje jednoaktovky, v indickém a alžbětinském pokračuje hra

nepřetržitě a hranice aktů vyznačuje odchod herců se scény, eventuálně velmi krátká přestávka mezi odchodem jedněch a příchodem druhých. Protože divadlo neuzivá opony, účast výtvarné složky trvá i v pause, třebaš je velmi slabá a nedobrovolná, víc trpěná než zamyšlená. Novodobé kukátkové divadlo přerušuje oponou nepřetržitě trvání výtvarné složky a v představení nastupuje pěti až patnáctiminutová pausa, během níž představení ustane nadobro. Ale anglické cykly jdou ještě dále: Rozbíjí v pause nejen představení ale i divadlo samo. V pause kukátkového divadla zbude (i když divák vyjde ze sálu) divadelní prostor, rozčlenění jeviště a hlediště, velmi reální: z kamene a cihel. V pause pageants odejde buď jeviště od hlediště nebo naopak a zůstane jen každodenní ulice. Na ulici sice zůstává dav diváků*) – tím však není řečeno, že by zůstalo během pausy toto hlediště kompaktní. Rogersova zpráva, že se před skončením hry poslal od úst k ústům vzkaz o další jízdě vozu ukazuje, že se diváci hned po odjezdu slili v jednotný dav a že je bylo třeba předem upozornit na nové vytvoření divadelního prostoru.

Ke grafu výtvarné složky v obojích mirakulích musíme připojit ještě další vysvětlení: Předpokládáme u všech episod normální scenerii bez předimenzování jako je tomu u gigantů a sv. Jiřího v Jindřichově příjezdu, bez zvláštní úpravy, jako je Noemova archa a bez výtvarných efektů (barevných nebo světelných) jako jsou pekelné brány některých pageants. Proto značíme výtvarnou složku všude jako slabou. Tím se ocitáme v rozporu se svým dřívějším tvrzením, že byla v mirakulích výtvarná složka silná. Vysvětlení je nasnadě: V prvním případě šlo o celý cyklus, v druhém o episody. Každá epizoda má svou scenerii (třebaš primitivní), odlišnou od ostatních a tato scenerie tvoří ve struktuře episody slabý podíl výtvarné složky. Úhrn slabých podílů výtvarných složek episod se projevuje ve struktuře celého cyklu silným podílem. To platí ovšem jen proto, že se od episody k epizodě dekorace mění – kdyby zůstávala stejná, zaznamenali bychom i v úhrnu slabý podíl. U pageants je tento postup názornější než u stacionárních mirakulí, protože u pageants jsou jednotlivé komponenty (výtvarné složky jednotlivých episod) zřetelně odděleny a jejich následnost je zjevná. U stacionárních mirakulí následnost vzniká teprve spoluúčastí dramatické složky, princip však zůstává v obou pří-

padech týž. Podotýkáme, že jevy toho druhu nelze omezovat pevnými hranicemi. Nesmíme je chápat mechanisticky, nýbrž dialekticky. I v shakespeareovském divadle se setkáváme s několika dílčími jevišti, jež existují od začátku hry před očima diváků vedle sebe a teprve spoluúčastí dramatické složky (aranžmá) se uplatňují následně v jednotlivých episodách-obrazech. Přesto by úhrn jejich dílčích výtvarných složek sám o sobě nestačil na označení výtvarné složky za silnou (viz následující kapitolu). Rozdíl je tu v členitosti a dimensích: U stacionárních mirakulí musíme zdůrazňovat členitost, v alžbětinském divadle jednotu – jedna, jak známo, nevyklučuje druhou. Různé prostory alžbětinské scény jsou spíše hrací plochy než zvláštní jeviště. Stacionární mirakule a alžbětinské divadlo jsou po této stránce postupnými články řetězu, na jehož jednom konci jsou pageants a mnohaobrazové hry rozličných typů a na druhém obyčejná jednoaktovka.

Druhý rozpor tohoto odstavce je ve vyznačení intenzity některých složek v grafu přivítání Jindřicha V. Snažíme se v grafech všech kapitol značit intenzity pokud možná stejně, podle těchto zásad: Tak u výtvarné každou dekoraci, pokud v ní nejde o evidentní výtvarný nebo prostě optický efekt, jako slabou. Zesílení na silnou vzniká teprve proměnami dekorací. Nástup postav působí zesílení (nástup kostymů), ale protože je slabé, neznačíme je, pokud nejde o příliš nápadný kostym, maskování, nebo o větší kompars – pak působí i v prosté základní dekoraci zesílení na silnou. S tím se shoduje vyznačení výtvarné složky u episody proroků a apoštolů – kostymovaný kompars na dekorované scéně. Nebeské vojsko stálo jen „na vedlejší domě“, výtvarný podíl dekorace zámku připojujeme k „taktu“ tanečnic, proto značíme u andělů stejně jako u nebeského vojska jen slabou výtvarnou intenzitu kostymů. Jak tomu však je se sv. Jiřím a giganty? Označili jsme jejich intenzitu výtvarné složky za silnou a odůvodnili to před několika stránkami „předimenzováním“, „záměrným výtvarným efektem“. Jakým právem ostatně označujeme některý způsob práce s výtvarnou složkou (nebo kteroukoliv jinou) za záměrný efekt a některý ne? Kvantitativní měřítko žádá, abychom jak giganty, tak sv. Jiří, t. j. skulpturální dekorace, které zůstávají neměnné, vyznačili slabou intenzitou. Intenzita výtvarné složky v nich není o nic větší (spíše menší) než intenzita výtvarné složky v architektuře antické scény a tu jsme značili jako slabou. Jejich záměrný výtvarný efekt je dokonce mno-

*) (V prvním případě). Přivítání Jindřicha zatím necháváme stranou.

hem slabší než efektní výzdoba standardního indického jeviště a tam jsme vyznačili výtvarnou složku za slabou, v nejlepším případě prostředně silnou. Zatím tedy vypadá tato část našeho rozboru jako chybná nebo při nejmenším nedůsledná. Dovedme otázku ad absurdum: Jaký je s hlediska výrazových a bez ohledu na umělecké hodnocení rozdíl mezi oním kaširovaným svatým Jiřím a Michelangelovým Davidem? Michelangelovo dílo samostatného výtvarného umění rovněž předpokládá umístění v prostoru, to jest aranžmá, to jest slabý prvek dramatické složky – jenom v menší míře¹⁾. Za druhé je v Michelangelově Davidu rovněž zastoupena latentně literární složka – bible, jejímž výtvarným výrazem je tato socha. Porovnáme-li Davida s prostým mužským aktem, je David svého druhu slabá syntéza nebo náběh k synthese. Takové náběhy k synthese nejsou v různých uměních ojedinělé – totéž platí o všech biblických, mythologických a pod. obrazech, především o knižních ilustracích. V hudbě patří do téže kategorie symfonické básně (Janáčkův „Taras Bulba“). – „Má vlast“ má dokonce libreto, jež bylo uváděno dříve na zadních stranách programů stejně jako operní libreta. Z tanců sem patří na př. Kreuzbergovy „postavy a charakteristiky“ („Li Tai Pe“, v němž v některých gestech divák pozná i jednotlivé básně nebo verše!). – V obou srovnávaných případech nedochází k proměně výtvarné složky a přece nemůžeme říci, že je v „Davidu“ výtvarná složka – totiž jediná, kterou měl autor k dispozici – slabá. Může existovat umělecký útvar, v němž se dělí o dominantní postavení rovnoměrně několik výrazových složek, není však možné aby v některém (jakémkoliv) uměleckém útvaru nebyl dominantní ani jeden prostředek uměleckého výrazu.

Užíváme v této studii termínu „podíl složky“ v tomtéž smyslu jako termínu „intensita složky“. To je oprávněno potud, že se složky o výraz v synthese dělí a že zvýšení intenzity s sebou v daném okamžiku automaticky přináší zvětšení podílu. Avšak v průběhu každého představení dochází k momentům, kdy na př. výtvarná složka působí sama (v pause mezi odchodem jedné a příchodem druhých postav), její podíl tudíž vzroste na nejvyšší možnou hranici – složka se nedělí s jinou o výraz –

¹⁾ Silnější je dramatická složka na př. v sousoší Laokoonta: Nejen aranžmá sochařského díla v prostoru ale i aranžmá jednotlivých postav sousoší – scény vůči sobě navzájem. Latentní literární složka je v Laokoontovi dána vztahem k okruhu trojských bájí.

a intenzita přesto nestoupá, ba ani bychom neupozorňovali, že je složka pro tu chvíli dominantní. Za normálních okolností nepůsobí taková terminologická nepřesnost potře – ty se objevují teprve, když se blížíme k mezním případům. Slovy „intensita složky“ označujeme pozitivní zesílení toho kterého (na př. výtvarného) prvku struktury, slovy „podíl složky“ negativní zesílení tím, že vedle dané složky nepůsobí jiné, které by jí mohly konkurovat.

I svatý Jiří a giganti z uvítací scény jsou mezní případy: Jsou to příklady použití díla samostatného umění v divadelní struktuře. Kdyby byly sochy pevně začleněny do jedolitého představení, musili bychom pokládat intenzitu jejich výtvarné složky za slabou – na př. kdyby byly součástí dekorace. Zde však jsou to samostatné epizody, samostatné útvary. Ani to by ještě nestačilo, abychom byli oprávněni k porušení zásady. Kdybychom charakterisovali každý divadelní útvar podle mechanicky chápaných podílů (v hořejším vymezení), jak se jeví uvnitř právě rozebírané struktury, skončili bychom v bezvýchodném relativismu: Ukázalo by se, že se co do kombinací složek od sebe neliší ani zcela protichůdné struktury. A co více, každá scéna, každá situace vytržena sama o sobě je struktura určitého řádu, byli bychom tedy povinni řídit se podíly, jak se jeví jen uvnitř ní, a nemohli bychom do rozboru uvést žádná měřítká a zákonitost, protože by měla každá částice samostatná měřítká a navzájem by byly nesouměřitelné. Proto pokládáme za rozhodující stupeň intenzity (v hořejším vymezení), absolutní měřítko proti relativnímu, odvozené ne z divadelní struktury určité doby a země, nýbrž z divadelní struktury vůbec, to jest ze součtu všech dosavadních známých divadelních struktur. Tím pak můžeme srovnávat. Výjimka je v citovaných případech odůvodněna tím, že jsou sochy sice součástí určitého cyklu-divadla, ale součástí v podobě samostatné epizody, oddělené od celku zřetelnou pauzou, jež ještě zvyšuje samostatnost části. Rozdíl mezi divadelní dekorací a nedivadelní výzdobou města (instalací sochy nebo pomníku) je tu nepatrný a záleží spíš v tom, s jakého hlediska věc posuzujeme. Sochy z Londýnského mostu jsou typický příklad přechodné struktury mezi divadlem a sochařstvím. A co více: Je to doklad (jeden za mnohé), že ani mezi jednotlivými uměními nelze vést pevnou hranici, že jedno umění přechází plynule do druhého. Jen tak můžeme vysvětlit, proč se v divadelní historiografii a estetice i velmi přesní autoři navzájem

neshodují ve vymezení hranic divadla. Defektní struktury jsou sporné a nelze mezi nimi vést přesnou hranici, kterou by bylo lze důsledně obhájit.

Připojujeme závěrem výklad bezprostředního vzniku pageants na doplnění vývojového výkladu předešlých dvou odstavců:

„Chesterské pageants se konaly o svatodušních svátcích, avšak to je teprve pozdější zvyk a neplatí pro všechna místa. Původně se cykly nazývají ‚Hry Božího těla‘. Označení ‚Svatodušní hry‘ se po prvé objevuje (v Chestru, pozn. J. P.) v zápise z roku 1520, není však pochyb, že se v šestnáctém století hry pravidelně konaly o svatodušních svátcích. Bílá kniha (roku 1544) ještě mluví o ‚pagyns ve hře Božího těla‘ a je tedy možné, že se tak cyklická hra nazývala, ať už ji opravdu hráli o Božím těle nebo ne. Je tedy, myslím, možné, že byly Chesterské hry přeneseny s Božího těla na svatodušní svátky, aby nekolidovaly s procesím, a to aniž ztratily staré jméno“ (Chambers, I. c. II. str. 353). „... V Chestru se hra nazývá ‚Hrou Božího těla‘ v cechovních dokumentech z patnáctého století a dokonce i v municipální Bílé knize ze šestnáctého století; z toho plyne buď, že se označení užívalo pro všechny cyklické hry bez ohledu na jejich datum, nebo, mnohem pravděpodobněji, že byla v Chestru představení, konaná původně o Božím těle, z nějakého důvodu přenesena na svatodušní svátky. Motivem snad byla snaha vyhnout se kolísi mezi hrami a velkým procesím o Božím těle, při němž měly cechy všude významnou úlohu“ (I. c. str. 138). Musíme se tedy obrátit pro vysvětlení přímo k svátku Božího těla: „... Jiným významným dnem cyklického dramatu byl od čtrnáctého století zvláště v Anglii a Španělsku a mnohem méně v Německu a Francii znova ustanovený svátek Božího těla. Tento nejmaterialističtější ze všech církevních svátků se koná na počest transsubstanciací svátosti... Jeho obřad sestavil sv. Tomáš Aquinský a vedoucí ceremonií bylo velké procesí, při němž nesli místní hodnostáři, náboženská tělesa a cechy hostii ulicemi a zastavovali se postupně na exteriérových zastávkách. Když byly hry přeneseny na den Božího těla¹⁾, absorbovalo je více nebo méně toto procesí. Někdy pravděpodobně procesí sloužila jako pouhá předběžná paráda herců, taková, jako někdy předcházela představení v jiných dobách. Hra následovala na pevném jevišti

¹⁾ O přenesení her do teplejších dnů viz odst. 2.

normálního typu. Ale metoda velkých anglických cyklů ukazuje, že se hra a procesí smísily mnohem více. *Domus, loci* nebo *sedes* byla umístěna na kola a známa pak pod jménem ‚pageants‘. A představení probíhalo během procesí – opakovalo se na různých zastávkách hostie. Když byl cyklus příliš dlouhý, bylo lze ušetřit čas tím, že se konala na té které stanici předem hra, jež spadala v jedno s následující hrou na tomtéž místě. Na první pohled je ovšem jasné, že při uspořádání, jež tu naznačujeme, by byla popularita pageants snadno zatlačila přísně náboženský ráz procesí do pozadí. Proto se hra a procesí oddělily, ale hra podržela dále charakter procesí. To, myslím, není nepravděpodobný výklad vzniku her toho typu, s jakým se setkáváme na př. v Yorku“ (I. c. 95). A tak „anglické mirakule dosahují plného rozvoje vytvořením velkých procesionálních cyklů bezprostředně po ustanovení slavností Božího těla roku 1311“ (I. c. str. 108).

V této podobě se skládají mirakule v době přeměny ze stacionárních v pageants ze dvou odlišných struktur: Normální mirakule předchází procesí živých obrazů na vozech, synthesa s dominantní výtvarnou, dosti silnou dramatickou (aranžmá jednak postav na voze, jednak vozu v průvodu) a latentní literární složkou. Odtud vysvětlíme zároveň vznik pageants – přechodního typu mezi pantomimou a živým obrazem, jejichž inverzí (s hlediska divadelního prostoru) je citované uvítání Jindřicha V. „... Oblíbeným druhem náboženských živých obrazů... byly obrazy, vytvořené z herců v ‚Jízdách‘ nebo procesích, jež byly integrální částí tak mnoha středověkých svátků. Jako mirakly tak i tato tableaux dosáhla nejvyššího stupně propracovanosti ve spojení s ceremoniemi Božího těla. Abychom porozuměli jejich poměru k normálním dramátům, je třeba vrátit se na chvíli do ranné historie velkého svátku. Vyložili jsme, že procesionální charakter velkých anglických cechovních cyklů s pohyblivými pageants a ‚stanicemi‘ lze vysvětliti hypotézou, že se představení po nějakou dobu konala během ‚stancí‘ nebo paus před dočasnými poličními oltáři procesí o Božím těle... V Newcastlu poslali pageants s procesím časně zrána a hry přeložili na odpoledne. V Coventry představitelé postav jeli v procesí a neohrabané pageants byly ponechány stranou, dokud jich nebylo třeba“ (I. c. str. 160). Tak dochází k rozštěpení pageants na mirakule a pantomimy-živé obrazy. Tyto pageants-živé obrazy se pak stávají součástí procesí na místo pageants-mirakulí

i dekoračních předeher k mirakulím jako samostatný útvar, odlišný od cyklu. V zápisu městských desk z Aberdeenu ze dne 22. V. 1531 čteme příkaz cechům, aby „drželi a dekorovali procesí na den Božského těla“. V soupisu vozů („Cechy jsou povinny vyzdobiti své pageants jak níže psáno“) je uvedeno celkem deset pageants, totiž sv. Sebastian a jeho mučitelé, sv. Vavřinec a jeho mučitelé, sv. Štěpán a jeho mučitelé, sv. Martin, Korunování Naší Paní, sv. Mikuláš, sv. Jan, sv. Jiří, Zmrtvýchvstání a Nesení Kříže (t. c. str. 332); chronologické uspořádání tu pochopitelně ztrácí význam.

Zbývá vysvětlit i původ procesí o Božím těle podobně, jako jsme vysvětlili původ pašijí. A tu vidíme, že středověké divadlo mělo útvary, jež mohly působit jak na vznik průvodů živých obrazů, tak na vznik průvodu s hostií vůbec: Na jaře se konalo po vesnicích objíždění s vegetačním démonem, procesí, jež vezlo buď symbol (na př. i pluh), nebo sochu. Hospodářská podmíněnost starého pohanského obyčeje je i zde jasná.

4. Přistupujeme nyní k hře o potopě. Je to součást cyklu pageants a vztahuje se na ni vše, co jsme řekli o vozových mirakulích. Nad normál běžných pageants se liší tím, že je to výpravná hra. Hráli ji vždy lidé „od vody“ – ve vnitrozemském Chestru barvíři od řeky Dee, v Yorku, kde je rozdělena do dvou samostatných her, hráli stavitelé lodí první část – Bůh poroučí Noemovi postavit z lehkého dřeva archu – a druhou prodavači ryb a námořníci – Noe v arše se ženou, třemi dětmi a různými zvířaty (Everyman and other Interludes, Appendix C; v yorckém cyklu je to osmá a devátá hra). U hry o Noemovi bylo ovšem nasnadě, že mirakuli dostal cech, jehož denní práci bylo téma blízké, a zde to bylo také možné. Témata ostatních pageants takovou možnost neposkytují, ačkoliv v některých případech se projevuje i v nich tendence zachytit se analogií mezi některou částí hry, povoláním nebo příležitostným konáním postav, a ulehčit amatérům-hercům práci výhodným rozdělením episod. Právě ve hře o Noemovi totiž herci potřebují řemeslné znalosti, stavbu lodí a zacházení s ní. Tak v naší chesterské se na př. stavba lodí předvádí před očima diváků mimickým náznakem a herci potřebovali k mimice odborné znalosti (srv. v yorské hře rozdělení mezi stavitele lodí a ostatní!). Mimo to není v chesterské hře bez významu, že hru provozují nejen „lidé od vody“ (speciální cechy vodních řemesel pochopitelně ne-

mohly ve vnitrozemském Chestru vzniknout, hru tedy dostali ti, kteří měli k tématu nejbližší), nýbrž právě barvíři: To přispělo asi svým podílem k znázornění zvířat archy na pomalovaném pergamenu.

S potřebami provedení nás seznámí hra sama. Předběžně tento materiál doplňujeme historickým dokumentem, citovaným u Chamberse (t. c. II, str. 370): Účty cechu námořníků a lodivodů z Hullu (Yorkshire) za provozování hry o Noemovi. Názornost a materiálnost zápisů nám uspoří mnohé pozdější výklady. Protože byl základní způsob provozování všude stejný, rovněž tak témata her, a protože se jednotlivá představení lišila od sebe teprve v podrobnostech, můžeme si pro chesterskou hru vypočítat dokladovým materiálem odjinud bez obavy, že se prohřešíme proti přesnosti. –

- r. 1483 Minstrelům 6 pencí
 Noemovi a jeho ženě 1 šilink 6 pencí
 Robertu Brownovi, představiteli Boha 6 pencí
 Plavčikovi 1 pencí
 Stavitelé lodí za vypravení Noemovy archy, jeden den, 7 pencí
 22 oteví na podepření Noemovy archy 2 pence
 Za odklizení sněhu 1 pencí¹⁾
 Sláma pro Noema a jeho děti 2 pence
 Mše, zvoník, pochodně, minstrelové, věnce 6 šilinků
 Za opravu lodí 2 pence
 Noemovi za hru 1 šilink
 Sláma a kolomaz na kola čtvrt pence
 Šumařům za obcházení s lodí 6 pencí
 1494 Thomasu Sawyroví, představiteli Boha 10 pencí
 Jenkinu Smithovi, představiteli Noema 1 šilink
 Noemově ženě 8 pencí
 Písaři a jeho dětem 1 šilink 6 pencí
 Hudebníkům z Bartonu 8 pencí²⁾
 Gallon vína 8 pencí³⁾
 Tři kůže na Noemův kabát, za kabát, a za provaz na pověšení lodí v kostele⁴⁾
 7 šilinků

¹⁾ „Snow“ znamená zároveň v lodnickém slangu „dvoustěžník“ – pak ovšem není jasné, proč by v jediné poloze užil zapisovatel jiného výrazu, když jinde píše všude „ship“ – „loď“.

²⁾ Rovněž minstrelové.

³⁾ Gallon – 4 a půl l.

⁴⁾ Loď byla pověšena v kostele nejsv. Trojice, k němuž cech příslušel, a snímala se na představení.

Za vyzdobení a pozlacení hlavy sv. Jana,¹⁾ vymalování dvou tabernaklů, okrášlení lodí atd. 7 šilinků 2 pence

Za zhotovení Noemovy archy 5 liber 8 šilinků

Dvěma stavitelům za jeden a půl dne 1 šilink 6 penci

Půllák (provaz) o váze 4 kamenů,²⁾ 4 šilinky 8 penci

Vození Noemovy lodí 8 penci.³⁾

Připomínáme ještě, že byl režijní styl pageants zásadně naturalistický. Texty her a dokladový materiál teoreticky připouštějí různé výklady, zvláště když přihlédneme k tomu, že byla režie z technických důvodů nucena leckde sahat k výpomoci náznakem. Avšak týž materiál dosvědčuje, že se zároveň všude projevovala snaha po znázornění pokud možná nejvěrnějším, tedy silná tendence k naturalismu – představení bylo naturalistické potud, pokud to bylo za daných okolností možné. Nejlépe to ukazují zápisy o „pageant sv. Tomáše“, provozované v Canterbury (Kent) vždy v den umučení sv. Tomáše (29. prosince, cit. podle Chamberse, 1. c. II. str. 345.): Mezi položkami za vyprání alby, za rukavice sv. Tomáše, za opatření meče, za brnění rytířů atd. čteme i „za namalování capitiss st. Thomae“, „za krev“, za „nový kožený měch na krev“, „tomu, co točil vratidlem“ a „za dráty na vratidlo anděla“. Měchy na krev byly, jak ukazují zápisy, kupovány několikrát. Krajiní naturalismus dosvědčují především první tři zápisy – o hlavě svatého Tomáše, o krvi a měchách na krev – nelze pochybovat, že se poprava předváděla co možná dokonale. Druhé dva zápisy se vztahují snad k jakémusi létacímu stroji – údaj však je tak kusý, že nelze prohlásit tento výklad za jediný správný.

Chesterská hra o potopě („Deluge“) má cca 400 veršů, zhruba čtyřstopých jambů, uspořádaných ve strofy o schematu aaabcccbdddefffe atd. Osob je devět, Bůh, Noe, Noemova žena, Sem, Ham, Jafet a jejich ženy, k nim přistupuje v kratičké scénce šesti veršů vypravěč (Gossip). Hlavní osoby jsou Bůh a Noe, episodní Noemova žena. Synové a jejich ženy vystupují spíše kolektivně.

1) Pravděpodobně skulpturní výzdoba přídě lodí, ve starších dobách obvyklá.

2) kámen — stará jednotka váhy, rovná se zpravidla 14 librám (angl. libra — 373,24 g), kolísá však mezi 8 a 24 librami.

3) Angl. měna: Libra — 20 šilinků, šilink — 12 penci. Kupní síla libry koncem patnáctého století vyplývá ze srovnání jednotlivých položek.

Hru zabahuje Bůh – oznamuje, že se rozhodl, shladit svět potopou, a vyzývá Noema, aby vystavěl archu. Přitom jsou pozoruhodné předpisy, jak má archa vypadat – autor zřejmě měl značné odborné znalosti a Bůh mluví spíše jako mistr v loděnicích než jako biblická postava. Noe poslechne boží příkaz a začíná spolu s rodinou stavět¹⁾:

Sem: Otče, já jsem připraven.
Mám širočinu — pohled jen,
že lepší v městě nenajdem,
a dám se do toho

Ham: Mám sekyrečku — jeden div.
Je pěkná, nad meč ostřejší
a hádám, lepší náradí
že v městě nenajdem.

Jafet: Já umím hřeby stesávat
a kladivem je zatloukat.
Tak pojdte chutě pracovat,
já jsem už připraven!

Noemova žena: Mý snesem dříví, přípravy,
vždyť ženská více nespraví,
nás ženské brzy unaví
moc velká námaha.

Semova žena: Kámen pěkný, silný, tady máš,
ten okleští a přitesás.
Teď nelenoš žádný z nás
a každý svoje zná.

Hamova žena: Já nanosím vám jíl a kyt,
ať máte loď čím zatmelit —
pak v barvě se nám bude stkvít
paluba, ráhna, příď.

Jafetova žena: Já třísky nahrabu a chrást
a oběd pro každého z vás
tu uvařím, až bude čas
a budete chtít jíst.

(zde naznačují práci s rozličnými nástroji)

Noe: Teď jménem Páně začínám
a do té práce už se dám,
ať hotovou loď k plavbě mám,
až přijde potopa. . .

¹⁾ Vzhledem k tomu, že čeština jako jazyk vnitrozemského národa nemá příslušné výrazy, upouštíme od překladu celé hry a spokojujeme se jen s obsahem a ukázkami.

Pak poroučí Bůh Noemovi, aby nabral zvířata do archy. Noe poslechne a ostatní promlouvají znovu ve stejném pořadí (osoba strofu): vyjmenovávají zvířata, jež vstupují do archy. Zde čteme poznámku, že „herci vnášejí pergamen, pomalovaný obrazy těchto živočichů“. Následuje krátká komická epizoda – Noemova žena (komická role) se zdráhá vstoupit do archy. Vystoupí vypravěč a líčí proudy vod, jež se řítí zemí. Noemova žena konečně povolí a všichni vejdou do archy.

Noe: Děti, pozor, mně se zdá,
že se loď už pohnula!
Kol se voda prostírá —
děj se, jak chce Pán!
Ach velký, dobrý Bože náš,
teď svět je jedna potopa
kam mohu dohlédnout.
To okno tady uzavřem
a do světnice odejdem,
než zas tvým mocným příkazem
ty vody opadnou.

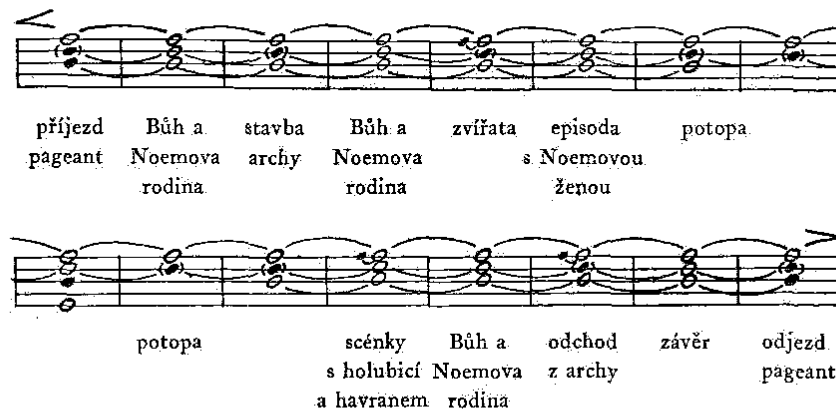
(Zde Noe podle režijních poznámek zavře okna archy. Chvilí je ticho. Pak začne zpívat žalmu Salva me, Domine¹⁾, pak zas otevře okna a vyblédne ven.)

Čtyřicet dnů už jsou ty tam.
Teď pošlu napřed havrana
a poznám, jestli kyne nám
už někde zem a souš.

Noe vypouští havrana, pak holubici. Zde režijní poznámky připomínají, že je třeba mít připravenou druhou holubici s olivovou snítkou v zobáku a tu spustit Noemovi do rukou. Bůh vyzývá Noema, aby vyšel z archy. Noe s rodinou a zvířaty vyjde z archy a děkuje Bohu a Bůh končí hru promluvou k Noemovi.

Jak je jasné z popisu, potřebuje hra dvě hrací plochy: pageant (archa) a místo před archou. Nejasné je jen aranžmá Boha během hry. Režie sahá při hereckém projevu jednou k zřejmému náznaku (práce na arše – je dokonce sporné, jestli herci skutečně měli nástroje), po druhé se drží naturalismu (holubice). V prvním případě je náznakovost zřejmě vynucena okolnostmi a nechtěná, rovněž tak při scéně s malovanými zvířaty,

nejnápadnější scéně celé hry, jež značně stupňuje podíl výtvarné složky. Hra se rozpadá na dvě části – před potopou a po ní. Předěl čtyřiceti dní tu pomáhá vytvořit zpěv žalmu – jakási hudební mezihra¹⁾. Podle toho píšeme schéma výrazových složek v průběhu hry, ovšem s připomínkou, že jde o rekonstrukci, jež souhlasí s původním představením v základních částech, nemusí však souhlasit ve všech detailech:



U „potopy“ rozepisujeme režijní direktivu detailně, t. j. na několik částí: a) Noe zavře okno, b) chvíli je ticho, c) zpívá žalmu, d) pauza – neuvážená, ale samozřejmá – e) otevře okno. Příjezd a odjezd vozu pochopitelně musíme započítat do účasti výrazových složek – viz svrchu. Námitka, že třeba vůz přijel teprve během hry, nám nepřipadá dosti pravděpodobná, třeba by to snad bylo na prospěch logice hry. Při centrálním uspořádání divadelního prostoru, nadto nijak pevně nevyomezeného, by příjezd během hry rušil představení a způsobil zmatek v improvizovaném hledišti. Velikost pageant klidný průběh takového nástupu vylučuje.

Dále upozorňujeme v grafu na zvyšování výtvarné složky nad normální silnou při hře s rekvizitou – u havrana a holubice je poměrně malé, za to velmi silné při výstupech s malovanými pergameny. U příjezdu vozu

¹⁾ Spas mě, Pane!

¹⁾ Intermezzo má ve hře dvojí funkci: Jednak pomáhá překlenout časový podíl, jednak – svým obsahem – charakterizuje situaci i Noema.

musíme značit dramatickou složku, protože příjezd nepůsobí na diváka jen výtvarnými prostředky, nýbrž i aranžmá vozu, jímž se tvoří divadelní prostor nastávající hry. Latence literární složky jakož i další části grafu jsou, jak doufáme, jasné.

Pozoruhodný je paralelismus mezi složkami. V naší hře jsou dva velmi nápadné příklady – jednak citovaná scéna stavby, při níž každý vypráví, co bude dělat, a pak totéž hraje, za druhé scéna se zvířaty. Postavy tu opět mluví ve stejném pořadí a pak (respektive při tom) nastupují malované pergameny. V prvním případě by bylo lze vysvětlit paralelismus tím, že herci práci jen naznačovali a bylo tedy třeba výkladu. V druhém tato námitka padá. Tvůrce tehdejší výpravy nesporně dovedl namalovat zvířata alespoň natolik pořádně, aby byla k poznání (jinak by hra skončila fiaskem a tomu by se vážné cechy nevystavily), a výkladu tedy nebylo z technických důvodů třeba. Paralelismus je tím nápadnější, že v textu jde o pouhou enumeraci – postavy vyjmenovávají zvířata tak, jak vstupují do archy. A podobných příkladů by bylo lze vybrat ze čtyř stovek veršů „Potopy“ více. Nejde tu zřejmě o umělecký záměr, nýbrž o doklad raného vývojového stadia divadla a jeho primitivity: K důslednému paralelismu dochází proto, že divadlo ilustruje text (t. j. ohlas epické předlohy) a nedovede ještě přidělit každé složce ekonomicky správnou funkci.

Tím uzavíráme výklad o chesterské „Potopě“. Mnohý čtenář se snad zeptá, proč jsme nazvali po této hře celou kapitulu, když se jí ve skutečnosti přímo obírá jen několik málo stránek. Nuže, snažili jsme se v této monografické stati shrnout pokud možná všechny materiál, jehož je třeba k správnému chápání této jediné hry jedinému cyklu, a ukázat tak na spletité souvislosti uvnitř divadelní struktury, ať už vývojové nebo v přibližně téže době. A konečně jsme se snažili obrátit pozornost k vztahům mezi divadelní strukturou a strukturou společnosti. Výklad o hře samé, třebaš jen čtyřstránkový, by neměl smysl bez čtyřiceti stránek výkladu o soudobé divadelní struktuře, jejím vývoji a vztazích.

5. Středověké anglické divadlo vrcholí městskými cykly. Po dvou stoletích dochází vývoj k druhému vrcholku – vrcholku jak anglického, tak světového divadla – Shakespearoví. Pokusíme se závěrem stručně načrtnout tento proces.

Mirakule-pageants existovaly ve dvojí podobě: jednak cykly, jednak samostatné pageants (viz připomenutou hru o sv. Tomáši). Byly vázány vždy na určité datum. Později však docházelo k provozování jednotlivých pageants, vytržených z cyklu – chesterské hry byly provozovány jako celek naposledy pravděpodobně roku 1575 (Chambers I. c. II. str. 353). Tím se uvolňuje i sepětí s kalendářními daty a z her se stávají samostatné hry v našem smyslu. Další stupeň nastává, když někteří autoři píší mirakule tak, aby je bylo lze použít kdykoliv a kdekoliv – dosud byly hry spjaty se svým městem. Hry se tématicky rozšiřují a vedle mirakulí se objevují další dva útvary: Mysterie s tradičním biblickým zápasem „dobrého“ a „zlého“ a morality s personifikovanými lidskými vlastnostmi (nejznámější: Everyman). S divadelního hlediska je však důležitější jiný zvrat, který byl tímto vývojem připraven – vymanění her z rukou cechů a vytvoření profesionálních hereckých skupin. Mirakule nadobro ztratily souvislost s liturgií a staly se prostě oblíbenou zábavou. Tím větší zájem o ně ovšem měli minstrelové, protože pro ně byly zábavy všeho druhu zdroj příjmů. A tak se minstrelové vracejí téměř po půl druhém tisíciletí opět k řemeslu svých předků: Stávají se herci, tvoří malé kočovné společnosti a objíždějí s hrami po zemi. Tím však dochází zároveň k radikální přeměně uvnitř divadelní struktury. Minstrelové si musili hry upravit podle možností stěhovavého divadelního života. Redukují počet jednajících osob na čtyři až pět (průměrně), aby bylo lze hry sehrát s malou cestovní společností a především redukuje výpravu: Pageants nebylo možné vozit s sebou, hraje se v takové dekoraci, jaká byla zrovna po ruce, totiž mimo několik náznaků téměř bez dekorace. Výtvarná složka, jež byla zatím velmi silná a někdy dominantní, klesá na slabou. Zároveň posvěšťují úplně i náměty her a tak vzniká nový útvar, totiž interludia.

Ale v interludiích se uplatňuje již i jiný prvek – prvek frašky, jež se rozvinula zvláště ve Francii. I tato fraška má složitou genesi: Je odkaz antického mimu, z jehož trosky v podobě kejklářských pouťových produkcí minstrelů se vyvinula. Je to po výtce lidové divadlo, s jehož vlivem na církevní divadlo jsme se setkali již jednou: Při „Mastičkáři“, který vznikl z her tří Marií proniknutím světského prvku do liturgické hry. To je druhý pramen moderního divadla, jako předešlý rovněž lidového rázu. Proti nim třetí pramen přináší renesance v zábavách – a někdy

spíše uměleckých exerciciích než zábavách – vyšší společnosti. Jsou to antické hry (Seneca, Plautus, Terentius), jež byly inscenovány v latinské verši v prvním století novověku na universitách. Sloučením těchto odlišných divadelních struktur vzniká pak nová, alžbětínské divadlo (srv. Chambers 1. c. II. XXIV. kap.).

IV. ALŽBĚTÍNSKÉ DIVADLO

1. Označení „alžbětínské divadlo“ tu užíváme v běžném, t. j. nepřesném smyslu: Zahrnujeme do něho onu slavnou epochu anglického divadla, jejíž vrchol představují jména Marlowe, Shakespeare a Jonson – tedy nejen dobu Alžbětiny vlády, ale především i Jakubovu dobu, jež po ní následovala. Etapy kulturního vývoje se ovšem kryjí zde stejně jako všude jinde, pramálo se střídáním panovníků.

Toto divadlo platí obecně za divadlo dramatika a herce. Přesněji bychom řekli, že je to divadlo literární a dramatické složky – nelze podceňovat ani režisérskou část herecké složky, jež splývá na jedné straně se základními hrubými dispozicemi dramatika textu, na druhé straně s detailním vypracováním, dotvořením a provedením těchto dispozic, jež přísluší v této divadelní struktuře herci. Avšak ani tato přesnější formulace se neshoduje s pravdou: Přesněji řečeno, shoduje se s ní jen v malém počtu případů a to ještě jen tehdy, když opomíjíme historickou souvislost, v níž hry vznikly, a důsledky, jež z ní plynou pro strukturu her i jen jako textů. Moderního neanglického čtenáře tu uvádějí v omyl nejčastěji samy shakespearovské texty, respektive nejběžnější z nich, s režijními poznámkami, střiženými podle dnešní módy, místo přesného znění originálních režijních poznámek. Avšak Shakespeare není celé alžbětínské drama

(drama proto, že texty jsou nám základní oporou při posuzování soudobého divadelního výrazu) a alžbětinské drama typu více méně příbuzného Shakespeareovi není celé alžbětinské divadlo. Jak uvidíme dále, musíme počet dominantních složek rozšířit především ještě o výtvarnou složku. Nejen, že jsou podstatnou součástí alžbětinského divadla t. zv. masky, divadelní útvar s dominantní a zprvu téměř výlučnou výtvarnou složkou, nikde jinde nemůžeme sledovat tak pronikavý vliv výtvarné složky a jejích změn během vývoje na celou divadelní strukturu, zvláště na literární složku, jako je tomu zde. Zbývají dvě složky, taneční a hudební, mají jen podružný význam a to hudební ještě podružnější než taneční.

Alžbětinské divadlo vytvořilo v době svého vrcholku dva základní divadelní útvary, lišící se od sebe různými kombinacemi výrazových složek: Jsou to na jedné straně masky, jež se dělí opět ve dva typy, totiž masky s dekorací a masky bez dekorace, na druhé straně dramata. Ani tato dramata však nemůžeme pokládat za poměrně ustálený a jednolitý útvar. Jejich ráz se mění podle toho, pro jaký účel byla psána a kde byla provozována: na dvorském divadle, na veřejném divadle (Globe, Swan, Hope, Fortuna atd.) nebo konečně na soukromém divadle (Blackfriars, Whitefriars). Důležitým činitelem tu je právě výtvarná složka, základní konstrukce jeviště a scénických prostředků, jež jsou autoru k dispozici. Podle toho se mění dekorace i střídání dějišť a tím i podíl výtvarné složky samotné. Druhým důležitým činitelem bylo obecnstvo. U dvorského divadla netřeba podotýkat, k jaké společenské kategorii jeho diváci patřili. Veřejná divadla byla lidová divadla a obecnstvo v nich bylo značně pomíchané – prostitutkami počínaje a šlechtici konče. Soukromá divadla, kde bylo především dražší vstupné, se už tím uzavírala nižšími vrstvami. Nuže pro každý druh obecnstva psali autoři hry poněkud odlišného rázu – pro vyšší obecnstvo si odpouštěli na př. hrubozrnou komiku (srv. na př. v Chudobově Knize o Shakespeareovi rozbor „Dvou šlechticů veronských“), kterou pro veřejná divadla vkládali aspoň v některých scénách do her. A konečně je tu třetí důležitý rys dvorského a pak i soukromého divadla, v němž se spojuje jak výtvarný tak společenský činitel: Panské nebo prostě lepší obecnstvo si potrpělo na nákladnější zábavy, jimiž byly především masky. Dramatici je tedy vplétali a začleňovali do her a tím měnili představení z divadelních útvarů s dominantní

literární a dramatickou složkou v útvary, v nichž se uplatňovala značně i výtvarná, taneční a hudební složka. Odlišné inscenační podmínky dále zhusta potřebovaly delší mezihry, aby byl čas připravit scénu pro další hru – t. j. zase hudební vložku. Složitá souhra různých sil v divadelní synthese je tím prokázána nadměrně jasně.

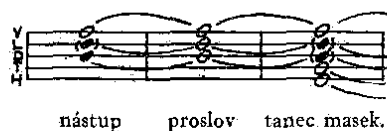
Přihlédneme ve svém rozboru k třem z pěti typů, jež nacházíme v alžbětinském divadle, k obojím maskám a k dramatum, psaným pro veřejná divadla. Hrami dvorského divadla a soukromých divadel se budeme obírat jen v příležitostných odbočkách, abychom si doplnili základní obraz a abychom se uvarovali nesprávných generalisací. Pro masky používáme při nedostatku originálního materiálu Chambersovy podrobné údaje (The Elisabethan Stage, Oxford 1923), pro dramata jsou nám vodítkem režijní poznámky textů samých.

2. Anglické masky jsou po výtece dvorské divadlo. Pořádají se na dvorech králů nebo vysoké šlechty, i jejich představitelé jsou šlechtici a šlechtičny. Profesionální umělce přibírá maska jen, když je ojedinele zapotřebí výkonu, na který vznešení ochotníci nestačí, nebo později, aby napsali libreto masky, promluvy, složili hudbu a navrhli výpravu. Než se však maska stala složitým divadelním útvarem, jehož spoluvůrci byli i Ben Jonson, Beaumont a Fletcher, Chapman a zvláště architekt Inigo Jones, prošla vývojem asi dvou set let. Její počátky byly velmi prosté: Uprostřed dvorské slavnosti vpadnou do sálu maskované postavy, pronesou k hostu, svatebčanům (hojně jsou svatební masky) a pod. blahopřejnou řeč, po případě předají dar, zatančí před přítomnými a pak je pozvou k tanci. Již tato primitivní forma má všechny podstatné znaky vyspělé masky: silný podíl výtvarné složky v maskování a převleku, skrovný (a ostatně povětšinou zcela vedlejší) textový doprovod, baletní vystoupení a konečně odchod herců do publika. Důležitá je tu nerozlišenost nebo pouze dočasná a neurčitá rozlišenost divadelního prostoru na jeviště a hlediště a bezprostřední kontakt herců s diváky – tanec masek s obecnstvem. Podstatný význam tu ovšem mělo to, že se necítil společenský rozdíl mezi oběma, jak tomu bylo v profesionálním divadle.

Jakýs taký slabý dějový prvek přichází do této primitivní formy tím, že kostymování postav dostává během doby vztah k oslavené osobě, její heraldice (v barvě látek) nebo rodokmenu, nebo k události samé, ať

už se postavy převlékají do současných nebo fantastických kostymů anebo do mytologických – pochopitelně v pojetí té doby. Další dramatický prvek se objevuje, když postavy předvádějí turnaj, boj atd. Tak jak tak však zůstává tento podíl až do Jonsonových dob velmi slabý a ani o maskách, které vytvořil Jonson, nemůžeme říci, že měly děj. Jako ukázkou staré, „předdramatické“ masky uvádíme popis masky, provozované v domě lorda Montague r. 1572, při svatbě Montaguova syna a dcery se synem a dcerou sira Wiliama Dormera: osm hostů se převléklo za Benátčany, chlapec-herce vyprávěl v úvodním proslovu, že je hoch z anglické šlechtické rodiny, jenž byl kdysi zajat spolu se čtyřmi anglickými vojáky a držen Turky ve vězení. Benátští Montaguové je všechny vysvobodili a při návratu do Itálie je zahнала bouře ke kent-skému pobřeží, pročež se rozhodli navštívit své anglické příbuzné. – Vztah mezi oslavenci a námětem je dán domnělým příbuzenstvím anglických Montaguů s legendární benátskou šlechtou téhož jména, účast profesionálů při masce osvědčuje jednak výkon chlapce-herce, jednak text jeho proslovu, složený ad hoc G. Gascoignem. Podotýkáme ještě, že při masce vystupovali i oni čtyři vojáci jako světloňosi s pochodněmi – iluminace byla rovněž důležitou součástí masky. Jejím úkolem byl jednak světelný efekt sám o sobě, jednak zdůrazňovala blyskotavé části kostymů.

Potud stará maska. Podíl složek můžeme podle toho odvodit takto pro průběh celé masky:



Maska ve skutečnosti nemá ukončení. Představení plynule přechází do společenské zábavy. Ukončení tance masek nemůžeme pokládat za závěr představení, protože masky pak přistupují k obecenstvu (ženy-masky k mužům-divákům, muži-masky k ženám-divákům) a berou je k tanci. Po tu dobu nepřestávají být maskami, t. j. herci: Divák neví, kdo si pro něho přišel, nebo to aspoň nemá vědět. Chvilí, kdy se herci demaskují, nemůžeme označit také za konec hry, protože herci už mezitím

přestali být herci a splynuli s ostatními. Mimo to se při tanci obecenstvo rozdvouje: Část se stává partnerem masek, aniž se stává osobou ve smyslu hry, maskou. Část zůstává dále obecenstvem. Po této stránce poskytují masky velmi vzácný příklad v historii divadla, kdy divadelní představení nekončí, nýbrž plynule přechází do nedivadelního života. Pokud ještě graf potřebuje vysvětlení, dodáváme, že je literární složka označena jako latentní v nástupu a v tanci masek proto, že se váže jednak k textu promluvy, jednak že předpokládá určitou domluvu, jak se bude nástup dít, co bude tanec představovat a pod., t. j. údaje, které byly v konkrétních případech snad domluveny jen ústně, ale kdybychom psali libreto masky, zaznamenávali bychom je režijní poznámkou jako netextový výraz ne sice děje nýbrž určitého divadelního dění a toto divadelní dění, osnování tohoto dění přisuzujeme literární složce.¹⁾ V tanci masek je označen latentní podíl dramatické složky, protože za daných okolností nebyl tanec masek pouhým tancem jako tanec před ním a po něm, ale vzhledem k divadelnímu prostoru a rozmístění diváků předpokládal (třebas v nepatrné míře) aranžmá, t. j. režisérskou činnost.

3. Během vývoje se masky rozdvoují na svrchu zmíněné dva typy. Jednak trvá dále maska, používající jen kostymů a zakuklení, jednak se vyvíjí maska, používající scénické výpravy. Velkou divadelní maskou se stala jen tato druhá a jen ji také pěstovali profesionální autoři masek. K dosavadním výtvarným prostředkům, kostymu a rekvizitě (zde výtvarné svou funkcí se přiřazují v této druhé masce pozdějšího původu malované dekorace, masivní dekorace a pohyblivé dekorace – potomci tradičních vozů starých pageants. Tento útvar ovšem nepatří jen anglickému renesančnímu divadlu. Stejně jej znají italské a především francouzské slavnosti, jak ukazuje na př. Baldassarinův „Ballet Comique de la Reyne“ z r. 1581: Masky představovaly dvanáct bíle oděných Najad a čtyři zeleně oděné Dryady, představitelé Circe, uprchlíka z její zahrady, Glauka, Thetis, Merkura, Pana, Minervu a Jupitera, hudebníky, mořské panny, tritony, satyry, anděly a pod., nosiče pochodní, dvanáct pážat. Před čelní stěnou sálu byl výstupek s královskými sedadly, po je-

¹⁾ Je to hraniční případ — minimální možná účast složky v divadelní struktuře.

jich obou stranách se táhla místa vyslanců. Směrem k dolnímu konci sálu a na dvou galeriích byla umístěna sedadla ostatních diváků, jichž bylo 9–10.000. Po levé straně sálu bylo zlacené loubí hudebníků, po pravé Panův háj, při dolní stěně zahrada Circe – háj i zahrada byly zakryty oponou. Po obou stranách zahrady byly maskované vchody. Mezi loubím a hájem byl se stropu zavěšen oblak. Představení začínalo výstupem Circe a uprchlíka, pak přijely Najady na pohyblivém prameni a tančily „première entrée du ballet“. Circe je okouzlena a odvedla k sobě do zahrady spolu s Merkur, který seskočil s oblaku, domnívá se, že se tak zachrání. Následovala dvě hudební a zpěvní intermedia, jednak výstup Dryad, jednak výstup u Panova háje. Pak přijela Minerva na válečném voze, zavolala z oblaku Jupitera a z háje Pana, vnikli do zahrady, zajali Circe a její kouzelný proutek odevzdali králi. Na to tančily Najady a Dryady „entrée du grand ballet“ a „grand ballet“ a představení skončilo vyzváním diváků k tanci.

„Ballet Comique“ má všechny podstatné prvky masky, jak jsme o nich mluvili v předěšlém odstavci, nadto již jakýsi (třebas neucelený) děj. Přibráním výtvarného aparátu (mimo kostymy i dekorace a vozy¹⁾) výtvarná složka, beztak dominantní, ještě zesiluje, k ní se řadí jako další v pořadí taneční, spojená s mimickou částí hereckého podílu v dramatické složce a hudební, přibližně stejný význam má rozličná část dramatické složky (přecházející zde ovšem plynule v choreografii, tedy taneční složku) a končně poslední v pořadí je literární. Kvantitativní změny složek a kvalitativní změny jejich účasti v průběhu představení však nemůžeme vyjádřit přehledným přesným grafem, protože je popis po této stránce dosti neurčitý. Připomínáme jen ještě příznačné rozvržení jevištního prostoru, který má dvě „jeviště“, zahradu a háj, k nimž přistupují jako další dvě loubí s maskovanými hudebníky, t. j. herci-statisty, kdybychom to chtěli vyjádřit našimi divadelními pojmy, a oblak, zavěšený nad sálem. Tedy princip simultánního jeviště. K tomu přistupuje prostor mezi oněmi čtyřmi body (z nichž tři jsou přímo účastny v scénickém dění, kdežto třetí je jen stafáží): má neutrální význam a nej-

¹⁾ Vůz ve francouzském baletu nevyvrací souvislost mezi pageants a vozy masek. Pohyblivá jeviště zná i divadelní historie na Kontinentu, stejně jako v renesanci alegorické vozy. V Anglii měl tento prostředek jen zřetelnější historické domovské právo na divadle.

blížíší přirovnání bychom našli snad v orchestrě starého řeckého divadla.

Tímtež směrem se vyvíjela i anglická maska. I ta má nejednotný jevištní prostor, rozdělený do celého sálu. Tak Danielova (již literární) maska „Vidění dvanácti bohyň“ z r. 1604 umístila na jeden konec sálu pramen a na druhý na jednu stranu sluj spánku a na druhou chrám míru. Protože bylo k inscenaci zapotřebí i značného prostoru mezi nimi, dopadlo to podle svědectví Dudleye Carletona tak, že nakonec nezbylo místo pro obecenstvo. Od té doby se scéna masek koncentruje k jedné straně sálu a přibírá si část zbývajícího prostoru pro taneční čísla. Divadelní prostor masek se tím – zcela v souladu s renesančním uměleckým cítěním – blíží antice: scéna-orchestra-hlediště, s tím rozdílem, že jeviště není amfiteátrálně soustředěno kolem orchestry, nýbrž přechází již k baroknímu Furtenbachovu typu.

K vrcholu dovádějí masku dramatik Ben Jonson a architekt Inigo Jones, zprvu spolupracovníci a později nepřátelé. Jonson dává masce největší možnou (v rámci útvaru) ucelenost s dramatického hlediska. Chambers to případně ukazuje srovnáním svatební masky Montaguů (viz svrchu) s Jonsonovou svatební maskou z r. 1608, v níž je vše od počátku do konce spjato s ústředním tématem celé slavnosti: Venuše sestupuje s Graciemi s vrcholku symbolického Rudého útesu, hledá svého syna Cupida a táže se Grací, není-li skryt v očích nebo vlnících se prsou dam v obecenstvu. Po písni Grací přichází Cupido, s ním Joci a Risus s pochodněmi, a tančí triumfální tanec. Venuše ho chytí a ptá se ho, proč je tak nadšen. Cupido uteče, ale místo něho vypráví Hymen o ženichu, který zachránil králův život a o děvčeti z Rudého útesu, které je jeho nevěstou. Vulcan, provázející Hymena, roztříští útes a odhalí svou umně vyhloubenou jeskyni, ve které sedí masky, dvanáct znamení zvěrokruhu, z nichž každému se přisuzuje nějaký vliv na svatbu. Znamení vystoupí a tančí, Vulcan se svými průvodci, Kyklopy, Bronty a Steropy, bijí kladivy hodiny a v pauzách mezi tanci zpívají hudebníci, převlečení za Hymenovy kněze, svatební píseň.

Dalším přínosem dramatika Jonsona byly antimasky, t. j. proti sboru masek vystupoval sbor protimasek, představující ne-li přímo jejich opak, tedy alespoň sbor, s maskami silně kontrastující. Dramatický prvek sporu však tím vniká do masky jen velmi vzdáleně: masky a antimasky následo-

valy po sobě zároveň se změnou dekorace. Jonson tím nechtěl vyvolat konflikt, nýbrž kontrast. Sám praví v popisu své „Masky královen“: „...protože mě její veličenstvo (jež nejlíp ví, že základní bytí těchto podívaných tkví v jejich rozmanitosti) poručilo, abych myslil na nějaký tanec nebo podívanou...“¹⁾ Vsuvka v závorce vystihuje nejlépe veškerou snahu autorů masek: co největší rozmanitost. Příznačné jsou rovněž charakteristiky masek slovy „tanec nebo podívaná“ (dance or shew). Jonson tím jasně vytýká dominantní složky masek: výtvarnou a taneční; k tomu Chambers podotýká, že byla taneční důležitější. Pro diváka nepochybně. S divadelního hlediska však musíme dát přednost výtvarné před taneční, protože na ní spočívala všechna rozmanitost masek, výtvarná složka dělala z tanečniců teprve postavy, určovala jejich charakter (pokud lze v tomto divadelním útvaru o charakteru ve smyslu moderního divadla vůbec mluvit) a dávala jim prostředí. Tanec sám (rozuměj – tehdejší tanec) by toho nikdy nebyl schopen.

Inigo Jones, nejvýznačnější mezi tvůrci masek, jejich výtvarník a do značné míry spolurežisér, dovádí k vrcholu jejich výtvarnou stránku a výpravnost. Jeho éra nastává v době, kdy se již divadelní prostor masek ustálil do svrchu uvedeného typu. Novum, které musíme přičíst k dobru především Jonesovi, je střídání dekorací a jejich rozmanitost. Dřívější maska měla základní scenerii, jež se průběhem představení neměnila – proti tomu Jones navrhuje pro inscenaci masek složitý výtvarný aparát, opony – prospekty, malované perspektivně a umožňující střídání dekorací buď podobně, jako je tomu s našimi „tahy“ v libovolném počtu, nebo spojením scény s malovanou oponou pro jeden výstup před oponou a vlastního plastického jeviště pro druhý výstup po vytažení opony. Dále člení Jones jeviště podle potřeby horizontálně v patrové jeviště nebo vertikálně v několik sousedních jevišť, eventuálně kombinuje oba způsoby. Nepoužívá však takto vzniklých jevišť simultánně, nýbrž jednoho po druhém – děj se plynule přes ně postupně přenáší. Střídání jevišť se shoduje s Jonsonovými antimaskami, je jejich obdobou a doplněním: maska má jednu scenerii, shodující se s rázem masky, antimaska obdobně druhou. Představení jsou tak komponována na principu

¹⁾ Podtrženo J. P.

souběžnosti scenerie s postavami a tématem výstupu a dekorace masky tímto vývojem dochází téže rozmanitosti, o níž mluví citovaný výrok Bena Jonsona.

Anglická maska na vrcholu svého vývoje je tedy divadelní útvar se silným podílem výtvarné a taneční složky, o něco slabším podílem hudební složky a dramatické složky a nejslabším podílem literární složky, měřeno pouhým kvantitativním rozsahem. Nejproblematictější tu je zařazení dramatické složky, jejíž herecká část se uplatňovala pramálo, naproti tomu režijní část velmi značně v práci s výtvarnými efekty a zároveň plynule přecházela do choreografie, t. j. taneční složky. Literární složka byla ve velké části představení přítomna jen latentně, jako libreto. Její zjevná část, texty, měla v celkové struktuře rovněž malý význam. Konec konců nebylo literátovým úkolem nic více než osnovat slabé dějové vlákno, vyjádřené v textech promluv a písní a netextovém výrazu, a toto pásmo tu bylo jen proto, aby dalo záminku pro kreace tanečních manekýnů a výtvarná překvapení. Významem je na prvním místě výtvarná složka, jak už řečeno. Nejpřiléhavěji to vyjádřil sám Ben Jonson, když po roztržce s Inigo Jonesem napsal v jedovaté narážce na svého dřívějšího spolupracovníka, že „duší masky je malování a tesařina“. I když připustíme, že rozzlobený poeta trochu formulaci přehnal, přece to, co o věci víme, dosvědčuje, že jeho věta postihuje přesně podstatu tohoto divadelního útvaru. Příznačný je pro to i vývoj masky od primitivních počátků: Zatím co tanec své výrazové prostředky nerozšiřuje a nerozmnožuje, rovněž tak hudba, jež přes značný rozsah setrvává ve funkci doprovodu a mezihry, a dramatická složka se rozvíjí povětšinou jen potud, pokud jí k tomu nutí rozvoj literární a výtvarné, zatím docházejí literární a výtvarná během doby značných změn. Literární přechází od prvotního proslovu k osnování neurčitého dějového pásma a k vytvoření podružných rozmluv a písňových textů. Přesto však z větší části zůstává libretem, t. j. je latentní. Výtvarná složka však prochází prudkým vývojem. Jeho prvním stupněm je kostym, druhým stupněm použití dekorací, ať už stabilních nebo pohyblivých a konečně třetím stupněm střídání scenerií s použitím různých efektů, konstrukcí a strojů, jako na př. i machinery versatilis – téhož principu, s nímž se setkáváme v antice u periaktů a v baroku a renesanci u telarů (srv. I. a 5. sv. Knihovny divadelního prostoru).

4. Výtvarná složka byla dominantní složkou masky – dominantní rozsahem i důležitostí. Protipólem masek jsou dramata a to dramata psaná pro veřejná divadla: Vzájemný poměr složek se tu převrací ve prospěch literární a dramatické složky, avšak výtvarná složka, rozsahem skrovnější (ač ne zcela tak skrovná, jak se někdy myslívá) si stále zachovává značný význam ve výstavbě představení a dramatu rovněž. Divadelní prostor veřejných divadel v sobě zahrnuje prvky celého předchozího vývoje, často značně různorodé. Jevišťe, vybíhající čtvercovitě nebo kosodélníkovitě do parteru (místa k stání), kolem něhož se amfiteátrálně uzavírají tři balkonová pořadí sedadel, a plastické pozadí jeviště (tiring-house, skéna v řeckém smyslu slova) jsou odkazem Serliova a Palladiova renesančního divadla dvorských představení, při čemž rozdělení v parter s místy k stání a pořadí loží a galerií jsou ve stálých divadlech napodobením improvizovaného divadelního prostoru dřívějších dob, kdy hráli herci na dvorech hospod.¹⁾ Druhá hrací plocha, zadní scéna, alkovna vyhloubená v plastickém pozadí a zakrytá oponou, je příbuzna mansionům starého francouzského divadla a předpoklady pro její rozvoj byly dány rovněž již serliovskou scénou: Ta totiž používala oponou zakrytých bran v pozadí, zvl. prostornější střední, k přípravě komplikovaných scén.²⁾ Naproti tomu třetí hrací plocha, galerie nad jevištěm, jak se zdá, je přes jisté analogie v antickém a italském divadle osobitým prvkem konstrukce veřejných divadel, třebaž i zde se uplatňuje vývoj. Prvotně to byla místa hudebníků nebo místa diváků a stala se hrací plochou teprve později. Přeměnu zprostředkovaly „hry ve hře“, při nichž se osoby staly diváky a objevily se tedy na místech diváků (Sly ve „Zkrocení zlé ženy“; Kydova „Španělská tragedie“). Rovněž tak příležitostná čtvrtá hrací plocha na střeše „tiring-house“, používaná však jen zřídka a vyplývající organicky ze stavby alžbětinských veřejných divadel. Dalším (a v pořadí důležitějších posledním) dědictvím tradičních

¹⁾ Pro odstavce o divadelním prostoru srv. příslušné kapitoly v Chudobově „Knize o Shakespearovi“ (Praha 1941—43), citované Chambersovo dílo a V. Mathesia „Alžbětinské divadlo“ (Věstník české Akademie XXV. r. 1916).

²⁾ Jistý vliv tu zřejmě měla i loggia, užívaná v některých starších dvorských hrách: Inszenace dvorského divadla užívá prostředků, jež měla na improvizovaných jevištích k dispozici. Tak zhusta „hrají“ ve starých dramatech dveře, jež byly k dispozici nejnáze. Srv. Chambers I. c. III., str. 232 n.

prvků divadelního prostoru je plynulá změna dějiště, když na př. postava přechází s jednoho místa do druhého před očima diváků, aniž se mění dekorace („Richard III.“ – scény mezi tábory). Tato práce s prostorem byla běžná ve starých moralitách, stejně jako je běžná v primitivních středověkých hrách obecně a u nás na př. ve hře o sv. Dorotě. Při tom se setkáváme s dvěma eventualitami: Buď je jevištěm jakákoliv prázdná plocha, jejímž jednotlivým částem se dostává významu podle toho, jak po nich herci přecházejí a jak určí text v promluvách jejich význam. Nebo, jako v anglickém dvorském divadle jsou lokality od sebe výtvarně odlišeny, takže není slovní dekorace již tak zapotřebí, ale zůstávají stále před očima diváků, i když se hraje jenom na jedné z nich. Divák si prostě druhé (po příp. třetí atd.) nevšímá. Ve veřejných divadlech se setkáváme s oběma varianty.

Výhodné spojení těchto prvků v jevištním prostoru alžbětinských veřejných divadel umožnilo typickou stavbu shakespearových dramát, rozbití jednoty místa, mnohotvárnost scenerií a následkem toho i plynulost široce rozvětveného hutného děje. Neumožnily ji slovní dekorace, kterým se obvykle přičítá v té věci hlavní podíl, nýbrž konstrukce jeviště o třech (respektive čtyřech) hracích plochách, členěných do hloubky, do výšky a v případě potřeby i do šířky. Kdyby byl Shakespeare na př. v „Antoniovi a Kleopatře“ odkázán jen na slovní dekorace, utopilo by se drama v popisech a bylo by nekonečné. Slovní dekorace tu byla jen pomocným prostředkem a to ne jediným nýbrž spolu s dalšími (výtvarnými) prostředky. Jasně to prokazuje srovnání her, psaných pro dvorské nebo soukromé jeviště, s hrami, psanými pro veřejná divadla. Ráz i počet scenerií se mění, rovněž tak dějová zhuštěnost. Tak hry dvorského divadla („Grammer Gurton Needle“, „Ralph Roister Doister“, „Two Italian Gentlemen“ a j.) zachovávají jednotu místa, ostatní hry užívají změny scén střídavě. Když dochází k postavení veřejných divadel, vede vývoj až ke krajnímu rozbití jednoty místa v „Antoniovi a Kleopatře“. A opět později, v soukromých divadlech, se dějiště stává jednotnější a nápadně ubývá především scén v otevřené krajině. Lylyho hry pro chlapecký sbor a j., předcházející veřejná divadla, zachovávají rovněž jednotný ráz scenerií, „tout en pastoralle“. Pozadí dvorských her představovalo obvykle terenciovské dva domy. „Tiring-house“ veřejných divadel měl po obou stranách alkovny vchod a mohl tedy před-

stavovat podle potřeby jeden dům, dva domy (s vynecháním alkovny) nebo tři domy. Ve hrách pro soukromá divadla se však setkáváme běžně s šesti, sedmi i deseti domy, jež předpokládaly zcela odlišnou dekoraci. Podle toho se rovněž hry soukromých divadel soustřeďovaly do jednoho města, po příp. i k absolutní jednotě místa v Lovewitově domě Jonsonova „Alchymisty“. Další vliv výtvarné složky se projevuje i v používání nebo vynechávání delších meziher mezi akty: jak již bylo řečeno, hry soukromých divadel je mají, hry veřejných divadel je zkracují nebo škrtnají, protože nepotřebují získávat čas na přestavbu. Konstrukce scény zasahuje nejen do výstavby literární složky, ale mění i kvantitativní podíl jednotlivých složek v struktuře představení.

Jeviště veřejného divadla nedávalo představení pouhý prostor neutrálního významu, i když samo svou holou konstrukcí nemohlo vyjádřit konkrétní význam. Avšak podle toho kde osoba vystoupila, třídilo dějiště na tři možné kategorie. Hlavní hrací plocha před „tiring-house“, krytá z části „nebesy“ – stříškou směřující od horního kraje budovy v pozadí směrem dolů do hlediště a opírající se asi v polovině hlavní hrací plochy o dva postranní sloupy, naznačovala rozlehlý prostor: buď exteriér nebo rozsáhlý interiér. Zadní jeviště (alkovna) naznačovala malý uzavřený prostor: komnatu, celu, vězení, jeskyni, vnitřek krámu – respektive jeho průčelí a pod. Balkon naznačoval zvýšený prostor: interiér v domě, balkon nebo okno domu, hrady. Nejkonkrétnější význam měla zřídka užívaná čtvrtá hrací plocha, vrcholek jevištní budovy: nemohla znamenat nic jiného, než vrcholek vysoké stavby – věže a pod.

Tak vypadal základní jevištní prostor alžbětinského veřejného divadla s poměrně ustáleným rozvržením hracích ploch. Větší dekorační změny bylo možno provádět na obou menších hracích plochách, galerii a především na zadním jevišti, zakrytých oponami rozhrnovanými podle potřeby. Především zadní jeviště (alkovna) se po této stránce shoduje s dnešním kukátkovým jevištěm, včleněným jen do složitější jevištní konstrukce. Přestavby na něm probíhaly obdobně. Avšak i u předního bylo možné měnit význam jeviště výtvarnými prostředky, stojkami, praktikably a nábytkem. Byla to náznaková výprava – j jí náznakovost určovaly technické prostředky (viz níže), tak tradice dřívějšího dvorského divadla, kde, jak již připomenuto, skutečné dveře sálu zastupovaly celý

palác a pod. Pro veřejná divadla dosvědčují tento druh výpravy přímo v textech her prology nebo promluvy choru do obecnstva (u Shakespeara „Jindřich V.“): jeden, dva stromky představují celý les.

Dekorační změny předního jeviště jsou dvojího druhu. Primitivnější způsob je ten, že herci (buď postavy hry, nebo sluhové jejich průvodu a pod. figury) přinesou sami, co je zapotřebí. Jako ukázkou toho druhu uvádíme režijskou poznámku z Kydovy „Španělské tragédie“: Akt I., scéna 5. Vstoupí „Banquet, trubači, král a vyslanec“. – Nepřeložené slovo Banquet (psané po anglickém způsobu v nadpise velkým písmenem) znamená „banket, hostina, * poslední jídlo při tabuli“ (Jungův slovník), zde podle další poznámky po dvanácti verších, „sednou k banketu“, hodovní stůl. Text hry, jak je ostatně u alžbětinských dramatiků časté, neudává dějiště, nýbrž technický předpis změny dějiště: Statisti přinesou na jeviště stůl, a tím se mění jeviště v hodovní síň. Nástup postav a intrády trubačů dokresluje změnu scenerie: je to síň v královském zámku při slavnostní hostině. Režie a zde zvláště hudba doplňují výtvarný výraz.

Druhý způsob přestavby užívá divadelní mašinerie, předchůdců našich tabů z provaziště, propadů a jevištních vozů a následovníků antické divadelní mašinerie, zaznamenané Pollukem (srv. sv. 5. Knihovny divadelního prostoru). „Nebesa“, stříška nad předním jevištěm, zakrývala kladku se zavěšeným sedadlem – tak se dopravoval rychle na jeviště trůn pro velké královské interiéry, pro něž nebylo lze použít zadní jeviště. „Nebesa“ tedy byla jakýmsi primitivním provazištěm. Druhým divadelním strojem byly vozy, řečeno moderním termínem: potřebná část nábytku nebo stojka se vsunuly na jeviště. Alžbětinské texty to označují režijskými poznámkami, pro moderního čtenáře dosti kuriosními: „Vejde v posteli“ a pod. „Podle mého názoru v sedmnáctém století, místo aby odkrývali ložnici na zadním jevišti, vsunuli postel středním otvorem v pozadí na jeviště a když scéna skončila, odstranili ji stejnou cestou. To proto, aby získali větší prostor a více světla (zadní i horní jeviště stínila „nebesa“, pozn. J. P.). Příznačná je pro to jevištní poznámka v druhém dílu „Jindřicha VI.“. V prvním díle „Sváru“ je scéna, v níž je tělo zavražděného

¹⁾ Místa ze Shakespeara srovnaj podle překladů Sládkových a Klášterského. Modernější Štěpánkovy překlady neužívají dělení v akty a scény, jimž se zde podle běžných zvyklostí říkáme.

vévody z Gloucestru odkryto ve vévodově ložnici. Táž scéna je ve druhém dílu „Jindřicha VI“, ale místo poznámky o odkrytí opony čteme ve foliovém vydání prostě: postel pryč“ (Chambers, I. c. III. 113). „...Dále je tu hra, v níž můžeme stěží umisťovat hradební scény do pozadí jeviště. Je to první díl „Jindřicha VI“, scény v Orleansu. Ztékání hradeb a rychlý nástup scén na tržišti uvnitř města po scénách vně města na poli podle mého názoru jasně dosvědčují, že hradby stály napříč hlavním jevištěm od zadní scény dopředu. . . Orleánské scény nespádají v jedno s akty a nebylo možné provést přestavbu v pause. Bylo možné vysunout hradby ven a zasunout je zpět nějakým strojem skrze střední otvor zadní stěny? Není to nepochopitelné a zde asi máme vysvětlení pro „kolo a lešení do Obležení Londýna“, o kterém čteme v inventáři Admirálovvy společnosti. Jakmile máme před sebou možnost, že se na hlavním jevišti užívalo scénické konstrukce, hledáme ovšem jiná místa, pro která by se hodila. Tak m. j. bylo možné přivést na jeviště šibenici a v zápisech admirálské společnosti se rovněž objevuje „lešení pro oběšení v Černé Joně“, třeba se nemluví o kole. Domy senátu, myslím, mohly být umístěny na galerii, ale ne tak již maják v „Králi Leirovi“; Admirálovi měli maják, zřejmě jako samostatnou část fundusu. Rovněž tak se kloním k mínění, že bylo v případě potřeby lze vysunout napříč scénou zeď, aby vznikla uzavřená část scény pro zahradní scénu. V druhém aktu „Romea a Julie“ přichází Romeo s přáteli nějakým veřejným místem v městě, pak přeskočí zeď do zahrady, kde zmizí jejich pohledu, a ocitne se pod Juliiným oknem. Nutně tu stála zeď, aby měl přes co přeskočit. Připomenul jsem svrchu záměrně Pyrama a Thisbe (ze „Snu noci svatojanské“, pozn. J. P.), neboť co je Pyramus a Thisbe jiného, než burleskní obměna motivu „Romea a Julie“? A ta působila mnohem více, kdž básník vložil do původního typu inscenace nápadnou a neobvyklou zeď.“ (Chambers, I. c. III. 97–8; V průvodní poznámce pod čarou připomíná zároveň Archerovu teorii o jakémsi ekkyklématu v alžbětinském divadle).

Třetím scénickým prostředkem bylo propadliště. Buď bylo možno užít ho bez další úpravy k výškovému rozčlenění jevištní podlahy – tak při souboji v hrobě v „Hamletu“, nebo ve spojení s dekorací. Řeku normálně alžbětinská výprava neznázorňovala – herci hráli po kraji jeviště a aranžmá a gestikulací sugerovali divákům, že jsou na kraji břehu a řeka že je v parteru (se stejným pojetím se ostatně někdy setkáváme i na mo-

derní scéně). Proti tomu zaznamenává Chambers I. c. III. 107. o mostu přes Tiberu v „Únosu Lukrecie“¹⁾: „...je spuštěn s římských hradeb a v podlaze jeviště tedy bylo propadlo, do něhož Horatius skočí“; a pozn. pod čarou: „Únos Lukrecie“ (ed. Pearson), p. 240. „Děje se před „těmi hradbami“ Říma. Horatius „vzepřel o most“ nohu a vyzývá přátele, aby za ním strhli most, zatím co zadržuje Tarquiniovce. Pak je slyšet hluk, strhovaného mostu uvnitř a „vstoupí. . . Valerius nahore“ a dodává Horatiovi odvahy. Po „alarmu a zřícení mostu“ Horatius „exit“ a Porsenna praví „skočil s mostu dolů“. Zároveň „jásot všeho toho davu ho vítá. . .“ V těchto případech ještě není propad divadelním strojem na dopravu rekvizit. To však byla jeho nejčastější funkce: „Pro stromové stojky je hodně dokladů, jako na př. strom, na který pověsí v „Jak se vám líbí“ Orlando milostné verše. Nejpravděpodobnějším strojem, který dopravil stromy na místo, byl propad. Propad rovněž pravděpodobně vynesl besídku pro hru ve hře v „Hamletu“, strom v „Mnoho povyku pro nic“, pulpit na foru v „Juliu Caesarovi“, náhrobní kámen v lesích v „Timonu Athénském“, kříž na rozcestí v „Každém mimo svou letoru“ a jiné části venkovské scenerie, jež si nejspíše představíme jako samostatné stojky“. (Chambers, I. c. III. 107). A výčet citovaných míst pod čarou: „Jak se vám líbí“ III. 2., „Hamlet“ III. 2., V němohře vejdu král a královna, král si sedne v besídce – „ulehne na květinový záhon“²⁾. „Mnoho povyku“ I. 2., II. 7. „Julius Caesar“ III. 2., vejde Brutus a jde k pulpitu“. „Timon“ V. 3. „Každý mimo svou letoru“ III. 2.

To jsou z hruba základní výrazové prostředky, jež dávala výtvarná složka veřejnému alžbětinskému divadlu. Z dosavadních údajů jasně vyplývá aspoň tolik, že byly v poměrně dosti značném procentu případů schopny samy bez textového doplňku dát hře nutné prostředí a alespoň v nejnütnějších je charakterisovat tak, aby nebylo obecenstvo během výstupu v nejistotě nebo aby nebylo uvedeno v omyl. Zajisté tu spolupůsobila i dobová divadelní konvence: divadelní efekty byly standardisovány, rozvržení hracích ploch mělo dosti ustálený význam a ten byl vžitý mezi obecenstvem. Pokud výtvarné složce v jejím úkolu pomáhala některá jiná složka, byla to často mnohem více dramatická než literární. Zjevným

¹⁾ Drama „Únos Lukrecie“, ne stejnojmenná Shakespearova epická báseň.

²⁾ Alternativy různých starých vydání. Sládkův překlad se drží druhé.

dokladem této součinnosti je již svrchu uvedený stůl ve „Španělské tragedii“. K dalším příkladům přistoupíme nyní.

5. Součinnost výtvarné složky s dramatickou se týká především aranžmá. Aranžmá napomáhá výtvarné složce všude tam, kde má divák před očima několik hracích ploch, ale kdy „hraje“ jen jedna. Tak při všech scénách na zadním jevišti nebo na galerii bylo vidět i přední jeviště, ale aranžmá naznačovalo, že pro tu chvíli přední jeviště pro hru neexistuje – měnilo se v pouhou vzdálenost mezi jevištěm a hledištěm, analogickou orchestru kukátkového divadla. Za druhé dokresluje aranžmá výtvarnou složku v simultánních scénách (dva tábory v „Richardu III.“, v „Jindřichu V.“), kde by divák mohl pokládat dvě různé lokality za jednu: úsporným aranžmá na malé ploše režie budí zdání většího prostoru. Totéž platí o cestě mezi oběma tábory v „Richardu III“. Přesně vzato, je tento typ práce se scénou atavismem divadla – pochází z primitivních náboženských her středověku (viz odst. 4)¹⁾. A konečně je důležité aranžmá všude tam, kde dochází k změně dějiště, aniž se mění scéna: časté scény „ulice“, „jiná ulice“, „další ulice“ atd. za sebou. Hraje se vždy na hlavním jevišti a tyto scény je zapotřebí odlišit od scén, kdy sice postavy odejdou (obvyklý konec obrazu), ale některé z nich nebo jiné hned zas vejdu a dějiště zůstává i pro tento další výstup nezměněno. Alžbětínská režie tu měla sotva jiný prostředek než trochu delší pauzu mezi oběma výstupy a nástup (aspoň s počátku scény) na jinou část jevištní plochy, než na které se dokončoval předešlý výstup. Scény toho druhu však nemůžeme pokládat za nedostatek výtvarné složky v alžbětínském divadle a tedy jakési minus po této stránce, jak se to často dělá. Alžbětínské divadlo výtvarné prostředky mělo a když autor chtěl, dovedlo jich využít. Tyto scény výtvarnou složku nepotřebovaly a tedy jí neušly. Dramatikovi zvl. v letných scénách rušného zápletkového děje stačilo, že se každá z těch scén odehrávala někde jinde, jak žádala logika dramatu. Kde, to bylo autoru natolik jedno, že se povětšinou ani neobtěžoval připsat to

¹⁾ Svého druhu simultánní scénou jsou i obrazy „Snu noci svatojánské“, kdy postavy usnou na předním jevišti a zůstávají tam, zatím co na jevišti probíhají další scény, jejichž předpokládanou scénérií je jiná část lesa. Zdánlivě je to porušení pravidla, že změnu scény umožňuje odchod všech postav, ve skutečnosti simultánní scéna: Aranžmá po tu dobu využíje prostor se spícími ze hry.

k záhlaví scény. Nezáleželo na tom. Divák věděl, že to bylo v tomtéž místě, městě nebo blízko u města, pokud se měnila lokalita v širším slova smyslu, oznámil to autor ústy některé z postav. Jinak – a to třeba zdůraznit – většina alžbětínských textů v původním znění určení dějiště nemá, jen rozdělení v akty a scény. Zmodernisované scénické poznámky jsou dílem buď anglických vydavatelů „pro potřebu širších čtenářských vrstev“ nebo překladatelů – proto se také v různých vydáních a překladech nadpisy některých sporných scén liší. Tak na př. český překlad Marlowova „Fausta“ má osmáct scén s přesně udaným dějištěm. Naproti tomu originál (u nás nejběžnější vydání Tauchnitz edition vol. 4517) není rozdělen ve scény vůbec, text pokračuje plynule od prvního výstupu do konce a dějiště neudává. Často se však setkáváme v textech s ryze technickými, doslova režijními poznámkami: „odkryjí xy“ nebo „odkryt ve své studovně“, což znamená hru na zadním jevišti a „studovna“ je tu leckdy spíše terminus technikus místo „alkovna“ než charakteristika místnosti. Druhá častá poznámka je „nahore“, t. j. hra na galerii, ať už to má být okno, balkon, pokoj anebo hradby. – S tohoto hlediska musíme chápat podobné změny dějiště beze změny dekorace i tam, kde text změnu dějiště skutečně udává poznámkou. Inscenovací praktiky se v té věci nelišily – lišilo se jen knižní vydávání textů.

Uvádíme jako příklad několik scén z druhého jednání „Kupce benátského“. Shakespearův text zároveň ukazuje, jak dovedli dramatici té doby využívat uzpůsobení scény:

Scéna 4. se odehrává na ulici. Následující scéna vyžaduje, aby se herci drželi pokud možná dále od plastického pozadí, předpokládáme-li, že se scéna má odehrávat jinde, než před Shylockovým domem. Scéna bližší lokalitaci nemá – může se odehrávat kdekoliv v městě, nevadí však ani, bude-li jí divák vztahovat k Shylockovu domu, který představuje pozadí v 5. scéně. Launcelot může odejít se vzkazem do dveří, jež představují dveře Shylockova domu, může však odejít stejně dobře kudykoliv jinudy. První eventualita je logičtější. Po skončení výstupu je nasnadě kratší pauza, než vystoupí z domu (zde již je to jasně Shylockův dům) Shylock a Launcelot, který již vyřídil vzkaz. Po odchodu Jessiky na konci scény nastupují Gratiano a Salarino téměř bezprostředně v 6. scéně s příznačnými Gratianovými slovy: To je ta stříška... Shakespeare využívá scénického zařízení, „nebes“ a začleňuje je do hry, jako by to byla záměrně

volená dekorace. Po Lorenzově příchodu čteme poznámku: „Vejde Jessika, nahore.“ Dramatik připojuje horní jeviště k hlavnímu jevišti, neurčuje však, co představuje. Je to „nahore“ buď okno, nebo balkon. Horní jeviště bylo dosud zakryto – herec je musí sám odkryt a po odchodu oponu zas zatahnout (v poznámce: Jessika „odejde nahore“). Tím hra na horním jevišti končí, avšak scéna se nemění. Přítomnost postav na hlavním jevišti zabraňuje, aby obecnost pokládala za změnu scény to, co jindy je změnou. Jessika vejde „dole“ a odchází s Lorenzem a Salarinem. Následuje krátký výstup Gratianův s Antoniem, načež oba odcházejí a nastává nápadná změna dějiště, z Benátek do Belmontu a z exteriéru do síně v domě, 7. obraz. Delší pauza, změna scény je zdůrazněna nástupem jiných postav, ohlášeným nadto ještě hudbou. Hned první slova a akce výstupu dokonávají proměnu:

Portie: Nu, vzhůru oponu a odhalte
vzácnému princí ony různé skřínky.
A nyní volte!

(Překl. Štěpánkův — označeno jako X. scéna.)

Mezi druhým a třetím veršem odhalují statistiz Portiina průvodu skřínky, které jsou umístěny v alkovně.

Proti čtvrté scéně, jejíž dějiště je libovolné – odehrává se kdekoliv, kde by se mohly postavy výstupu setkat – musí být pátá lokalisována velmi přesně. Toho dociluje autor tím, že v textu vpisuje Shylockovo volání na Jessiku do domu¹⁾ a že režie nechá Shylocka vystoupit ze dveří, jež budou nadále představovat dveře Shylockova domu. Aranžmá se drželo podle smyslu situace blíže k pozadí, na rozdíl od předešlé scény, jež má k dispozici celou plochu předního jeviště, nejspíše však jeho přední část. Blíže k pozadí pod „nebesy“ se drží i aranžmá následující scény, v níž se dějiště nemění. I zde musí být dějiště přesně lokalisováno (příznačná je pro to konkrétní scenerie v Gratianových slovech: stříška) a protože básník cítil, že by odchod jedné a příchod druhých postav mohl obecnostu zmást, vpisuje do Lorenzova textu: „Zde bydlí žid, můj tchán.“ Tím je určen i význam hry „nahore“ při nástupu Jessiky. Změnu scenerie

¹⁾ Podíl textu na vytváření scenerie je tu ve skutečnosti velmi malý — Shylockovy roztržité vstupní věty musí dokreslit aranžmá a gestikulace, samy o sobě nemají smysl.

v sedmé scéně neohlašuje jen změna aranžmá (odchod a příchod postav) a pauza, nýbrž i hudební krátké intermezzo, jež předchází výstup Portie. Tuš tu dělá rázný přeryv (stejně v první Portiině scéně) a umožňuje autoru nasadit nové dějové pásmo. Tato scéna musí být rovněž lokalisována přesně. První určení podávají postavy, které zná divák již z dřívějšíka a spojuje je s určitým prostředím – Belmont. Blížší určení, že je to interiér v Belmontu, podává text nepřímým opisem „Nu, vzhůru oponu“ a režie faktickým odhalením skřínek umístěných v alkovně.

Citované Shakespearovy scény jsou ukázkou velmi složité divadelní kompozice. K vytvoření dějiště a jeho změnám se tu spojuje výtvarná, literární, dramatická a konečně i hudební složka. Zároveň nás scény z „Kupce benátského“ přivádějí k několika důležitým znakům alžbětinského divadla, jichž je třeba všimnouti si blíže. Je to jednak porušování pravidla, že odchod všech postav se scény a příchod jiných znamená automaticky změnu dějiště, za druhé spojování několika hracích ploch v jeden celek a za třetí hra s oponou. Z nich první případ je jasný a vyplývá dostatečně z toho, co bylo řečeno. Důležitější jsou oba další.

Základní tři hrací plochy, přední jeviště, zadní jeviště a galerie, totiž mohly být použity samostatně, ale byly rovněž tak často spojovány dohromady. Platí to hlavně o galerii, spojované s hlavním jevištěm v balkonových a hradebních scénách, méně často ve velkých interiérových scénách. Mělo to význam pro zápletkové scény, kdy postava vyslechne v skrytu rozhovor dvou ostatních – bez tohoto rozvržení jevištního prostoru by alžbětinskí dramatici stěží zaplétali tak snadno oblíbené kousky svých intrikánů. Dokladem tu může být Kydova „Španělská tragédie“, akt II., sc. 2.: Pedringano ukazuje princí a Lorenzovi rozmluvu Horatia a Bellimperie a odtud se rozvíjí osudná zápleтка celé další tragédie. Scéna opět není udána, vystupují Horatio a Bellimperie, po šesti Horatiových verších čteme poznámku: „Pedringano ukazuje vše princí a Lorenzovi a umísťuje je v skrytu.“ Následuje jedenáct Bellimperiných veršů a po nich další poznámka: „Balthazar a Lorenzo nahore.“ Scénou se dále prolétají dva dialogy: pozorovaných na hlavním jevišti a pozorovatelů na balkoně.

Výtvarná složka, jak jsme ji tu zatím pozorovali, neměla jiný účel, než dát určitému úseku děje dějiště. Scénami pozorování „shora“ význam výtvarné složky (zde: jevištní konstrukce) pro dramatický konflikt děje

roste. Ještě zřetelněji to ukazuje třetí scéna čtvrtého dějství Greenova „Mnicha Bacona a mnicha Bungaye“. Scéna se odehrává v Baconově cele, t. j. na zadním jevišti. Uvádíme ji od 1. verše originálu:

Bacon: ...jsem sklíčený, ať přijde cokoliv.

(Vejdou dva žáci, synové Lamberta a Serlsbyho. Klepání)

Kdo klepá?

Bungay: Dva žáci by si přáli s tebou mluvit.

Bacon: Ať vejdou. — Mládenci, co byste chtěli?

1. žák: Jsme ze Suffolku, pane, sousedé.
Pozemky našich otců, statkářů,
se stýkají — můj bydlí v Gratfieldu
a jeho v Lexfieldu. Jsme v koleji
a přísahali jsme si přátelství,
tak jako naši žijí po přátelsku.

Bacon: Nu a co z toho?

2. žák: Slyšeli jsme, že máte, velebnosti,
sklo prospektivní, kterým člověk může
vidět, co chce a nač si vzpomene.
Chceme vědět, jak se daří našim otcům.

Bacon: Rád půjčím ovšem sklo všem čestným lidem.
Jen sedněte a uvidíte jak
se vede vašim otcům přátelským.
Teď mi však řekněte svá jména!

1. žák: Jsem Lambert.

2. žák: A já Serlsby.

Bacon: Bungayi, cítím tragedii...

(vejdou Lambert a Serlsby, s dýkami a končiči)

Lambert: Dodržel jsi svou hodinu jak muž...¹⁾

Následuje souboj starého Lamberta a Serlsbyho, pozorovaný jejich syny – simultánní scéna.

Ve scéně je dvojí spojení předního a zadního jeviště. Při prvním, nástupu žáků, kontrastuje přední jeviště se zadním jako ulice s pokojem. Žáci přicházejí ulicí a vcházejí do cely. To ještě není simultánní scéna v pravém slova smyslu. Teprv druhé spojení obou hracích ploch při nástupu starého Lamberta a Serlsbyho přináší simultánní scénu, celou s pozorovatelem a vzdálený exteriér s pozorovanými, při čemž pravděpodobně

značně napomáhalo i aranžmá – příchod žáků se dál pod nebesy blíže k pozadí, souboj vpředu u kraje jeviště na volném prostranství. Důležitá tu je proměnlivost významu, již pozorujeme u jednotlivých pevně rozvržených částí jevištní konstrukce: Přední jeviště je zprvu exteriér před celou (zadní část), pak vzdálená krajina (přední část). Výtvarnou složku v alžbětinském divadle musíme chápat vždy dynamicky, ne staticky. Je to stále porušování normy sotva vytvořené a tohoto porušování se účastní jak výtvarná, tak literární a dramatická složka. Scéna veřejného divadla nebyla dekorativní, nýbrž v nejkrajnějším stupni funkční, stejně jako byl funkční herecký projev, aranžmá a text. Odtud neustálé vzájemné prolínání složek a odtud také dojem nedostatečné scénické výpravy, který vzniká v moderním pozorovateli tím, že je sám ještě příliš pod vlivem ilusionistických dekorací, jež nejsou funkční, nýbrž dekorativní.

Dále zná alžbětinské divadlo spojení dvou různých prostorů, jež Chambers označuje jako „split-scenes“ (česky asi „rozštěpnuté scény“): Technické prostředky veřejných divadel umožňovaly větší přestavbu jen na zadním jevišti. Stalo se však, že bylo třeba vydekorovanější scény pro větší počet postav, než kolik jich bylo lze naaranžovat do malé zadní scény, nebo že měla scenerie představovat větší síň, než jakou mohla představovat zadní scéna i při náznakovém rázu alžbětinské výpravy. Hra tedy začala po rozhrnutí přední opony na dekorovaném zadním jevišti, ale podle potřeby se přenesla i na přední jeviště. Aranžmá připojilo kushlayní scény k zadní. I Portiina scéna se sklínkami je příbuzná takovým „split-scenes“, s tím rozdílem, že aranžmá nevychází z dekorované zadní scény, nýbrž vede k ní z hlavního jeviště a po vstupních dvou verších se k ní koncentruje. Téhož způsobu asi užívalo členění prostoru aranžmá i v jiných scénách, kdy se přikládá určité části hrací plochy jistý význam na rozdíl od ostatních ploch, ale aranžmá přesto vyžadovalo, aby se herci rozehráli dále po jevišti (simultánní scenerie): V exponovaných místech výstupu musili být na určené části jeviště, tedy především při nástupu a konci scény, t. j. v té části výstupu, jehož aranžmá kontrastovalo prostorově s předchozím nebo následujícím, neb tam, kde to bylo zapotřebí).

¹⁾ Překlady, pokud jinak neudáno, J. P.

¹⁾ Srv. svrchu citovanou scénu z „Mnicha Bacona z mnicha Bungaye“. Totéž platí pro režii obou Shakespearových simultánních scén.

Odmyslíme-li si divadelní stroje, je práce s oponou nejkomplicovanější kapitolou výtvarné složky a jejího spojení s dramatickou. Ve scénách z „Kupce benátského“ se s ní setkáváme dvakrát, v balkonové scéně Jessiky a při odhalení skříněk. V obou případech je organicky včleněna do děje hry. Avšak režijní poznámky méně obratných dramatiků odhalují tento postup mnohem určitěji. Když vystoupí na balkon Jessika a odhalí oponu, může to být záclona v bytě zrovna tak dobře, jako součást jevištní architektury. V tomto výstupu necítíme, že si herec při nástupu ve skutečnosti upravuje dekoraci pro hru: odhaluje oponu se scénou, kterou pro výstup potřebuje. Skutečný smysl scénou nám odhalí režijní poznámka Greenova „Mnich Bacona a mnicha Bungaye“: „Akt IV., scéna I. Vejde mnich Bacon a táhne oponu...“ Scéna se odehrává v Baconově cele, kdežto předešlá scéna, závěr III. aktu se odehrávala na hlavním jevišti v exteriéru. Je třeba provést změnu scénou odhalením opony před zadním jevištěm. Herec tu provádí přestavbu sám, aniž je jeho jednání, odhrnutím opony, textem nějak motivováno. Tomu jsou příbuzná „odhalení studovny“ v prologu některých her, kdy úlohu oponáře zastane představitel sboru: Tak vstup „Tragedie o Doktoru Faustovi“ u Marlowa. V Jonsonově „Catilinovi“ vede tento postup ke kompozici scénou, příbuzné spojením výrazových složek vystoupením zpěváků kramářských balad s obrazy, pouze s tím rozdílem, že na místo obrázků (tedy zjevné výtvarné složky) nastupuje živý obraz: výtvarná složka kombinovaná s dramatickou. Na začátku tragedie se objevuje Sullův duch a mluví prolog. Asi v pětině prologu poznamenává text: „Opona se odhrne a Catilina je odhalen ve své studovně.“ Následují zbývající čtyři pětiny prologu, dosti dlouhého a nacpaného vši klasicistickou učeností sčítlého Bena Jonsona, při čemž živý obraz tvoří pozadí scénou. Pak se duch propadne a režie používá jiného, nám již známého typu práce se scénou: „Catilina vstane a jde dopředu.“ Při nástupu prologu je přední jeviště jen jevištěm. V živém obrazu se stává zadní jeviště Catilinovou studovnou. Po odchodu ducha přechází Catilina během svého monologu na přední jeviště a tím rozšiřuje význam „Catilinův dům“ i na ně – „split scene“. Ostatní příklady práce s oponou přísluší již mnohem spíše do odstavce o režijní části dramatické složky než k výtvarné složce, ačkoliv je velmi obtížné vést tu nějakou pevnou hranici, jak jsme viděli. Měřítka nám může dát jen zjištění, napomáhá-li dramatická složka vytvoření prostředí,

tedy výtvarné složce, nebo využívá-li možností scenerie již vytvořené, tedy naopak, napomáhá-li výtvarná složka dramatické.

Jako příklad, jak pracovalo alžbětínské veřejné divadlo výtvarnými prostředky v průběhu jednoho představení, připojujeme rozvrh „Romea a Julie“ do hracích ploch¹⁾:

Prolog: Hlavní jeviště.

I.	1. hlavní jeviště		
	2. hlavní jeviště	změna aranžmá	
	3. zadní jeviště	přestavba - opona	
	4. hlavní jeviště	přestavba - opona	
	část		plynulý přechod. Obr. 5.
	5. hlavní jeviště	přestavba - herci	v první části simultánní scéna,
	část	nábytkem.	vytvořená aranžmá.
Dovětek choru: Hlavní jeviště, neutrální prostor vytvořen aranžmá.			
II.	1. hlavní jeviště	přestavba: Nábytek odnesli	
	část	sluhové, stroj se zdí.	simultánně 1., 2. Plynulý
	2. hlavní jeviště		přechod
	část		
	+ balkon		
	3. zadní jeviště	přestavba: Stroj + opona	přestavba v alkovně
	4. hlavní jeviště	přestavba: Opona	
	5. hlavní jeviště	změna aranžmá	
	6. zadní jeviště	přestavba: Opona	
III.	1. hlavní jeviště	přestavba: Opona	
	2. balkon	přestavba: Horní opona	
	3. zadní jeviště	přestavba: Horní opona	
	+ dolní opona		
	4. hlavní jeviště	přestavba: Opona (dolní)	
	5. balkon + hlavní jeviště	přestavba: Dolní opona	
	+ horní opona		
IV.	zadní jeviště	přestavba: Horní opona	
	+ dolní opona		
	2. hlavní jeviště	přestavba: Dolní opona	
	3. zadní jeviště	přestavba: Dolní opona	přestavba v alkovně
	4. hlavní jeviště	přestavba: Dolní opona	plynulý přechod k 5.
	5. zadní jeviště	přestavba: Dolní opona	„split-scéna“ v závěru
	+ hlavní		přecházejí hudebníci na
			hlavní jeviště.

¹⁾ Sled obrazů srovnaj podle Sládkova, po příp. starého Douchova překladu.

V. 1. hlavní jeviště + zadní	přestavba: Dolní opona ve všech třech obrazech,	přestavba v alkovně
2. zadní jeviště	zatahuje a roztahuje se však v obr. 1 a 3.	přestavba v alkovně
3. hlavní jeviště + zadní	během akce, aby byl čas na přestavby zadního jeviště (alkovny)	přestavba v alkovně

V „Romeu a Julii“ nacházíme všechny případy, o nichž jsme svrchu mluvili: Mimo běžné střídání hracích ploch (přestavbou je tu rozhrnutí opony) jak přestavbou přinesením nábytku, tak použitím stroje. Zároveň časté přestavby zadního jeviště, jež postupně představuje komnatu, celu, ložnici, portál lékárníkovy krámu a hrobku, spojování hracích ploch, split-scény, změnu dějiště aranžmá a simultánní scény. V jistém smyslu byly simultánní (a tedy aranžmá odlišované) možná všechny scény: je totiž možné, že byl v části předního jeviště nějaký náznak zahrady. Neobvyklé je scénování „Romea a Julie“ jen v tom, že používá i balkon jako interiér a že Juliinu ložnici představovaly podle potřeby dvě hrací plochy: zprvu balkon a později zadní jeviště. (srv. Chambers, I. c. chap. XVIII., XX., XXI.)

6. Viděli jsme v předešlých odstavcích, jak autoři využívají vlastností a konstrukce svého standardního jeviště již při psaní textu, když připravují režii zamýšleného představení. Krásným dokladem toho druhu je nárazka na stříšku v „Kupci benátském“. Podobně pracují i s oponou. Shakespeare ji používá jako úkrytu pro vrahy v „Králi Janu“ (IV. 1.), pro Falstaffa v prvním dílu „Jindřicha IV.“ (II. 4.) a pro Falstaffa ve „Veselých ženách Windsorských“ (III. 3.). – srv. Chambers I. c. III. str. 80. Rovněž tak využívají autoři sloupy, podpírající „nebesa“ – postavy se schovávají za sloupy a pod. (Chambers, I. c. III. str. 75)¹⁾ To je už příklad režijní práce, aranžmá, využívající podle možností prostor a spjaté s ním tedy velmi úzce. Tentýž postup nám ve větším měřítku odhaluje práce s divadelními efekty, především výtvarnými efekty. Jí roste jak podíl výtvarné tak podíl dramatické složky v struktuře alžbětinského divadla.

¹⁾ V přeložených hrách nenacházíme příklady, proto upouštíme od odkazů.

Uvádíme nejprve scénu z „Mnicha Bacona a mnicha Bungaye“, hry, která je díky černokněžnickému námětu na všelijaká kouzla velmi bohatá:

(III. 2. od v. 79 originálu.)

Bungay: . . . Strom ověšený ryzím zlatem zjevím —
stráž na něm drží hrůzostrašný drak,
jenž hlídá sady, zvané Hesperides.
Byl přemožen jen mocným Herkulem.

(zde Bungay zaklíná a objeví se strom s drakem, obrátím obeň)

Vanderbast: Výborně!

Jindřich: Co řeknete, mi páni, mému mnichu?
Nu, neukázal vrchol kouzelnictví?

Vanderbast: Žák nekromantské abecedy umí
již stejně, jako Bungay ukázal.
Syn Alkménin ten strom kdys očesal —
já stejně ho teď zase přivolám
a poručím mu draka odstranit
a ratolesti s kmene otrhat.
Hercule! Prodi, prodi Hercule!

(Herkules se zjeví ve lví kůži)

Herkules: Quis me vult?

Vanderbast: Libyjský Diův levobočku, pojď
a servi větve s hesperského stromu,
jak když jsi šel za zlatým ovocem!

Herkules: Fiat!

(zde začne otrhávat ratolesti)¹⁾

Tato scéna, jako ostatně i několik dalších, je záměrně vypočítána na výtvorné efekty, na překvapující podívanou. Mašinerie, která dopravuje strom na jeviště, je starý známý propad, který zde Green zapojuje do hry. A k pouhé stojce připojuje pro větší gaudium obecenstva ohňostroj: Drak chrlí oheň. Upozorňujeme zároveň čtenáře na typickou formulaci režijních poznámek, příznačnou pro mnoho alžbětinských textů: Zde . . . atd. Alžbětinská režijní poznámka je vždy technická direktiva, ne literární doplněk rozmluv, tak jako je alžbětinské drama mimo několika spor-

¹⁾ Překlad latinského textu: Herkule, vyjdi, vyjdi, Herkule! — Kdo mě chce? — Staň se! — Scéna se odehrává na předním (hlavním) jevišti.

ných výjimek z celkového počtu asi 1600 her textový podklad divadelního představení, ne samostatné literární dílo.

Jako propad tak i židle, spouštěná z provaziště, sloužila v případě potřeby efektům. Překládáme pasáž o používání židle rovněž z Chamberse (I. c. III., str. 77.): „... složitější mašinerie se používalo při sestoupení nebo vystoupení vzduchem, což nebylo rovněž neobvyklé. Mnozí alžbětínští herci byli poloviční akrobati a není pochyby o tom, že dovedli létat zavěšení na drátě. Avšak máme rovněž jasné doklady o používání židle, spouštěné shora“. A poznámka pod čarou s doklady: „Alphonsus“, prol. (1). „když jste třikrát zatroubili, spusťte Venuši dolů s vrcholku jeviště“. Epil. (1916), „Vstoupí Venuše s Musami...“ (1937), „Venuše odejde, nebo, jestli to pohodlně dokážete, spusťte dolů židli s vrcholku jeviště a vytáhněte ji nahoru“. – Ve „Starém Fortunatovi“ (840) Fortunatus dostane na Soldanově dvoře kouzelný klobouk, přeje si, aby byl na Cypru a „odejde“. Okolostojící o něm mluví jako by šel „vzduchem“ a „oblaky“. Anděl sestupující s nebes do města ve hře z Wagnerovy knihy“. Trojí zatroubení, o němž mluví režijní poznámka, bylo konvenční označení začátku představení – totéž, co v našem divadle trojí zvonění nebo tři údery gongu. Číslo v závorkách označují verše hry¹⁾.“

Tím jsou vyčerpány všechny údaje o výtvarné složce, pokud se týkají scenerie. Jediné, co k nim třeba ještě přičíst, je práce se světlem, respektive znázornění světelných optických jevů: rozlišení dne a noci a za druhé znázornění nebeských těles a blesku. Alžbětínské veřejné divadlo se v té věci neliší od ostatních divadel před zavedením umělého světla, jehož intenzitu lze regulovat. Probereme tedy tuto otázku pro alžbětínské divadlo a pro ostatní divadla těchže osvětlovacích možností, především pro antické, zároveň.

7. Omezené prostředky celého starého divadla, pokud šlo o to znázornit světelnou technikou světelné jevy, nijak neodvracely tehdejší divadelníky od takových scén a efektů. Z antických dramát se odehrává v noci celý „Rhesos“ (anonymní tragedie asi z roku 370 př. Kr., dříve přičítaná Euripidovi), celým dnem probíhá Euripidův „Ión“, Aristofonův „Ženský sněm“ začíná potmě, rovněž tak „Vosy“. Několik scén „Hliněného vo-

zíku“ se odehrává v noci. Početné Shakespearovy noční scény jsou všeobecně známy. Pro jevištní podání těchto scén se zpravidla dovozuje podle hojně citované Brutovy scény s dopisem v „Juliu Caesarovi“, že tu text nahražoval scénické vyjádření. Je však na místě dodat, že text nebyl jen jediným výrazovým prostředkem takových scén, nýbrž že se tu spojovala s textem výtvarná a dramatická složka. Nejběžněji naznačovaly noční scénu svítilny v rukou jednajících postav: Slovní přestřelka mezi otcem a synem o svítilnu je episodkou v parodu sboru ve „Vosách“. Světelnou změnu tu zastupuje hra s rekvizitou. Normálně napomáhá dramatik divákově fantasií textem – narážkou na tmou, noc, hvězdy, slabé měsíční světlo a pod. Ve „Vosách“ se spokojuje jen s rekvizitou a situací: sbor táhne k zasedání do sněmu a obecnostvo vědělo, kterou dobou se zasedalo a kdy tedy musely „vosy“ vyrazit na cestu.

Druhý prostředek poskytovalo divadlu aranžmá: Postavy se chovají jako by neviděly jedna druhou. Významová výstavba takových scén je o to komplikovanější, že akce postav na jevišti teprv dotváří dojem noci, ale předpokládá již noc (t. j. tmou) jako samozřejmost. Jako ukázkou tu překládáme zkráceně část prvního jednání „Hliněného vozíku“:

Sansthánaka: Vidiš, pane! Od té doby, co ta bídná otrokyně přišla do parku, kde stojí chrám boha lásky Kamy, zamilovala se do nějakého chudáka Čarudatty a mne už nechce. Jeho dům je tady nalevo. Pozor, ať nám neuteče!

Dvořan: (k sobě) Vasantaséná miluje Čarudattu? Přísluví nelže: Perla se druží k perle. Mám už toho hlupáka až nad hlavu. (bodně nablas) Říkáš, že Čarudatta bydlí tady nalevo?

Sansthánaka: Tak, tak.

Vasantaséná: Jakže? Je-li to pravda, pomohli mi uprchnout. Přivedli mě přímo k miláčkovi.

Sansthánaka: Zatracená tma — hned Vasantasénu vidíš, hned zas ne.

Dvořan: Víš aspoň, podle čeho ji hledat?

Sansthánaka: Jak to? Na příklad?

Dvořan: Na příklad podle cínkotu šperků nebo vůně květin.

Sansthánaka: Slyším chuť jejich květin, ale nos mám tak plný tmy, že nevidím zvonění jejich šperků moc jasně.

Dvořan: (stranou k Vasantaséně) Vasantaséno, dívčíno plachá, noc už potemněla a jako třpytné hvězdy za mraky tě ukryla — leč zradí tě zas zcela květ voňavý a zvonky — náramky. Slyšelas, Vasantaséno?

¹⁾ Z přeložených her užívá toho efektu Shakespearova „Bouře“ pro nástup Juno (IV., 1.).

Vasantaséná: Slyšela a rozuměla (*sejme náramky a květy, vybmatává nobou cestu*). Cítím stěnu domu. Tady je postranní vchod. Ale běda — mé prsty mi říkají, že je uzamčen...¹⁾

Podobně v noční scéně „Španělské tragedie“ III. 3. přivádí Kyd na jeviště Pedringana, strážce a Serberina, z nichž každý stojí na jiné části hlavního jeviště a „nevidí“ ostatní. Jako dříve hra s rekvizitou, tak nyní zastupuje světelnou změnu aranžmá.

Výtvarná složka svými prostředky nemohla vyjádřit změnu dne v noc, jak vyplývá z konstrukce veřejných divadel, nekrytých střechou. Se světelnou změnou se setkáváme jen v soukromých divadlech, kde se prováděla velmi primitivně: prostě zavřením oken (Chambers I. c. II. str. 543, 556). Na tom zůstaly dlouho i světelné možnosti divadla s umělým osvětlením, jak dosvědčují Furtenbachovy údaje pro barokní divadlo (srv. Knihovna divadelního prostoru, sv. 1). Naproti tomu vyjadřovalo staré divadlo výtvarnou složkou světelné efekty jako blesk a pod.: Pollux nám zaznamenává, že řecké divadlo mělo stroj, zvaný keraunoskopeion (v překladu: něco, na čem je vidět blesk) a alžbětínské veřejné divadlo používalo pásu pomalované látky, zavěšeného s „nebes“, aby naznačilo nebeské úkazy (Chambers, I. c. III. 77). V obou případech jde o výtvarný výraz, na rozdíl od dnešní jevištní praxe však nepoužívá divadlo světla, nýbrž malby. U blesku v antice nadto napomáhá ještě akustický efekt, hrom. Alžbětínské podání blesku pokročilo do starověkého aspoň natolik, že používalo místo obrazu skutečný světelný prostředek, jemuž vadilo v uplatnění jen stálé denní světlo na jevišti, ohňostroj. Tak aspoň dosvědčuje režijní poznámka „Bitvy alcazarské“: „Blýskání a hrom... zde vlasatice... ohňostroj“ (citováno podle Chamberse, I. c. III. 76). Jinak v podání nebeských jevů se praxe po dvě tisíciletí nezměnila. Staré řecké divadlo mělo pro blesk trojhran s namalovaným bleskem a alžbětínské veřejné divadlo užívalo zrovna tak malby k znázornění měsíce (režijní poznámka v prvním dílu „Neklidné vlády“ sc. XIII.: „Zde se objeví pět měsíců“). Rozebíráme-li tu tento postup dřívějšího divadla, je to postup ryze výtvarný: Jako malíř, tak i autor výpravy světelný jev namaluje, ale

¹⁾ V indickém divadle pomáhala mimo to i mimika více než v jiném: „Tma se znázorní tím, že herec vláčí nohy a rukama hmatá ve směru cesty“ (Konow, Das Indische Drama, str. 7.).

předpokládá normální osvětlení, při němž jej bude divák vnímat. Divadlo té které doby používá k své synthese těch výrazových prostředků, které má k dispozici a tu volí v souboru umění ten výraz, který je nejschopnější znázornit skutečnost. Cítí-li, že znázornění není dosti jasné, vypomáhá si součinnostmi některé jiné složky, aby dodalo náznaku srozumitelnosti. Předpokládáme tu ovšem v podstatě naturalistické cítění diváka i umělce jak u starého řeckého, tak u novějšího alžbětínského (v našich nejnapadnějších dvou příkladech) divadla. Ale tento předpoklad se opírá o skutečná svědectví soudobých autorů, ať to jsou Aristofanovy vtipy na antickou divadelní mašinerii, nebo Sidneyovy výtky nesrozumitelné inscenační praxi z poloviny šestnáctého století v Anglii¹⁾ a konečně výroky pozdějších alžbětínských autorů. Musíme totiž dobře rozlišovat mezi náznakem, nutně vyplývajícím z technických možností v dřívějších etapách divadelního vývoje, a náznakem moderního divadla, které má při svých technických prostředcích možnost ilusionistického výrazu (ne sice naprosto přesné iluse, avšak v poměru k dřívějším dobám ohromné), ale dobrovolně se ho odříká a usměřuje své složky. V prvním případě je omezení technická nezbytnost, v druhém umělecký záměr. A to je důležité pro estetické cítění doby.

Snaha po dokonalé ilusi přivodila rovněž druhý z příkladů tohoto odstavce: postup od malby k ohňostroji při znázornění blesku. Týž způsob ostatně nacházíme u Furtenbacha v době o málo pozdější (srv. I. c.) při použití kalafuny – zde však se setkáváme vedle ohňostrojního znázornění i se znázorněním plamenů, v podstatě malířským, kombinovaným o optický trik použitím mechanismu (deštník, který rozevíráme a zavíráme, abychom znázornili šlehání plamenů; srv. citovaný pramen); ale právě použití mechanismu je tu dalším stupněm ve vývojové řadě. Divadlo má k dispozici výrazový prostředek bližší skutečnosti a opouští tedy starý. Tento proces spadá v jedno s procesem mnohem důležitějším pro vývoj divadelního výrazu. Výtvarné umění, které přichází do divadla se stejnými vyjadřovacími způsoby, jakých užívá jako samostatné umění, vlivem úhrnné divadelní struktury a sil uvnitř ní působících tyto „samostatné“ způsoby vyjádření opouští a stává se složkou divadelního výrazu. Zvrat, který přivodilo moderní divadelnictví, byl možný teprve teh-

¹⁾ V obraně básnictví. Citováno v Chudobově Knize o Shakespearovi II., str. 120.

dy, když už byl tento proces dokonán. Byl historicky podmíněný a nutný. Tolik v malé odbočce, k níž nás přivedl výklad historického materiálu.

8. Shrnujeme výsledky svého šetření o účasti výtvarné složky v synthese alžbětinského veřejného divadla a o jejích souvislostech s ostatními složkami, pokud vytvářejí a charakterisují dramatický prostor, dějiště hry: Jevištní konstrukce sama má ráz městského exteriéru. Je to dům a prostranství před ním. Interiérovou dekoraci znázorňuje přestavbou – buď použitím otevřené prostoty uvnitř domu (alkovny, zadního jeviště), vydekorované podle potřeby, nebo nábytkem, dopraveným buď mechanicky z provaziště nebo přineseným herci. Exteriéry mimo město znázorňuje přestavbou, prováděnou propady. Pokud potřebuje představení komplikovanější scenerii a pokud výtvarná složka není schopna zvládnout daný úkol svými prostředky, spojuje se s dramatickou složkou (aranžmá) a literární složkou. Z těch literární složce vždy přísluší určení lokality v širším slova smyslu: V které zemi nebo městě se děj odehrává. Po této stránce se praxe alžbětinského divadla neliší od moderní praxe – i nejnaturalističtější výprava může z úvodní režijní poznámky Hamleta, „Elsinor – Teras a před zámek“ vyjádřit výtvarně jen druhý předpis; Lokalisaci do Elsinoru musí ponechat literárnímu výrazu. Normálně vplétá básník určení místa do dialogů – „tak v Doktoru Faustovi počáteční scénu ve Wittenberku určuje chorus, změnu do Říma Wagnerova a Faustova rozmluva, změnu na císařský dvůr chorus a návrat do Wittenberku Faustova slova“ (Chambers, I. c. III. 128 – srv. v překladu). Variantu tohoto postupu vytvořil Ben Jonson v „Každém mimo svou letoru“, kde přivádí na jeviště herce-diváky přihlížející celému kusu a komentující jej. Dějiště neudávají ve svých promluvách postavy dramatu, nýbrž tito „diváci“ vloženými glosami – jejich promluvy jsou však stylisovány jednak jako komentář, jednak jako divácká reakce na představení. Určení lokality v širším smyslu textem je v těchto případech přímé. Nepřímé určení nastává tehdy, když na jeviště pouze vstoupí některé postavy, které jsou z dřívějších scén v divákově podvědomí spjaty s nějakým místem. Lokalitu zde určuje souvislost, ale toto určení je ve skutečnosti podmíněno předcházejícím literárním určením. Složky se ve výrazu spojují a doplňují. Jejich souběžnost po této stránce zachází někdy až do titěrnosti, jak ukazují režijní poznámky Kydovy „Španělské tragédie“:

(dopis spadne)

(Hieronymo:) ... Co je to? Dopis? To přec není možné!

Tak dopis... psaný Hieronymovi!

(červený inkoust)

„Inkoust mi chybí — píši tedy krví...“)

Podtrhujeme obě slova, jež vyjadřují korespondenci výtvarné a literární složky.

Složky se mohou ve výrazu zastupovat a tu, jak jsme viděli, je takové zastoupení podmíněno technickými možnostmi divadla. Do této kategorie patří použití tabulek v divadle: jsou odkazem nápisů nad mansiony a v alžbětinském veřejném divadle se jich nepoužívalo místo dekorace. Ojedinelý případ toho druhu máme zachován v Percyho „Pastorale vil“: Autor vypíše fundus, jehož je zapotřebí k představení (chýše, strom, lavice atd.) a pak s ohledem na malý jevištní prostor soukromého divadla u sv. Pavla, pro něž byla hra psána, dodává: „Jestliže se stane, že některé tyto sounáležitosti¹⁾ nebude možné použít s ohledem na sběh lidu na jevišti, pak můžete řečené sounáležitosti opomenout a na jejich místa dát tabulky s jejich jmény...“ Jak Chambers, z něhož místo citujeme (I. c. III. str. 137.), poznamenává, není tato direktiva příliš duchaplná a není jisté, jestli se podle ní divadlo řídilo. Ale přesto ji musíme chápat jako doklad, že dobovému divadelnímu cítění nebyla ani neobratnost toho druhu cizí a že se při technických obtížích autoři utíkali i k nejprimitivnější textové náhražce. Percyho postoj je tu příznačný v tom, že autoru nestačí pouhá slovní dekorace a chce se vyhnout rozporu mezi slovy postav a holým jevištěm. Chce znázornit dějiště divákům přímo a když vidí, že to třeba nebude možné, nevrací se zpátky k pouhému slovesnému výrazu, nýbrž volí nepovedený kompromis: Výraz je ve skutečnosti literární, ale má aspoň zdání výtvarné formy a jejího rozvržení do prostoru. Je to optický literární výraz místo běžného akustického.

Ze vzájemného doplňování a zastupování složek v jednotlivých konkrétních případech vyplývá i vzájemné působení celé jedné složky na druhou v divadelní struktuře. Tak literární složka udává základní aranžmá v nejhrubších obrysech (vstup a odchod postavy), v podrobnostech usměrňuje

¹⁾ III., 2.

²⁾ „Sounáležitosti“ překládám anglické „properties“.

pak aranžmá výtvarná složka. Ale výtvarná složka podmiňuje celý rozvrh dramatu do scén a tím působí přímo na literární složku a to na tu její část, jež má podstatný význam pro základní aranžmá. A další příklad: Věty jako „Odneste mrtvé“ a pod., v alžbětinských dramatech velmi časté jsou vynuceny režii, aby odnášení mrtvol se scény bylo aspoň jakž takž motivováno. Ale režie je opět vynucena výtvarnou složkou – jevištní konstrukcí, která nemá oponu pro přední scénu. „Alžbětinské jeviště neposkytovalo dramatickému autoru vždy jen neobyčejnou volnost, nýbrž často určovalo též jeho postup železnou nutností. Omezením snad nejvážnějším bylo to, že nezahalenost předního jeviště oponou nedovolovala, aby se scény na něm začínaly nebo končily situací“. (V. Mathesius, Alžbětinské divadlo, str. 28) K dosavadním příkladům vlivu, kterým působila výtvarná složka na literární, ještě dodáváme, že některé ojedinělé scény alžbětinských dramát pokládají badatelé za scény, které byly celé vynuceny scénickými dispozicemi: Potřeboval-li dramatik nutně dvě scény s úplnější dekorací po sobě, vepsal mezi ně celkem zbytečnou scénu („vatu“) pro přední jeviště, aby byl čas přestavět alkovnu. – Pro příklady o vlivu výtvarné složky na dramatickou odkazujeme čtenáře do předcházejících odstavců.

K dosavadním vývodům je třeba ještě dodat, že kvantitativní podíl složky na př. ve změně dějiště nemá vliv na význam této změny. Ve scénách, členěných aranžmá, je podíl výtvarné složky nepatrný – je to jen rozdíl mezi krajem a středem, nebesy zakrytou nebo nezakrytou částí téže plochy – ale význam prostorové změny je přesto značný. Náznakový ráz výpravy nese s sebou, že význam každé jednotlivé částky výrazové složky nabývá na rozsahu: Strom v náznakové výpravě znamená nejen strom ale i komplex stromů, les. V realistické výpravě by znamenal jenom jednotlivý strom. Rozsah složky a jejího významu jsou v nepřímém poměru. My ve svých rozbořech měříme kvantitativní podíl složky absolutně bez ohledu na význam, který má v souvislosti, a tu nám přirozeně vychází pro každou divadelní strukturu jiný. Kdybychom jej měřili podle významu, který mu přísluší v celé souvislosti toho kterého divadelního útvaru, staly by se tyto rozdíly tak nepatrnými, že by zmizely prakticky vůbec, mimo mezní případy, kdy přechází jedno umění v druhé a složky (které se podle toho přirozeně také mění) zanikají.

Jak málo závisí význam změny dějiště na kvantitativním podílu výtvarné

složky a jak se mění kombinace složek, jež jsou přitom účastny, ukáží dva naprosto různé případy: změna scény v „Juliu Caesarovi“, kde se mění scenerie z jednoho v druhý exteriér téhož města a svrchu připomenutá změna scény z „Kupce benátského“, kde se mění exteriér v interiéru a v jiném místě. V obou případech se hraje na předním jevišti.

Julius Caesar:



(III. 1.) Brutus: odejdou s Scéna 2. Vystoupí Měšťané:
 ...ted Caesarovým Forum Brutus, Chcem
 pomoz tělem. Cassius vědět
 mi! a zástup proč!
 měšťanů

Zesílení výtvarné složky v přestavbě působí pulpit, který se vynoří na propadu zdola.

Kupec Benátský:



(II. 6.) odejdou Scéna 7. Tuš Vejde Portie Portie: A nyní
 Gratiano: Belmont. s princem Nuž volte.
 ...na vodách síň v Portiině marokánským vzhůru
 domě a jejich oponu
 družiny a odhalte
 vzácnému
 princí ony
 různé skřínky

Při vlastní proměně dějiště se nestane na jevišti ve skutečnosti nic. Je pauza. Změnu dějiště oznamuje teprve nástup postav, které zná divák z první belmontské scény. Výtvarná složka zvyšuje svůj podíl¹⁾ teprve

¹⁾ Rozdíly v intenzitě výtvarné složky jsou v grafech přeháňány, abychom je mohli zaznamenat. Ve skutečnosti je i v místech „silné“ intenzity výtvarná složka slabá. Nebereme však zatím ohled na kostymy osob.

při odhalení skřínek, ale to už je dějiště lokalizováno. V tomto místě nezaznamenáváme latentní literární složku podle textu, který se tu zdržuje poznámky a ponechává výklad situace souvislosti. Ve skutečnosti tu literární složka latentně přítomna je.

9. Kostym, který je rovněž součástí výtvarné složky, jsme zatím ponechávali stranou. Ale pokud nám jde o zjištění kvantitativního podílu výtvarné složky v představení, konstatujeme, že intenzitu výtvarné složky zvyšuje podstatně právě kostym. Alžbětínské divadlo používalo nákladných kostýmů, třeba tyto kostymy v podstatě zůstávaly ve stylu současného civilního šatu. „Za jednotlivé kusy šatu platilo se druhdy víc, než autoru za celou hru“ (Mathesius, 1. c. str. 24). Podle toho se podíl výtvarné složky zvyšuje, čím víc je postav na jevišti, zvláště v Shakespeareových finale komedií. Další zvýšení přináší převlekové role.

V alžbětínském divadle se setkáváme se třemi kategoriemi kostýmů. Jednak jsou to normální kostymy, jež byly již samy o sobě nádherné. Pak kostymy, na něž je upjat zvláštní divákův zřetel – buď stejné kostymy různých postav (Antifolové a Dromiové v „Komedii omylů“, Viola a Sebastian ve „Večeru tříkrálovém“), nebo různé kostymy těžce postavy (Rosalinda v „Jak se vám líbí“). Těmto kostýmům je příbuzná i změna masky u Klubka ve „Snu noci svatojanské“. A konečně kostymy symbolických zjevení (v „Bouři“). Pro spojitost mezi různými výrazovými složkami je důležitá především druhá kategorie, při níž se spojuje výtvarná a literární složka. Zápletky „Večera tříkrálového“ a „Komedie omylů“ zvyšují podíl výtvarné složky, ale jenom výtvarná složka umožňuje jejich situace. Rovněž tak se opírá o kostym komika Malvoliovy postavy a o masku komika Klubkova dobrodružství).

Chceme-li vymezit podíl výtvarné složky v alžbětínském divadelní synthese nyní po tomto doplňku, musíme říci, že byl značný. Scenerie her byla v základu prostá, ale často se mění a tyto změny se provádějí asi v polovině případů výtvarnými prostředky: dekorací, i když náznakovou

⁴⁾ Dále užívalo alžbětínské divadlo příležitostně hry s významem barvy kostymu (použití heraldické barvy přítomného vznešeného diváka pro některou postavu) — významová souvislost tím zvyšuje intenzitu výtvarné složky i nápadností. Nezdá se však, že bylo použití toho druhu příliš časté. Srv. O. Wilde, Pravda masek.

dekorací. Proměnlivostí dekorace podíl výtvarné složky roste. Za druhé jej zvyšují nádherné pestré kostymy a časté převleky. Označíme tedy v struktuře alžbětínského veřejného divadla výtvarnou složku jako silnou, ne slabou, jak se dělo dosud.

10. Dramatická složka je spolu s literární dominantní složkou alžbětínského „dramatického“ divadla (na rozdíl od masek). Je to zjevné již při pouhém zběžném posuzování této divadelní struktury, bez ohledu na podíl dramatické složky při charakterisaci prostředí (scenerie) v alžbětínském scénování. O této bližší specifikaci podílu výtvarné složky jsme se zmínili již dříve. Nyní se obrátíme k vzájemnému podílu dramatické a literární složky, jak se projevují především při hereckém projevu.

Je poučné porovnat alžbětínské velké drama s antickým, tedy tragedie obou divadelních útvarů. Základní postoj k fabuli hry a odlišné ztvárnění přesunuje poměr v alžbětínské tragedii v prospěch dramatické složky, zatím co literární se častěji omezuje k latentní účasti. Literární složka dává v obou případech základ pro další divadelní tvorbu na představení, rozvrhuje děj a charaktery postav. Ale v antice tento děj a charaktery vyjadřuje mnohem více slovesnými prostředky, promluvami postav, naproti tomu v alžbětínské tragedii se dělí v realizaci promluvy postav o úkol s přímou akcí: mimikou. Antika je epičtější, alžbětínské drama dramatictější, stavíme-li proti sobě epický charakter častých promluv posílů v antice jako literární prvek a mimickou akci postav v alžbětínském divadle jako dramatický prvek. Právě zhuštěná dějovost a důsledné zázorňování děje před očima diváků vede k omezení literární a zvětšení dramatické složky. Stejně napomáhá zvětšení kvantitativního podílu dramatické složky i styl inscenace, podmíněný z velké části odlišnými technickými prostředky. V antice působí maska zvětšení výtvarné složky, protože svým skulpturálním rázem přísluší mnohem spíše výtvarné než dramatické složce. V alžbětínském dramatu naopak nezahalený herecův obličej rozšiřuje rejstřík hereckého výrazu stejně tak jako větší možnost pohybu na rozdíl od antického herce, kterého omezovaly kothurny.

Antičtí herci si vynahrazovali nemožnost obličejové mimiky živou gestikulací. Alžbětínské divadlo se nevzdalo živé gestikulace přesto, že mělo k dispozici výraz obličejů. Tak ukazuje režijní poznámka „Španělské tragedie“ ve scéně, kdy se Isabella doví o smrti svého syna (III. 8.):

...Ne, není léku na mé neštěstí
a není lékař, který léčí smrt. (*pobíhá námášičně*)
Ach kde je, kde je Horatio?

I dnešní herec staré školy by se v této scéně monologického charakteru omezil na mimiku tváře, gestikulaci, po př. jedno, dvě pokročení stranou. Alžbětínský herec se rozehrává do prostoru a slova „Kde je Horatio“ jako by téměř ilustrovala akci, pobíhání po jevišti: matka hledá syna. Podobně Horatiův otec Hieronymo, když žádá na králi spravedlnost (III. 12.):

„Dej mi zas syna! Toho nenahradíš!
Pryč! Vyrvu zemi z útrob vnitřnosti
(*šermuje dýkou*)
a převezu je k Elysejským pláním...

V těchto případech dramatická složka svým výrazem podtrhává slova textu i tam, kde by herec (při srovnání s pozdějším hereckým projevem) vystačil s úspornější gestikulací. Již zde je značně silná. Kydova „Španělská tragedie“, jejíž režijní poznámky jsou proti jiným hrám velmi úplné, nám poskytuje i další případy. Tak v aktu III., sc. 11.:

1. *Portugalec*: ...Chcem k jeho domu.
Hieronymo: To je tu blízko — tadyhle ten dům.
2. *Portugalec*: Nevíte, jestli je tam jeho syn?
Hieronymo: Kdo? Lorenzo?
1. *Portugalec*: Tak, pane.

(*Vejde jedněmi dveřmi a vyjde druhými*)

Hieronymo: I kdepak!

Režijní poznámka se zřejmě vztahuje k Hieronymovi, ne k mluvčímu, jehož promluva bezprostředně předchází. Dramatická složka nastupuje samostatně i tam, kde bychom ji mohli opomenout aniž by logika scény utrpěla újmu a kde je naopak důsledné realistické provedení nelogické, protože je omezeno jen na náznak – pausa mezi odchodem do domu a návratem byla v provedení nutně příliš krátká, než aby bylo pravděpodobné, že se mluvčí opravdu přesvědčil. Detailní rozvrh podle účasti výrazových složek tu je



...tak, pane (*Vejde jedněmi dveřmi a vyjde druhými.*) I kdepak!

K jakým krajnostem docházela alžbětínská důslednost v znázornění před očima diváků, ukazuje akt II. sc. 4. a 5., kde dává Kyd, milovník drastických scén, ve čtvrtém obrazu Horatia „oběsit v besídce“, aby ho v následující scéně po odchodu vrahů Hieronymo „odřezal“ (režijní poznámky). Scéna, podle smyslu textu i poznámek nutně opravdu prováděná, kladla dosti velké požadavky jak na divadelní mašinerii, závěs (na provaze), tak na herce, který byl nucen setrvat něco přes minutu v nepohodlné poloze.

Kyd vyjadřuje přímou akci i psychologické situace:

(*Bellimperia na odchodu upustí rukavičku, Horatio ji zvedne*)

Horatio: Madam — zde rukavička.
Bellimperia: Dík, Horatio. Vemte si ji za to.

Z této scénky pak vyrůstá Lorenzova žárlivost na Horatia, jež vede až k vraždě soka. Podobně v připomenuté dvanácté scéně třetího aktu vstupuje Hieronymo „v jedné ruce s dýkou a v druhé s provazem“ a začíná zoufalý monolog otce, z něhož citujeme část s instruktivními režijními poznámkami:

...Vždyť když se oběsím, či probodu,
kdo potom pomstí mého Horatia?
Ne, nikdy, nikdy, neudělám to!
(*odhodí dýku a oprátku*)
Já půjdu tudy — tudy přijde král:
(*zvedne zas obojí*)

Hieronymo odhazuje oprátku a dýku jako nástroje sebevraždy. Pak praví znova (připomínka je v dřívější, necitované části monologu), že půjde hledat spravedlnost ke králi. Bere však zas dýku a oprátku – tentokrát již jako nástroje pomsty, jejíž furor se žene i přes krále. Gesto, jímž bere Hieronymo opět zbraně, naznačuje dopředu celou jeho příští roli v tragedii.

Alžbětínské drama má však časté scény, v nichž se stává dramatická složka rázem dominantní a textová (třebas je jejím latentním podkladem) ji jen napomáhá promluvy, jimiž reagují ostatní postavy na akci. Typem takové scény je v „Titu Adronikovi“ scéna, v níž zmračená Lavinie, které utáli ruce a vyřízli jazyk, prozradí vinníky tím, že vezme do úst hůlku a vepíše jména do prachu. V struktuře alžbětínského divadla, jež dovádí

přímé znázornění do krajností, nebylo jiné řešení zdánlivě neřešitelné zápletky možné. Obdobnou scénu vepsal Kyd (do značné míry asi spoluautor „Tita Andronika“) do závěru „Španělské tragedie“. Je to čtvrtý obraz čtvrtého aktu („Španělská tragedie“ má čtyři akty, ne pět), který tu podáváme v obsahu celý, protože podává dobrý příklad souhry výrazových složek v závěrečné gradaci: Španělský král, místokrál a kastilský vévoda přihlížejí (na galerii) hře, kterou pro ně nastrojil Hieronymo. Hieronymo si vyvolil za spoluhráče své nepřátele, Horatiovy vrahy, a během představení je zabije. Pak se obrátí k svému obecnstvu (to je ke galerii) a oznámí, co se ve skutečnosti stalo, načež „se běží oběsit“ (srv. svrchu hra s oprátkou!) Král a místokrál běží dolů, ale zjistí, že jsou zavřeni, a tu „vyломí dveře, zadrží Hieronyma“. Hieronymo odmítá vypovídat, král ho posílá na mučidla, aby se dověděl pravdu o celém případu, který skončil touto tragedií, a tu pokračuje scéna textem:

(Hieronymo): ...Vem nejdřív jazyk a pak moje srdce!

(ukousne si jazyk)

Král: Příšerné rozhodnutí bídáka!
Hleď, místokráli, ukousl si jazyk,
než aby řekl, co si přejeme.

Vévoda: Teď může psát.

Král: A jestli nás teď neuspokojí,
pak najdem nejhroznější způsob smrti,
jaký kdy mohli najít pro bídáka.

(dělá znamení, že chce nůž, aby si mohl přirážnouti pero)

Vévoda: Nůž by chtěl — chce si ořezati pero.

Místokrál: Zde máš a hleď, ať napíšeš už pravdu!
Hleď mého bratra! Chraň se, Hieronymo!

(zabije nožem vévodu i sebe)

Scéna končí smutečným odchodem s mrtvými. Režijní poznámky se opět vztahují k Hieronymově roli. Drastická tragika, pro dnešní obecnstvo nepochopitelná a nepřilíživě vkusná i v Kydově době, dovádí v gradaci do katastrofy dramatickou složku k vrcholu. Obraz využívá všechny prostředky, jak stupňovat napětí. Nejen rušnost děje samého, ale i použití divadelního aparátu: hra ve hře, několik vražd, pak Hieronymovo odhalení, pokus o sebevraždu, honička a vylomení dveří, pak citovaný úryvek a v závěru „smuteční pochod trub. Španělský král

v zármutku odchází za tělem svého bratra, portugalský místokrál nese tělo svého syna“. Po literární složce přejímá s několika výkyvy jasně dominantní postavení dramatická, zprvu v aranžmá, pak převážně v gestikulaci jednoho herce. Obraz končí slavnostním průvodem, pantomimou s hudebním doprovodem. K citátu podotýkáme, že se dramatická složka bez zjevné pomoci literární zcela neobejde. Králova slova „hleď místokráli, ukousl si jazyk“, nejsou pouze reakcí na dramatickou akci, nýbrž doplňkem a vysvětlením hercovy hry. Ukousnutí jazyka nelze zahrát tak, aby byla mimika jednoznačně srozumitelná a herecký výraz tu potřebuje textové vysvětlení, i když je toto vysvětlení vpojeno do souvislosti zdánlivě jen jako reakce. V druhém případě — „nůž by chtěl, chce si ořezati pero“ má text sice tutéž funkci, avšak ne již tak nezbytně. Dramatická složka narůstá v dominantní složku scény, avšak i nejzákladnější význam gesta, jako jsou gesta naznačená dvěma citovanými režijními poznámkami, netvoří význam scény sama, nýbrž za spolupůsobnosti zjevně zastoupené literární složky. Třetí režijní poznámka, vraždu a sebevraždu, zvládne dramatická složka sama.

Z přeložených dramat podává krásný příklad spojení dramatické a literární složky s převládající dramatickou koňákovou epizodní scénkou s Faustem a Mefistofilem v Marlowově „Doktoru Faustovi“:

Koňák: ...Ano, to je on. Pozdrav vás Pán Bůh, pane doktore. Pane doktore, pane doktore Fustiane! Čtyřicet tolarů, čtyřicet tolarů za otýpku sena.

Mefistofilis: Vidíš, neslyší tě.

Koňák: Haló, haló! *(křičí mu do ucha)* Což se nevzbudíte? Já vás přece vzbudím, než odejdu. *(tabá Fausta za nahu, až mu ji utrbne)* Běda, jsem zničen! Co mám dělat?

(překl. Dr. S. Stuna)

V téže hře ostatně se setkáváme více než v které jiné s hrou s rekvizitou, maskou a pod., k níž dává vděčnou příležitost kouzelnický námět (zjevení, očarování lidí atd.). V těchto případech už zpravidla nejde jen o spojení dramatické a literární složky, nýbrž o spojení dramatické, literární a výtvarné složky, které markantněji ukazují příklady, probrané v souvislosti s výtvarnou složkou v odstavci 6. Jakýsi střední stupeň mezi oběma póly, spojením literární a dramatické, o němž jsme mluvili zde, a spojením literární, dramatické a převládající výtvarné, o němž jsme se obírali v šestém odstavci, ukazuje režijní poznámka z druhé části Mar-

lowova „Tamerlana“, akt IV. sc. 3., kde jsou všechny tři složky přibližně v rovnováze:

Akt IV., scéna 3. Tamerlana přivezou na voze Trebizon a Soria s uzdami v ústech. Tamerlan drží v levé ruce opratě, v pravé bičik, kterým je pohání.

Je to známá scéna pokoření přemožených panovníků, známá proto, že ji téměř každý Marlowův kritik a komentátor připomíná jako přepjatost cholerického autora, pathetičnost a přeherodesování námětu, řečeno běžným divadelním výrazem. Nehodláme tu obhajovat Marlowovu estetiku, stejně jako bychom nikdy neobhajovali v té věci Kyda a Greena. Pro nás však je tato scénka důležitá jako doklad tehdejšího divadelního vyjadřování především po formální stránce. A dále se v ní (v textu, který následuje po poznámce) setkáváme s dalším rysem důležitým pro pochopení alžbětínského divadla: V promluvách postav se Tamerlanův příjezd na voze, taženém králi, popisuje tak, že bychom jej mohli téměř také pokládat jen za jakousi slovní dekoraci, kdyby autentická režijní poznámka nenasvědčovala, že se vše předvádělo skutečně na scéně. Je to nový doklad souběžnosti výrazových složek ve starém divadle.

11. Dramatická složka nejjasněji vystupuje do popředí, stává se dominantní a konečně výlučnou zjevnou nositelkou divadelního dění tam, kde vrcholí konflikt. Tam, kde spor, probíhající zatím v gradaci převážně v textu (ovšem za vydatné pomoci hereckého výrazu), přejde v přímou akci rozvaděných stran proti sobě, ať už má ta akce komickou podobu výprasku nebo tragickou podobu souboje. Sotva kde jinde najdeme tolik příkladů jako právě v alžbětínském dramatu, v němž se neobešla ani jedna tragédie bez soubojů. Spojení výrazových složek v těchto scénách má pravidelně se opakující schema: Až do režijní poznámky („šermují“) převládá literární složka, pak převládá dramatická a literární ji buď více méně doprovází (výkřiky bojujících, nadávky soků a pod.) nebo je vůbec latentní (v poznámce: „šermují a xy padne“).

Bitvy, tak časté a oblíbené v Shakespearových historiích, jsou umocněným soubojů: v souboji vrcholí přímou akcí spor dvou jednotlivců, v bitevách vrcholí přímou akcí spor dvou stran, třeba v individualistickém nazírání Shakespearovy doby byl tento spor dvou stran konec konců také (nebo převážně) jen spor dvou individualit velkého formátu. Bitvy jsou

umocněním souboje i v scénickém podání alžbětínského divadla. Místo realistického znázornění bitvy, o něž ztroskotávají konvenční inscenace Shakespearových historií a tragedií dnes, užívalo tehdejší divadlo stejně jako ve výpravě náznak: dvě, tři šermující dvojice. Hra nepředváděla celé bitevní pole, nýbrž jen malé, často okrajové úseky v záběrech dnes bychom řekli filmových, v nichž se odehrávaly souboje protagonistů. Jinak patří znázornění bitev do akustické stránky alžbětínského divadla: vřavu bylo víc slyšet než vidět (Chambers, 1. c. III. str. 53).

Bitvě scény, prováděné záběrovou technikou (umožněnou opět jevištní konstrukcí a stylem práce s ní), mají velký význam pro výstavbu představení a především výstavbu jeho textového podkladu. Rušné aranžmá tu vyrůstá z rušného děje: Básník si schovává bitevní scény pokud možno do druhé poloviny hry, aby dostal gradaci do závěrečné katastrofy posledního obrazu. Napětí tu není dílem literární složky, „obsahu“ scén, nýbrž převážnou většinou jejich scénického podání, tedy hlavně dramatické složky, hojných změn aranžmá a srážek v přímé akci postav. Představení, ve kterých režiséři z bezradnosti bitevní scény radši škrtají, nikdy nedocílí toho napětí, nemohou je stupňovat v divácích takovou dobu záměrným oddalováním katastrofy, jako toho bylo schopno alžbětínské divadlo. A text pojmávaný pouze jako text, literárně, ne jako jevištní libreto, má toto napětí v mnohem menším měřítku, pokud je má vůbec. Čtenáři připadají záběrové bitevní scény příliš libovolně roztrhané a nakupené, zdá se mu, že je jich příliš mnoho. Jejich skutečná stavebnost se projeví teprve na jevišti spolupůsobením dramatické složky a hudební složky v znázornění bitev. Po této stránce je poučný i rozdíl mezi členitostí posledních aktů tragedií a historií na jedné a komedií na druhé straně: Kdežto komedie u Shakespeara směřuje k závěru do velkého finale, v němž se všechny postavy sejdou, poslední akty tragedií a historií jsou mnohem více roztrženy do krátkých obrazů. Komedie přivádí do závěru mnoho postav zároveň a dociluje účinnu malebností jejich kostymu – čím více postav, tím se zvětšuje podíl výtvarné složky. Pracuje v závěru mimo literární složku s nepříliš zdůrazněnou dramatickou a se zesilováním výtvarné. Tragédie dramatickou složku zdůrazňuje, po případě ji zesiluje drastickými hudebními efekty. Básník počítá již při koncipování textu s výrazovými prostředky, jež bude mít k dispozici při divadelní realizaci, a volí si z nich ty, které se pro jeho konkrétní potřebu zrovna hodí.

Jako v antice tak ani zde nesmíme vztahovat různé kompoziční postupy a předpisy jen na část divadelního představení, text, nýbrž na celek, který má z této části vzniknout.

Shakespeare sám napsal hru, na níž je to patrné jako na žádné jiné: „Sen noci svatojánské“. Podle běžných dramaturgických pravidel je to hra s dokonale špatnou komposicí: Má obvyklých klasicistických pět aktů, ale děj vystačil jen na čtyři a v pátém, po konci vlastního dramatu a rozuzlení jeho zápletek zbývá autorovi pouze hra ve hře, epizoda, která nadměrně rozrostla, a doplněk epilogu. Protože z Aristotela odvozená kompoziční pravidla pro stavbu dramatu nejsou technicky vzato nic jiného, než recept, jak rozvrhnout hru, aby správně působila a udržela si pozornost diváků, mělo by se obecenstvo při pátém aktu „Snu noci svatojánské“ nudit a konec by tedy celou hru zkazil, místo aby ji podle okřídleného úsloví korunoval. Epizoda je přilepena na konci děje a je nepoměrně dlouhá. Tak aspoň připadá čtenáři. V divadle se však obecenstvo nenudí. Proč? Protože v těch scénách promluvil po velkém básníku Shakespeareovi velký komediant Shakespeare, který zná své divadlo a jeho prostředky a rozumí režii. Předcházející řemeslnické scény hry diskreditují domněnku, že byla závěrečná hra ve hře východiskem z nouze, stejně tak jako skutečnost, že veselohru nepsal Shakespeare-nováček nýbrž autor, který měl za sebou již dosti úspěchů a dovedl s dějem vystačit na takovou dobu, na jakou potřeboval. Připočteme, že alžbětinské divadlo neznalo jen představení toho druhu, jako jsou naše, ale že se představení dramatu spojovala ve veřejných divadlech s tancem po představení a v dvorském divadle velmi často i s maskami, že koncem dramatu nekončilo ještě divadlo: Je tedy jisté, že se ve „Snu noci svatojánské“ projevuje určitý kompoziční záměr, porušující běžné kompoziční schema, tak jako je Shakespeare v menším měřítku z jiných důvodů a za jiným účelem porušoval i jinde (srv. v Chudobově Knize o Shakespeareovi II. odstavec o Králi Learovi).

Komposice toho typu, s jakým se setkáváme ve „Snu noci svatojánské“, značně ztěžuje úkol ne dramatikův nýbrž režisérův: Normálně udržuje pozornost diváků literární složka tím, jak rozvrhne děj a účinně jej vystupňuje do závěru. Zde však proběhl děj do konce se všemi svými zvraty a gradací a představení přesto pokračuje dál epizodami Pyrama a Thisbe. Vtip textu sám o sobě nevyváží ztrátu, kterou znamená ukončení dějové

osnovy. Vyváží ji však využití ostatních prostředků, jež má divadelní výraz k dispozici: zesílení výtvarné složky v kostymech, zesílení kombinace výtvarné a dramatické složky v groteskním scénování (měsíc, zeď) a zesílení dramatické složky v karikaturním podání hry. A dále: Po skončení hry ve hře přicházejí masky a pak kratší přídavek, průvod Oberona, Titanie a skřítků, kde je neobvyklý kompoziční záměr ještě patrnější než u řemeslnické grotesky. Ta byla logickým pokračováním předešlého děje potud, že ukončovala epizodní pásmo předvedením připravované hry. Proti tomu epizodní pásmo Oberona a Titanie v hlavním ději již bylo ukončeno. Jejich výstup je ohlasem masek. Kombinace složek se znovu mění: Výtvarná po přechodném oslabení znovu zesiluje (kostymy), dramatická již nevystupuje do popředí tak příliš, jako ve hře řemeslníků, přistupuje však taneční a hudební. Tanec masek, zpravidla přehlížený a v textu vyznačený strohou poznámkou „tanec“ a několika narážkami v předcházejícím dialogu, je střední ze tří epizod a je to primitivnější maska – t. j. ucelené taneční číslo. Tak vznikl ve „Snu noci svatojánské“ zvláštní divadelní útvar, jenž však není v divadelní historii tak neobvyklý, jak by se zdálo, i když se omezíme i jen na komposici jeho textové součásti. Má analogii v komposici staré attické komedie, kde rovněž proběhne děj v první části hry, jež se řídí kanonickým pravidlem (agón a parabase) a pak nastupuje závěrečná druhá část s komediantskými výstupy bez valné souvislosti s předcházejícím dějem. A víme, jak vydatně využívala právě komediantská stará attická komedie divadelních výrazových složek mimo text.

Jak vyplývá z rozboru, není „Sen noci svatojánské“ běžné alžbětinské „drama“, nýbrž složitá divadelní komposice, v níž se spojují čtyři divadelní útvary:



alžbětinské	Pyramus	Theseovy	závěrečný
drama typu	a Thisbe,	„Bergomasky“	výstup
veřejných	parodie	- maska	Oberona
divadel	na divadlo		a Titanie

První schema platí pro komedii až do konce čtvrtého aktu (zhruba). V pátém je rámcem, který spojuje ostatní tři, jak po sobě následují.

V prvním útvaru je dominantní literární a dramatická složka, v druhém dramatická, již sekundují výtvarná a literární, v třetím taneční spolu s výtvarnou, ve čtvrtém jsou složky vyrovnány. Zesílení pomocnými „předrážkami“ užíváme, abychom vyznačili stupňování nad normál, kterým tu je kombinace výrazových složek a jejich intenzity v základním útvaru, alžbětinské hře veřejného divadla. Při tom ovšem uvnitř každého jednotlivého útvaru probíhají podrobnější přesuny od situace k situaci – my zde vyznačujeme jen výsledný ráz struktury. První a třetí útvar jsou útvary v alžbětinském divadle běžně vžitě – drama a maska. Odpověď na otázku, čím udržuje autor představení (dramatik tu splývá s režisérem) pozornost diváků, když se vzdal normálního prostředku textové kompozice, tedy je: divadelní komposicí, střídáním a konfrontací různých divadelních útvarů. Z nich Pyramus a Thisbe je nejrozsáhlejší a nejznámější, je to zjevně uzavřený celek. Stejně tak masky, jež patří rovněž k programu Theseovy slavnosti a jsou tedy také divadlem na divadle. Vyrovnaný akord průvodů skřítků, který hru uzavírá (s konečným Pukovým epilogem), netvoří číslo a není při srovnání s ostatními tak výrazný. Alžbětinské „drama“ se v něm spojuje s alžbětinskou „maskou“ ve vyvážený celek.

12. Příklad ze „Snu noci svatojánské“ nás přivádí k důležitému zjevu v dějinách nejen alžbětinského divadla nýbrž divadla vůbec: V téže době vedle sebe existuje několik divadelních útvarů, které na sebe vykonávají vliv, takže se v praxi neseťkáváme s čistými útvary nebo jen s čistými útvary, nýbrž i s nekonečnou řadou mezistupňů mezi nimi. Tento fakt má velký význam v divadelním vývoji – tím se tvoří z několika útvarů jeden nový nebo jeden starý rozkládá v několik. V alžbětinském divadle byly dva takové základní protipóly – na jedné straně maska s dominantní taneční a výtvarnou složkou doplněnou silnou hudební, na druhé straně drama s dominantní literární a dramatickou složkou a poměrně dosti silnou výtvarnou, jež její postavení můžeme zhruba klást na roveň postavení hudby v masce. Ostatní divadelní útvary té doby – přežitky starých pageants, moralit a mysterií nejsou pro náš účel tak důležité, ačkoliv i ony působily dosti silně na základní dva pozdější útvary: Pageants daly maskám vozy, mysterie alžbětinskému divadlu práci se scénou obecně, proměnlivost významu prostoru, morality se projevují silně především v kompozici textové

složky – dramatu – v tématické výstavbě – kontrast „bílých“ a „černých“ a jednostrannost charakterů.

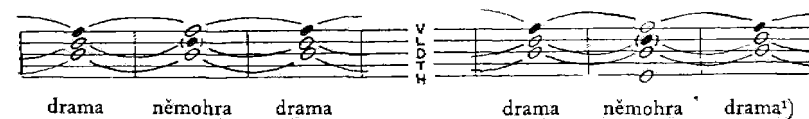
Maska zasáhla do dramatu daleko citelněji než drama do ní. Drama nedalo masce ani v dobách, kdy psali masky dramatici, nic víc, než pokus o přibližně ucelený děj či spíše náznak děje. Naproti tomu maska vstupuje do dramatu velmi silně a několika způsoby: Buď jako vložená maska, součást nějaké předváděné slavnosti, jež je částí děje, nebo v hojných němohrách, nebo končně tím, že zabarvuje svým způsobem výrazu některé scény – divadelní efekty, nástupy a pod.

Nejjednodušší je první případ – toho druhu jsou i „Bergomasky“ ve „Snu noci svatojánské“. Jiný příklad nacházíme ve „Španělské tragedii“, ve scéně „banketu“ (viz svrchu. – I., 5):

Král: ... Leč kde je starý maršál Hieronymo?
Vždyť slíbil našim hostům na počest
zde uspořádat slavnou podívanou.
*(Vejde Hieronymo s bubnem a tři rytíři, každý se svým erbem.
Bojuje s nimi a oni se mu vzdají.)*
Hieronymo, ta maska se mi líbí,
ač věru dobře nerozumím smyslu.
Hieronymo: Zde tento první přemožený rytíř *(vezme erb a podá jej králi)*
byl Robert, hrabě z Gloucestru, Angličan....

Maska je hrou ve hře.

Druhý typ jsou němohry, jichž najdeme dosti v Shakespearovi. Tak hra ve hře v „Hamletu“ má němohru, podobně jsou němohry zjeveny v „Richardu III.“ a „Mackbethu“, rovněž tak Prosperova kouzla v „Bouři“. Princip němohry je prostý: určitý úsek děje se nepředvádí jako obvykle „dramaticky“, nýbrž pantomimicky. Sestava složek se v tu chvíli radikálně mění: Literární složka se mění ze silné v latentní, výtvarná zůstává buď stejně silná nebo se zesiluje, dramatická se zesiluje a nabývá dominantního postavení. Často nastupuje zároveň hudba, někdy i tanec. Schema má podle toho dvě základní varianty



¹⁾ Slovy „drama“ označujeme část hry bezprostředně před němohrou a po ní.

jež se po případě člení ještě uvnitř němohry - je-li v ní vložen jako část tanec, nastupuje-li hudba až po začátku vlastní němohry nebo přesahuje-li přes její hranice a pod. Použití němohry není libovolné, nýbrž řídí se určitými pravidly. Němohry předvádějí dění, způsobená vyšší mocí - tedy kouzla, přízraky a fantasmagorické sny. Jejich rozsah je rovněž různý. Mezi nejdelší němohry patří dvě němohry v druhé scéně druhého aktu Websterova „Bílého ďábla“, v nichž oživuje zaklinač před očima tazatele celý průběh složitě nastrojeného zločinu: Režijní poznámky, vypisující mezihru formou stručné technické direktivy, mají 12 a 13 řádek. Proti tomu jsou němohry, v nichž jen přejde zjevení nebo zasáhne do děje nástupem - režijní poznámky o několika málo slovech. Zde již mezihra přechází k efektu, který není „číslem“ uvnitř děje, nýbrž je spojen s ním. Toho druhu je na př. v Marlowově „Faustovi“ příchod očarované postavy s parohy a pod. časté scény této hry. Němohry plynule přecházejí do efektů toho typu, jako je scénka se stromem z „Mnichy Bacona a mnicha Bungaye“. Mezi oběma druhy divadelní práce nelze vést pevnou hranici a nelze tedy také určit, kde končí vliv masky, ať už je to taneční nebo jen pantomimická maska.

Spojování masky s dramatem, ať už celé masky-představení nebo výstupů maskou silně ovlivněných, bylo v alžbětinském divadle běžné: Jen u Shakespeara nacházíme mimo citovaný příklad ze „Snu noci svatojánské“ vložené ucelené masky ještě v „Marné lásky snaze“, „Romeu a Julii“ a „Bouři“ (výčet děl jiných autorů neuvádíme, protože hry nejsou přeloženy. Je v Chambersovi I. c. I. str. 187). Již tehdy se cítil základní rozdíl mezi dramatem a maskou a cítilo se, že se tu směšují dva odlišné útvary, jak dosvědčuje Jonsonův výrok, že on sám „nikdy nesměšoval hry a masky“ (podle Chamberse - tamtéž). Jonson sám však napsal v „Cynthiiných radovánkách“ (pro soukromé, ne veřejné divadlo!) hru, ve které spojil drama s maskou tak dokonale, že vznikl smíšený útvar podobný asi naší výpravné operetě, ve kterém se v posledních dvou aktech stává drama stále více a více pouhým rámcem, spojujícím různé masky. Zcela zvláštní a dosti důsledně prokomponovaný divadelní útvar vznikl spojením různých divadelních struktur, především pantomimy a dramatu, ve hře dvorského divadla „Gorboducovi“ (autoři Norton a Sackville, hráno roku 1562), kterou tu rozebereme celou jako doklad neustálého vzájemného prolínání různých prvků a celých struktur v alžbětinském divadle:

Uvádíme napřed děj hry podle „argumentu“: Gorboduc, král Británie, rozdělil za svého života svou říši mezi své dva syny, Ferrexe a Porrexe. Synové se znesvářili a mladší zabil staršího. Matka, která milovala staršího mnohem více, zabila v odplatě mladšího. Krutost těchto událostí vzbouřila lid a ten zabil ve vzpouře otce i matku. Šlechtici se spojili a pobili rebely. Protože byli následovníci trůnu mrtvi a nástupnictví se stalo nejistým, vznikla občanská válka, v níž se příslušníci obou stran navzájem pobili a země byla zpustošena na dlouhá léta.

Tento děj zpracovává hra tak, že každý z pěti aktů začíná němohrou, pak následuje akt dramatu a ten ukončují stance choru, „čtyř dávných bájných britanských mužů“. Je to jakési reflexivní resumé toho úseku děje, který právě odehraný akt předváděl. Na konci pátého aktu dozpěv sboru chybí, závěrečná dlouhá (100 veršů) promluva jedné z postav však přebírá funkci sboru a ukončuje hru epilogem stejného rázu. Překládáme tu pro informaci libreta němoher (srv. s „argumentem“), z nichž vyplývá, jaký úsek děje se v kterém aktu odehrává:

I. Především začne hrát hudba houslí, během níž přijde na jeviště šest divokých mužů, oděných listím. První nese na zádech svazek hůlek a všichni, jeden po druhém i všichni zároveň, se snaží přelomit je. Avšak nezdaří se jim to. Konečně jeden vytáhne jednu hůlku a zlomí ji. Pak ostatní, jeden po druhém, vytahají všechny hůlky a rozlámou je jednu po druhé velmi snadno, když je teď rozdělili. Dokud byly spojeny, pokoušeli se nadarmo. Když to udělali, odejdou se scény a hudba přestane. Tím se naznačilo, že stát, spjatý v jednotu, vzdoruje vši moci, ale jakmile je rozdělen, je snadné zničit jej. Tak jako se stalo vévodovi Gorboducovi, když rozdělil mezi své dva syny zem, které dříve vládl sám a jako se znesvářili bratři, mezi něž byla rozdělena.

II. Především začne hrát hudba rohů, během níž přijde na jeviště král, obklopený množstvím své šlechty a pánů. Když si sedl na trůn, který tu byl pro něho připraven, přijde a klekne si před ním vážený a letitý šlechtic a podává mu víno ve sklenici, kterou král odmítne. Po něm přijde lehkovážný mladý šlechtic a podává králi jed ve zlatém poháru. Král jej přijme, pije a sotva dopil, skáčí se mrtev na zem, šlechtici ho odtáhnou a hudba ustane. Tím se naznačilo, že sklenice už z přirozenosti neměla jed, protože je čirá, průhledná a nelze ji zneužít. Stejně důvěrohodný rádce nemá postranní úmysly, ale je otevřený, nepodléhá nečestným popudům, nýbrž vždy dává užitečné rady, které nerozvážný princ odmítl. Zlato těší, ale bylo plné jedu a poznamenáno lichotnictvím, které za krásným zvukem příjemných slov neslo smrtelný jed a ten zahubil prince, jenž jej přijal. A tak se stalo oběma bratřím, Ferrexovi a Porrexovi, kteří pohrdli radami vážných rádců a věřili mladým příživníkům, čímž si oba přivodili smrt a zkázu.

III. Především začne hudba fléten a na jeviště vejde společnost truchlících, všichni oblečení v černém a naznačují, jak smrt a zármutek následují nerozum, špatné rady a roztržku

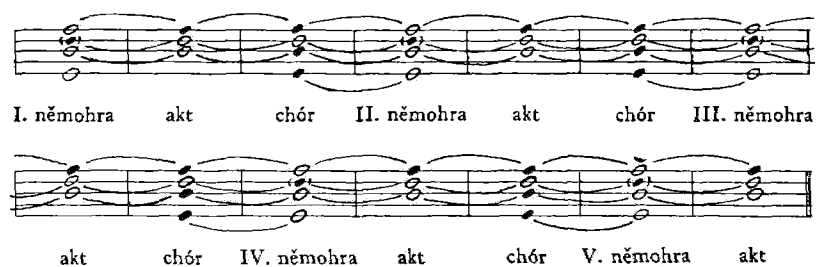
bratří, jako se to stalo, když zabil Ferrexe mladší bratr. Když truchlící přešli třikrát dokola po jevišti, odejdou a hudba ustane.

IV. Především začne hrát hudba hoboju, během níž vyjdou zezadu ze scény jako z pekla tři furie, Alecto, Megaera a Tisiphone, oblečené v černých řízách s krvavými plameny, těla mají opásána plazy, na hlavě mají hady místo vlasů, jedna drží v ruce hada, druhá bíč a třetí zapálenou louč. Každá žene před sebou krále a královnu, kteří, poštváni furiemi, zabili své děti proti přírodě. Jména těch králů a královen jsou: Tantalus, Medea, Athamas, Ino, Cambyses, Althea. Když s nimi přešly furie třikrát přes jeviště, odejdou a hudba ustane. Tím se naznačilo, co čeká vrahy proti přírodě. Tím se říká, že Porrexe zabila vlastní matka a Gorboduca a Videnu jejich podřízení.

V. Především začnou znít bubny a flétny a během toho přijde na scénu tlupa arkebuzníků a ozbrojených lidí, všichni seřazeni do bitvy. Když se zbavili arkebuzníci svých věcí a když ozbrojenci přešli třikrát přes jeviště, odejdou a bubny a flétny ustanou. Tím se naznačily zmatky, rebelie, potyčky a občanská válka, jež následovaly v britské říši po padesát a více let a pokračovaly v občanské válce, jež vznikla mezi šlechtou o nástupnictví po smrti krále Gorboduca a jeho potomků a trvala až do doby, kdy Dunwallo Molmutius přivedl zemi zas k monarchii.

Citovali jsme záměrně celá libreta němoher, aby jasně vynikl jejich poměr k dramatu. Upozorňujeme zároveň na hudební poznámky libret: instrumentace se řídí charakterem scény.

Základní schema „Gorboduca“ jako divadelní kompozice je tedy toto:



Na rozdíly uvnitř jednotlivých celků nebereme ve schematu zřetel. Schema je nepřesné potud, že mezi výtvarnou složkou aktů a němoher nebyl rozdíl v intenzitě tak velký a že byla v chórických číslech hudební složka na rozhraní mezi zjevnou slabou a velmi silnou latentní.

V „Gorboducovi“ se prolínají tři struktury: rané alžbětínské drama, němohra-masky a antická tragedie v chórech. Mimo to zasahoval vliv antické tragedie silně i do výstavby textové složky samotné, kde se projevuje překládáním děje za scénu na pomyslné jeviště a epickou rolí posla, a do práce

se scénou – podle všech známek bylo jeviště „Gorboduca“ serliovské renesanční jeviště nebo aspoň jeviště Serliem silně ovlivněné. Tím však nekončí svědectví, jež vydává Gorboduc o komplikovaných alžbětínských představeních. Tato složitá hra byla sama jen částí slavnosti, pořádané lordem Sackvillem, a po něm byla hrána ještě maska, jak dosvědčuje soudobý pramen a jak to ostatně nebylo v anglických dvorských divadlech neobvyklé. Ani spojování dramatu s mezhrami mezi akty není v té době zvláštností: V renesančním divadle se zvláště v Itálii rozmohl od konce XV. stol. zvyk prokládat drama různými tanečními a zpěvními intermedii mezi akty, jež často hrozila pohltit drama a změnit hru v jakousi volně skloubenou revui.

Citované příklady různého spojení různých kombinací výrazových složek se samy dělí přibližně na dva typy. První z nich mimovolně přechází od situace k situaci k různým kombinacím složek jako každé divadelní představení a jednou nebo dvakrát za hru dojde k tak radikálnímu a tak dlouho trvajícím porušení normálu, že vznikne epizoda odlišné struktury. Toho typu jsou všechny dosud citované případy mimo „Gorboduca“. Druhý typ střídá různé kombinace v průběhu představení pravidelně a kanonicky, takže vzniká ucelená struktura, kterou jsme charakterisovali jako smíšenou – vznikla spojením dvou odlišných divadelních útvarů v jeden s pravidelnou výstavbou. K tomuto typu patří „Gorboduc“ a obecně všechny hry, jež vkládají mezi akty pravidelná intermezza jakéhokoliv druhu¹⁾. A tu jsme opět u důležitého rozdílu mezi alžbětínským dvorským, veřejným a soukromým divadlem: Veřejné divadlo se nejčastěji a nejvíce drží struktury divadla – dramatu, v němž jsou zastoupeny taneční a hudební složka jen slabě a literární s dramatickou normálně (s spřipuštěním častých drobnějších výjimek podle potřeb situace) setrvávají v dominantním postavení. Dvorské a soukromé divadlo dávají větší platnost taneční a hudební složce a směřují k vytvoření smíšených útvarů s intermezzy. I veřejné divadlo sice mělo po případě meziaktí, avšak omezovalo je na minimum. Avšak v soukromých divadlech měla meziaktí nepoměrně větší význam: „Hudební, zpěvní a taneční meziaktí byla universálnější a delší.

¹⁾ Za smíšenou ovšem můžeme pokládat takovou strukturu jen potud, pokud je zřejmá příslušnost jejich dílčích struktur k soudobým samostatným strukturám. Vývojem může tento vztah zaniknout a ze smíšené struktury se pak stává ucelená komplikovaná struktura.

Avšak vzájemný poměr aktů nebyl podstatně odlišný. Prerušování hry neznamenal v praxi, že v časovém rozvrhu představení vznikl větší interval. A jsou příklady, v nichž akce pokračuje němohrou postav, zatím co tiše zní hudba“ (Chambers, I. c. III. str. 130). Z citovaných příkladů uvádíme režijní poznámky „Sofonisby“, jež jsou po každém aktu: „(I.) Rohy a varhany hrají hlasitě hudbu k tomuto aktu. (II.) Varhany s píšťalami k tomuto aktu. (III.) Varhany, violy a hlasy hrají k tomuto aktu. (IV.) Basová loutna a diskantová viola hrají k tomuto aktu“. Jako u „Gorbođuca“ i zde je jasný vztah mezi instrumentací a obsahem aktů – hudba je začleněna do představení jako organická součást, stejně tak němohra. Odlišná kompozice představení ve veřejném a soukromém divadle vedla k tomu, že hry, přenášené s jednoho divadla do druhého (když společnost, jejímž členem byl i Shakespeare, hrála zároveň v Globe i v Blackfriars), byly se vši pravděpodobností podle toho upravovány, aby délka představení vyšla vždy na dvě hodiny, jak bylo zvykem. Pro Blackfriars bylo třeba hry seškrtnat, aby zbyl čas na mezihry. Hybnou silou přeměny tu byla výtvarná složka – sál v Blackfriars (a ostatní sály soukromých divadel), kryté divadlo v budově, měl jiné inscenační možnosti než třípatrová konstrukce veřejného divadla a mezihry bylo třeba, aby byl čas na obtížnější přestavby (Chambers I. c.).

Proti veřejným představením, jejichž základní vzorec



vyznačuje normál, od něhož se hra odchyluje nepravidelně a v menších celcích, mají soukromá představení cyklické schéma s třemi základními variantami podle toho, jsou-li mezihry jen hudební nebo hudební a pantomimické nebo taneční:



1. akt mezihra akt mezihra akt mezihra akt mezihra akt¹⁾

¹⁾ V mezihrách není vyznačena literární složka ani jako latentní, protože je struktura prvního typu dílem režie, ne předběžného autorova záměru.



2. akt mezihra akt mezihra akt mezihra akt mezihra akt



3. akt mezihra akt mezihra akt mezihra akt mezihra akt

Tato základní schemata ovšem nevyklučují výjimky nebo možnost kombinovaných mezihry.

13. Zbývá ještě zmíniti se o dalších dvou složkách, tanci a hudbě, pokud se objevují v představeních veřejných divadel. Větší část jejich podílu jsme probrali již dříve – jednotlivé složky jsou v synthese alžbětinského divadla tak skloubeny dohromady a tak se proplétají, že je nelze odloučit ze souvislosti. Taneční složka zasahuje v latentní i zjevné formě hojně do němohry, ve většině případů je buď zjevnou episodní maskou vloženou do dramatu nebo silným ohlasem masek. Pokud se objevuje sama, má dekorativní funkci – doplnit charakteristiku prostředí a situace, do níž je vložena. Přechodným typem jsou na př. tance vil ve „Snu noci svatojánské“, jež sice nejsou uzavřenou episodou-maskou, protože jsou pevně spjaty se svým dílčím dějem a charakterisují prostředí kouzelného háje, ale jejich kostymování je přesto zřetelným ohlasem masek. Jako čistý „tanec“ nastupuje taneční složka ve scénách různých slavností, kde není ničím jiným, než sama sebou – tancem (společenským) – a tím pomáhá vytvořit atmosféru scény. I v takových případech dovede autor začlenit tanec do výstavby představení funkčně a využít jej pro dramaticky účinnou scénu. Tak ve známé scéně „Timona athénské“ je tanec společnosti kontrastním pozadím Apemantovy modlitby.

Tím větší je význam tance připojeného k dramatu. Při dvorských divadlech se spojovalo divadelní představení se slavností, jejíž součástí byl tanec a často i masky. Schema takových slavností pak je

drama — tanec — maska (přecházejí opět v tanec)

při čemž první a poslední jsou divadelní útvary, kterým dělá společenský tanec rámeček. Komplikovanější je spojení dramatu s tancem ve veřejném

divadle: „...víme, že tanec jako dodatek byl pravidelný a trvalý zvyk. Byl známý pod jménem jig¹⁾. Zprvu to pravděpodobně nebylo nic víc než tanec v rozmanitých cizích kostymech, jako v ranné masce, pak se jig vyvinul ve fraškovitý dialog s hudebním a tanečním doprovodem“ (Chambers, I. c. II. str. 552). Tedy vaudeville, který doplňoval hlavní představení a stal se okrajovým divadelním uměním, pěstovaným především komiky – texty pro jig psali Tarlton a Kemp. Tím se ovšem dosavadní pojetí alžbětinského divadla mění ještě radikálněji: Představení bylo ve skutečnosti dvojpředstavení, složené ze dvou velmi odlišných struktur. A tím důkladněji je podepřen náš předcházející výklad „Snu noci svatojánské“.

Graficky vyjádřeno, vypadalo tedy alžbětinské divadelní představení takto:

a) starší typ jigu



b) mladší typ jigu



Střední „takt“ schematu vyznačuje pauzu po konci dramatu a před začátkem jigu, kdy zůstává na scéně standardní dekorace – neměnná jevištní konstrukce.

14. Po hudební stránce poskytuje alžbětinské divadlo jako žádné jiné příklady spojení různých stupňů latentní hudební složky již ve výstavbě textu. Máme na mysli kanonické rozvržení prózy, blankversu a rýmovaného verše, při čemž blankvers zavádí do jazykového materiálu rytmické uspořádání a rýmovaný verš zvyšuje hudebnost rytmicky organizované mluvy ještě melodicky. Normálně jsou psána dramata buď prózou, nebo veršem, nebo rýmovaným veršem a latentní hudební složka tedy zůstává na jednom základním stupni intenzity. Tak i část alžbětinských dramát – některá starší dvorská dramata jsou psána rýmovaným veršem, některá dramata veřejného i soukromého divadla blankversem, některá (zvl. Jon-

sonovy veselohry konverzačního typu) prózou. Většinou však provádí alžbětinské drama syntésu všech těchto tří způsobů, tak jak ji nacházíme u Shakespeara, s vymezeným úkolem jednotlivých způsobů ve struktuře, ovšem s častými odchylkami a výjimkami. Pro naše účely postačí ideální schema takového rozvržení výrazových prostředků: Prózou jsou psány promluvy postav nižšího společenského zařazení a komických postav, pokud jde o individuální charakteristiky nositelů děje, a scény hrubšího ražení, pokud jde o charakteristiku celých výstupů. Tak pán-šlechtic mluví-li se sluhou, mluví prózou, třebaž jsou ostatní jeho promluvy psány blankversem, ačkoliv nacházíme u některých dramatiků místa, kde i v takových scénách pečlivě rozlišují: promluvy pána do blankversu, promluvy sluhy do prózy. Lidové scény jsou nejméně umělecky stylisovány, nejméně muzické, nejnaturalističtější. Rýmovaný verš už necharakterizuje postavy, nýbrž situace. Uvnitř pasáží psaných blankversem se objevuje nepravidelně a méně často, téměř pravidelný je na konci scén, kde uzavírá výstupy hudební kadencí. Ani tohoto způsobu se však neuzívá schematicky – dva blankversy, spojené rýmem jsou jen v závěru těch scén, jež tvoří jakýsi uzavřený celek, ukončenou etapu děje. Pokud má scéna zůstat „otevřená“, rým blankversovou pasáž nekončí. Mimo finale obrazů proniká rým v dramaticky vyzvižených promluvách a chce-li básník radikálněji odlišit tyto promluvy od ostatních, mění i metrum a to v metrum o menším počtu stop, aby častěji se opakující rýmy byly tím nápadnější. Takové situace jsou pak velmi silně stylisovány – srv. Prosperův epilog v „Bouři“, kde se znázornění děje v dovětku mění v stylisaci, jež již nezakrývá svou divadelnost, t. j. divadelní iluze přechází v zjevnou stylisaci, jež ilusi znatelně narušuje, dále připomenutá již Apemantova modlitba nebo šaškovy promluvy v „Králi Learu“, kde mají rýmované promluvy odlišného metra ráz gnómy: Jejich rým a metrum není součástí divadelního výrazu určitého stylu, nýbrž jsou skutečnými průpovídkami, *samy sebou, rýmem a metrem*. Postava nemluví ve verších, nýbrž mluví verše – nepřednáší již herec svou roli, nýbrž dramatis persona, představovaná hercem, cituje báseň a epigram. Textové části psané jiným rozměrem a rýmované tak tvoří přechod k libretům písní, kde je již hudební složka zjevná a kde rovněž píseň není písní jen pro obecenstvo nýbrž i pro ostatní postavy na jevišti. Hranice mezi uměleckou stylisací, jež je typická pro tento divadelní útvar (neodhalenou stylisací) a zjevnou,

¹⁾ Tanec pravděpodobně skotského původu, v živém tempu. Umělecky byl vypracován v suitách jako gigue (srv. Bachovy suity). Pozn. I. P.

divákům odhalenou stylisací vede mezi rýmovaným blankversem a rýmovanými (většinou astrofickými) verši jiného metra blíže k těmto. Tato hranice nespadá v jedno s rozmezím latentní a zjevné hudební složky: Zhudebněné texty písní jsou částí zjevně stylisovaného projevu. Tuto hranici však nesmíme chápat absolutně a mechanicky. Pokud autor přivádí na scénu nadpozemská zjevení, mluví tato zjevení normálně blankversem a když provádějí kouzla rýmovaným veršem jiného rozměru, často i zhudebněným (čarodějnice v „Mackbethu“, Puck, Ariel) a přece je muzická stylisace těchto promluv spíše charakteristikou postav a situací než zjevnou průpovídkou nebo písní.

Pokud nám jde o zjištění latentní přítomnosti hudební složky v různých divadelních strukturách, je poučné srovnat alžbětínské divadlo jako zástupce divadelních útvarů pracujících s jazyky s dynamickým přízvukem s divadelními strukturami, jejichž textový základ má melodické přízvukování. Tři stále se navzájem prolínající odlišné způsoby zvukové organizace jazykového materiálu prokazují jasně přítomnost hudební složky v mluvě alžbětínského divadla, kdežto v jiných strukturách, které nekonfrontují různý hudebně-literární výraz, nám latentní hudební složka uniká. Proti latentní hudební složce alžbětínského divadelní mluvy je antická divadelní mluva zdánlivě zjevně hudební již svým jazykovým materiálem: V angličtině (a ostatních moderních jazycích) nemluvíme sice na jediném tónu, změny absolutní výšky jsou však nezřetelné a neopakuje se v nich pravidelně jeden interval. Proti tomu kvinta řeckého přízvuku dává řeči melodii a jazyk je citlivější i na kvantitu samohlásek (viz v kapitole o antickém divadle). V obou případech zůstává hudební složka jen latentní, protože není surový materiál ztvárněn podle zásad hudební komposice. Ptáme se však nyní, jestli se od sebe liší tyto dvě hudebnosti mluvy co do intensity, jíž dosahuje v té které z nich latentní hudební složka. Absolutně se ovšem na první pohled liší: V řečtině jsou melodické změny a rovněž časové členění mluvy podle délky slabik je nápadnější a přesnější, proti tomu moderní indoevropské jazyky mají přirozenou melodii mluvy nepatrnou a neopakuje se v ní stálý interval, délky jsou málo odlišeny a rytmus určují jen akcenty. Nepravidelnost přízvukování je v próze obou jazyků stejná, k eufonii tu nepřihlížíme. Podle toho je třeba klásti hudebnost jazyků s melodickým přízvukem výše, než hudebnost jazyků s dynamickým přízvukem. Avšak relativně, ve vztahu ke kon-

krétní umělecké struktuře (zde divadelní speciálně antické a alžbětínské) se rozdílly v jejich absolutní hudebnosti neprojevují. Základem stupnice je nejnižší intenzita, která je v daném případě možná, bez ohledu na to, jestli je v jiných případech možná intenzita o něco vyšší nebo nižší. Opakuje se tu pro hudební složku to, co prve pro výtvarnou (viz odst. 8.), pro latentní totéž, co pro zjevnou. Absolutní rozsah složky neurčuje není přímo úměrný významu, který má složka v té které konkrétní divadelní struktuře, jak by se zdálo. Kdybychom chtěli vyznačovat pro latentní přítomnost složek absolutní intenzitu tak, jako děláme u zjevné intenzity, musili bychom označit hudebnost textu s dynamickým přízvukováním jako slabou latentní hudební, hudebnost textu s melodickým přízvukováním jako silnou latentní hudební. Při tom veškeré rozdílly se projeví teprve tehdy, když na sebe narazí dvě odlišné divadelní struktury a máme možnost konfrontovat je.

Potud o hudební složce, pokud její rozsah určuje literární složka již svým materiálem.

15. Hudební složka je ve výstavbě alžbětínského divadla-dramatu (na rozdíl od divadla-masky) zastoupena povšechně slabě a v mnoha případech splývá s akustickou vůbec, s latentní hudební. Třebas měla architektura alžbětínského veřejného divadla zvláštní prostor pro hudebníky (část galerie), pracovalo divadlo s hudbou poměrně velmi málo, odpočítáme-li doprovody němoher a tanců a mezihry, které však měly mnohem větší význam v dvorském a soukromém divadle. O těchto případech jsme již mluvili. Zbývající se omezují na strohé poznámky „alarm“, „tuš“, „trubky a bubny“, které jsou nejčastější, někdy doplněny „pochodem“. Hudba se tu blíží pouhému akustickému efektu, jako je hrom a má více méně pomocnou funkci: Tuto pomocnou funkci hudby a akustického efektu vůbec musíme chápat jinak než fanfáry a hromy novodobého naturalistického divadla, které jsou pouhou ilustrací. Při inscenačních možnostech veřejného divadla a jeho častých proměnách pomáhala tato velmi slabá hudební složka podstatně k charakterisaci situace a tím i dějiště. Když po skončení jedné scény zůstalo jeviště prázdné a ozvaly se vojenské bubny a trubky, věděl divák, že postavy nastupují na bitevní pole. Když se ozvaly fanfáry slavnostního pochodu, naznačovalo se tím, že se další úsek děje odehrává někde na šlechtickém nebo královském zámku.

Bližší charakteristiku vytvořily další výrazové složky a celková souvislost (viz svrchu)¹⁾.

Tento oslabený hudební výraz spolu s akustickými efekty měl velký podíl především v častých bitevních scénách alžbětinských dramát: dekorace byla náznaková, herecké znázornění bitev rovněž, k textovému popisu nemohl autor sáhnout, protože rušná situace nepřipouští rozvěklé řeči. Jediné, co mělo divadlo k dispozici v neztenčené míře, bylo akustické znázornění a toho využívalo podle možnosti. Bitevní vřava se znázorňovala především různými signály, rámusem a snad i křikem herců za scénou. Podle režijních poznámek, které se u bitevních scén opakují, bylo jejich schema asi toto:

bubny
nástup postav — vojsko na pochodu
krátký dialog
odchod s bubny

Scéna toho druhu se někdy několikrát opakuje s vyměněnými postavami (protivné tábory) a pak dochází k bitvě:

bubny
nástup postav — vojsko na pochodu
dialog
bitevní signály
odchod postav do bitvy za scénou za doprovodu signálů, bubnů a rámusu

Pokud autor předvádí bitvu na jevišti, následuje další scéna:

signály, troubení, bubnování, rámus — plynule navazuje na předešlou
nástup dvou dvojic šermujících (stále s akustickým doprovodem — ten trvá přes celý obraz)
nástup protagonistů, souboj = dialog + akce²⁾.

A pak se už varianty liší: Buď dojde k rozhodnutí v souboji, na jeviště přistoupí nové postavy, dialog dovádí hru ke konci, rámus a signály zatím utichnou a hru ukončují fanfáry a vítězný pochod; nebo soupeři v souboji ustoupí za scénou, načež se ozvou fanfáry a vítězný pochod, na scénou vstoupí další postavy, odehrají závěrečný výstup po bitvě a odcházejí

¹⁾ Jinak užívalo alžbětinské divadlo fanfáry místo našeho zvonku nebo gongu: Po trojím zatroubení začínalo představení — t. j. každá hra začínala slabým hudebním výrazem konvenčního významu.

²⁾ Srv. podle Shakespearových historických her!

opět s fanfárami. Tedy v celku velmi primitivní znázornění, avšak ucelené a zcela v duchu tehdejšího divadla. Hudební složka přechází plynule v akustické efekty asi v těchto základních stupních:

(bubna) pochody
 fanfáry, bubny atd.
 signály
(akustický efekt) rámus

V bitevních scénách se spojují všechny tyto stupně.

Z akustických efektů připomínáme hrom, užívaný hojně v romantických scénách („Mackbeth“, „Král Lear“). Optické znázornění namalovaného blesku (viz svrchu) by bez něho sotva bylo srozumitelné. Podle poznámek, které uvádějí jednak „hrom a blýskavici“, jednak jen „hrom“, můžeme soudit, že spíše obstálo samo o sobě akustické než optické znázornění.

16. Shrnujeme: Alžbětinské divadlo není jednotný útvar, nýbrž komplex divadelních struktur, jež se liší kombinací výrazových složek v jednotlivých synthesách. K pěti hlavním, rozčleněným ve dvě skupiny (masky: kostymní a dekorační; drama dvorské, veřejné a soukromé) třeba přičíst jako další smíšené útvary (typu „Gorboduca“) nebo odvozené a smíšené (jig). Tyto útvary netrvají vedle sebe odděleně nýbrž působí neustále na sebe navzájem. Rozdíly mezi nimi jsou výsledkem složité souhry sil a to jak uměleckých (dědictví dřívějšího divadla, vývoj), tak společenských a technických (architektura divadelního prostoru). Z těch velmi nápadně se projevuje působení vnějšími okolnostmi podmíněných změn výtvarné složky na typ představení a konečně i dramatu — jeho textové složky a základu.

Průběh těchto změn se dál v divadelním vývoji asi takto (škrtneme-li vedlejší vlivy): Z různých prvků se ustálil určitý typ dvorského dramatu, opírající se o renesanční pojetí antiky jak v dramaturgii (Seneca, Plautus), tak v rozvržení prostoru (Serlio). Tato dramata nebo dramata podle těchto psaná předváděli kočovní herci v divadlech, jejichž prostor se dosti lišil od prostoru dvorského divadla. Již při upravování jeviště pro hru se střetl prostor dvorského divadla, který byl do značné míry vzorem, s danými dispozicemi architektury (nádvoří hospod) a tím vznikl odlišný prostor. Podle jeho možností herci upravovali i inscenace takových her a tak hry, které byly později psány pro toto nové divadlo, se již nedržely dří-

vějššího ideálu, nýbrž nynějších možností. Současné zasáhly i jiné vlivy, především snaha děj předvádět, místo více méně odvyprávět nebo uměle shrnout do několika málo dějů. Zde zasahuje silně i sociologie umění: Dvorské obecenstvo i autoři byli pod vlivem klasicisující antické kultury, obecenstvo a autoři kočovných divadel měli blíže k divadlu domácího původu, představením středověkého typu. Vzniká tedy divadelní struktura odlišná od předešlé a když dochází k postavení stálých divadel, jsou budována v jejím stylu. Zde zasáhne opět výtvarná složka, divadelní architektura: Výsledek, nově postavená divadla, mají další a jiné inscenační možnosti. Hry se řídí dočasně ještě starým typem divadla, ale jejich realizace již využívá nových možností a podle toho se vytváří struktura nového stylu, spolu s přibráním a rozvinutím dalších uměleckých prvků (masky, které se zatím značně rozvinuly). Pak konečně dochází znovu k oživení krytých soukromých divadel (již dříve pořádal v krytém soukromém divadle představení Lily) a do krytých divadel se přenáší hry veřejného divadla. Znovu si přizpůsobuje divadlo nový prostor a musí se mu přizpůsobit samo, dostává zas poněkud odlišné obecenstvo a opakuje se tentýž proces jako již dvakrát předtím, až se přizpůsobí novému divadlu i drama, když Jonson píše „Alchymistu“, „Lišáka“ a „Mlčlivou ženu“, které bychom moderním výrazem označili za konversační hry.

Posloupný vznik různých divadelních útvarů ovšem nebrání tomu, aby neexistovaly vedle sebe zároveň a aby se vzájemně neovlivňovaly. Charakteristické je, že tu jde pravidelně drama za divadlem a že se divadlo úzce váže na architekturu, která organizuje jeho hru. S tohoto hlediska můžeme říci, že jsou dějiny alžbětinského divadla dějiny vlivu jevištní architektury na strukturu divadla – a dramatu.

III. ZÁVĚR

1. Historické příklady potvrzují naši prvotní thési, že je v zásadě každé divadelní dílo (t. j. hotové představení) syntésou několika výrazových složek – dílčích umění – o různém stupni intenzity a různé výrazové funkci. Text, který byl chybně (viz protidůkazy v Zichově estetice) pokládán za základ a direktivu pro další „reprodukční“ uměleckou práci, je pouhým prvním konceptem výsledného díla a to konceptem, psaným pod silným vlivem soudobého divadelního názoru a jeho pojetí divadla jako syntésy několika umění. Tak tomu bylo odjakživa a právě to je podstatným znakem divadla. Z pěti základních výrazových složek je jen jedna specificky divadelní: dramatická složka, již tvoří rovným dílem režijní a herecká část, zhusta i v teorii těžko odlučitelné jedna od druhé. Ostatní čtyři složky mají pendant v samostatných uměních: výtvarná, literární, taneční, hudební. Rozdíl mezi samostatným uměním a jeho paralelní složkou v syntésě je v tom, že v prvním případě je na př. slovesné umění samo sobě účelem, kdežto v druhém případě je funkční. V literatuře tvoří slovesné prostředky jako závěrečný výsledek slovesné dílo, v divadle je výsledkem jejich činnosti dílo odlišného charakteru, divadelní představení. V literatuře jsou dále slovesné prostředky (abychom

se drželi stále téhož příkladu) suverénním pánem výrazu, na divadle se dělí s jinými složkami.

2. Podle intensity, v níž jsou zastoupeny, tvoří v synthese výrazové složky různé kombinace a ty se v průběhu historického vývoje mění. Každá norma vzniká porušením předešlé a ihned je sama zas porušována, aby vznikla nová norma. V nejhrubších obrysech je takovou normou na př. struktura klasické tragedie, klasické komedie, alžbětinského představení veřejných divadel (Shakespeare), struktura masky atd. Struktura každého jednotlivého představení pak má svou normu, svou kombinaci intenzit výrazových složek, a tu si historický pozorovatel promítá na pozadí současné normy divadelní struktury – t. j. obvyklá dobová struktura je měřítkem, jímž měří každé nové představení jako celek. Každé nové představení dosavadní normu v něčem porušuje, třeba nepatrně, vytváří tím svou novou normu a tak naplňuje vývoj. Tuto normu představení, t. j. základní kombinaci jeho výrazových složek, však nemůžeme chápat staticky. Od výstupu k výstupu se kombinace složek mění, jednotlivé výstupy ve své struktuře co chvíli porušují nebo zas naplňují základní normu představení a jejich úchyly si divák opět promítá na pozadí této normy a v té souvislosti je chápe. Velmi názorný příklad nám pro to poskytují „písň pro obecenstvo“ a „písň pro spoluhráče“ nebo tance „pro obecenstvo“ a „tance pro spoluhráče“. Proměnlivost kombinací se v každé struktuře pohybuje v mezích, určených normou struktury. Intenzita hudby nebo tance může v představení operního nebo baletního typu dostoupit svého krajního stupně a přece ji obecenstvo cítí jako normální prostředek divadelního výrazu pro normální, někdy i zcela civilní jednání postavy. Norma operní a baletní struktury to připouští. To je „píseň pro obecenstvo“, „tanec pro obecenstvo“. Naproti tomu ve struktuře činoherního typu norma zapovídá takové stupňování intenzity hudební nebo taneční složky, pokud má zůstat akce výrazem běžného jednání postavy. Stupňuje-li se intenzita přes to, přikládá divák jednání postavy odlišný smysl: Je to již píseň (tanec) i pro ostatní jednající postavy hry.

3. Žádná doba nemá jen jednu jedinou „svoji“ divadelní strukturu, nýbrž vždy existuje v téže době vedle sebe několik divadelních struktur, někdy různého původu, někdy různých vývojových fází téže struktury.

Tyto struktury na sebe neustále působí a proto je třeba chápat každou z nich vždy v souvislosti se všemi ostatními. Za druhé je divadelní struktura vždy spjata s uměleckou strukturou své doby vůbec: Tak jednotlivé útvary samostatných umění (literatury, hudby, výtvarných umění, tance) mají tu silnější, tu slabší vliv na výrazové divadelní složky, jež jsou jim paralelní – na př. vliv řecké lyriky na sborové pasáže dramatu. Za třetí mají na intenzity i funkce výrazových složek, jejich vývoj a tím na vývoj celých struktur vliv podmínky technického rázu. Tak skulpturální maska v řeckém divadle je v mnohém podmíněna rozsáhlostí divadelního prostoru, komorní architektura indického divadla umožňuje detailní hru gest, podstatným momentem ve vývoji středověkého divadla je přenesení biblických her z kostela na náměstí a s náměstí na pojezdňá jeviště a konečně intenzitu výtvarné a hudební složky a v důsledcích pak i tematiku her určuje v alžbětinském divadle velmi zřetelně přenesení představení ze zakrytých sálů na otevřená veřejná jeviště a naopak. A za čtvrté všechny tyto tři komplexy jsou součástmi společenské struktury a ta je determinuje.

4. Složky divadelního výrazu se liší od svých paralelních samostatných umění tím, že jsou ve smyslu svrchu vymezeném funkční jako části vyššího celku. Mezi výrazovou složkou a jejím paralelním samostatným uměním však není ostrá hranice. Když divadlo přebírá do své synthesy od samostatného umění výrazové prostředky, uzpůsobuje si je podle svých potřeb a tím je odcizuje mateřskému umění. Trvá vždy nějakou dobu, než si divadlo zcela podrobí cizí výrazový prostředek: Teprv po Homérově epice a Alkaiově a Sapfině lyrice přicházejí Frynichos, Aischylos a Sofoklés, teprv po jambicích Aristofanés. Teprv po Beethovenovi, který v IX. symfonii narazil již na hranice hudebního výrazu, přicházejí antipodi Wagner a Verdi. Teprv po zavedení elektrického světla, reostatů a filmu do divadel a po překlenutí rozporu mezi Lessingovými v čase proměnlivými uměními a v čase neproměnným výtvarným uměním byla dána možnost úplné synthesy na př. v Burianově první inscenaci „Máje“ nebo v Burianovu-Kouřilovu principu theatergraphu. Dříve než je určitý výrazový prostředek rozvinut a přizpůsoben tak daleko, aby byl naprosto tvárným materiálem divadla, užívá divadelní synthesa složek v méně modifikované formě, někdy bližší, někdy méně blízké paralelním samostat-

ným uměním a podle potřeby jich tak užívá i později. Mezi výrazem typu samostatného umění a výrazem divadelního typu je řada mezistupňů, je jichž vznik je historicky různý, jež však mohou existovat v téže době souběžně vedle sebe.

Stejně tak (a ve skutečnosti v důsledku toho) není ani přesná hranice mezi jednotlivými uměními a divadlem (t. j. syntesou umění) – od jednotlivého umění vede přes dílčí syntesy plynulá řada až k úplné syntese. V některých případech je sepětí dvou umění v dílčí syntese tak úzké, že nemůžeme ani theoreticky stanovit hranici mezi nimi jako složkami a musíme je pokládat za celek: Tak splývá často v jedno dramatická složka s taneční, a to režie s choreografií a herecký projev s tanečním.

5. Pokud jde o výstavbu jednotlivého konkrétního divadelního uměleckého díla, t. j. představení, je třeba mít při rozboru a hodnocení na paměti, že různé dramaturgické zákony, na př. požadavek správné gradace (t. j. stupňování divákovy zvědavosti), kontrastu, napětí (t. j. soustředění pozornosti) atd. se nemohou vztahovat jen na text, dílčí složku, nýbrž na celou syntetickou strukturu. Při správném rozboru podle těchto zásad nám zhusta vyjdou dramatické vrcholy jinde, než při rozboru pouhého textu.

REJSTŘÍK

- Aberdeen 176
 Abhinavagupta 101
 Abhišekánátaka 119, 120
 Adam de la Halle 153
 Admirálova společnost 198
 Agamemnon 43, 44, 46, 56, 59, 61, 68
 Agamemnon (Agamemnon) 44, 46, 59
 Agamemnon (Ilias) 126
 Agathón 48
 Agathón (Ženy o Thesmoforiích) 58
 agón 38, 43, 66, 81, 227
 A History of Theatrical Art 131
 Ahriman 155
 Ahuramazda 155
 Acharnští 39, 58, 64, 68, 81, 88
 Achilles (Ilias) 126
 Aiakos (Žáby) 77
 Aischylos 10, 31, 32, 38, 39, 43, 46, 51, 55,
 56, 57, 61, 64, 68, 70, 76, 81, 85, 86, 245
 Aischylos (Žáby) 49, 66, 67, 71, 77, 78
 Ajas 58, 59, 60, 70
 Ajas (Ajas) 58, 59, 70
 akce 11, 52, 60, 81, 120, 126, 130, 131, 132,
 135, 144, 156, 164, 165, 202, 208, 211,
 219, 220, 221, 223, 224, 225, 244
 akcent 23, 24—27, 29, 32, 34, 88, 238
 Akropolis 73, 74, 75, 83
 akt 51, 95, 96, 108, 111, 114, 115, 116,
 122, 129, 131, 138, 140, 141, 143, 162,
 170, 196, 197, 198, 201, 206, 220, 221,
 222, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233,
 234, 235
 akustika 102
 alankáras 87
 Alexandr Veliký 90
 Alchymista 196, 242
 Alkaios 245
 Alkéstis 39, 63
 alkovna 104, 194, 195, 196, 201, 202, 203,
 206, 207, 208, 214, 216
 Alphonsus 210
 Alžběta Anglická 185

- alžbětinské divadlo 194, 216
Amfitryon (Héraklés) 59
Anasujá (Šakuntalá) 132, 135
Andromaché 39
Anglie 104, 159, 162, 174, 190, 213
Antifolus (Komedie omylů) 218
antifonie 148, 150
Antigona 26, 39, 85, 114
antimaska 191, 192
Antonio (Kucec benátský) 202
Antonius a Kleopatra 195
aoidos 8
aparát divadelní 12, 36, 59, 110, 132, 134, 135, 158, 162, 190, 192, 222
Apemant (Timon athénský) 235, 237
Apollinaire 10
Apollón 57, 67
aranžmá 49, 52, 56, 58, 66, 68—72, 79, 105, 107, 109, 110, 114, 115, 116, 120, 141, 157, 164, 167, 171, 172, 180, 189, 200, 202, 203, 205, 207, 208, 211, 212, 214, 215, 216, 223, 225
Archer 198
Archilochos 28, 31, 37
architektura 97, 124, 164, 165, 171, 206, 239, 241, 242, 245
arie 38, 67
Ariel (Bouře) 238
Arión 8, 50
Aristofanés 27, 38, 45, 48, 49, 51, 54, 58, 63, 64, 68, 72, 76, 78, 79, 81, 82, 86, 88, 210, 213, 245
Aristotelés 31, 36, 55, 80, 84, 145, 156, 226
Arjaka (Hliněný vozík) 108, 119, 120, 124, 128, 129
Arnevay, Sir John 161
artikulace 34
atellana 89
Athénský vyslanec (Lysistraté) 73, 74, 75
Athény 36, 56, 57, 83
aulos 48, 50, 54
auto da Fé 8
Autolykus (Zimní pohádka) 10, 16
avimáraka 119
Azincourt 166
Bacon (Mnich Bacon a mnich Bungay) 204, 206
Bach, Johann Sebastian 20, 236
Bakchy 60
Bakchylidés 31
balada kramářská 8, 206
Bálačarita 114, 140
Baldassarino 189
balet 5, 6, 7, 17, 51, 54, 96, 187, 190, 244
balet klasický 7
balkon 102, 194, 196, 201, 202, 203, 206, 207, 208
Ballet Comique de la Reyne 189—190
Balthasar (Španělská tragedie) 203
barok 193
báseň symfonická 19, 172
Baubó 31
Bdelykleón (vosy) 69, 70, 80
Beaumont 187
Beethoven, Ludwig van 245
Bellerofón 79
Bellimpería (Španělská tragedie) 203, 221
Belmont 202, 203, 217
Benátky 202
Bethe, Erich 56, 68
Beverley 162
bhána 96, 121, 122, 142
Bharata Muni 84, 89, 90, 91, 92, 98, 99, 101, 103, 110, 112, 115, 116, 144, 145
Bharata (Urvaši) 138
Bhása 84, 100, 105, 107, 113, 114, 119, 120, 140, 142
Bhása-Studien 119
Bhávabhúti 84, 91, 103, 109, 110, 114, 124, 125, 130
Bible 160, 161, 168, 169, 172, 183
Bílá kniha 174
Bílý ďábel 230
Bitva alcazarská 212
Blackeath 166
Blackfriars 186, 234
Blepyros (Ženský sněm) 58, 72
Bójóťan (Acharašti) 88
Bouře 210, 218, 229, 230, 237
Bráhmány 144
Bruno, Giordano 89
Brutus (Julius Caesar) 199, 211, 217
Bůh (Potopa) 176, 178, 179, 180, 181
Bungay (Mnich Bacon a mnich Bungay) 204, 209
Burian, E. F. 7, 245
Buschor, Ernst 51
Calderon de la Barca 146
Canterbury 178
Carleton, Dudley 191
carola 153
Cassius (Julius Caesar) 217
Catilina 206
Catilina (Catilina) 206
cechy 158, 159, 161, 162, 163, 174, 175, 176, 177, 182, 183
city 87, 91—94, 95, 96, 110, 112, 133, 134, 144, 145
Cividale 160
clown 15
clown (Husa na provázku) 10
clownerie 8
comedie dell'arte 15, 89, 146
Comicorum graecorum fragmenta 72
Concordia regularis 150
Conversio Pavli 158
Coventry 161, 162, 163, 164, 175
cykly městské 150, 160, 161—184
Cynthiiny radovánky 230
Cypr 210
Čandanaka (Hliněný vozík) 128
Čandrakétu (Uttararāmačarita) 114
Čarodějnice (Mackbeth) 238
Čarudatta (Hliněný vozík), 105, 106, 108, 119, 122, 123, 124, 127, 128, 138, 211
časomíra 23, 24, 87
Černá Jona 198
Čertova stěna 10
činohra 5, 6, 17, 35, 244
číslo hudební 16
Dáma s kameliemi 47
Daniel 191
Darcios (Peršané) 56
Das Indische Drama 89, 212
Dašarúpa 90
David 172
Debureau 7
Dec 176
děj 12, 19, 20, 40, 42, 43, 44, 46, 54, 55, 56, 58, 61, 64, 70, 71, 81, 82, 87, 95, 96, 100, 104, 107, 110, 112, 113, 114, 119, 120, 123, 125, 131, 136, 138, 139, 140, 150, 151, 168, 187, 189, 190, 192, 193, 195, 200, 203, 206, 214, 219, 222, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 237, 242
dějiště 11, 104, 110, 111, 116, 135, 157, 160, 186, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 208, 214, 215, 216, 217, 218, 239, 242
deklamace 26, 27, 34, 37, 38, 43, 44, 50, 52, 62, 65, 66, 73, 74, 81, 94, 119, 121, 158, 164
dekorace 6, 15, 55—63, 76, 81, 102, 104, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 116, 135, 157, 162, 165, 167, 170, 171, 173, 176, 183, 186, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 205, 206, 214, 215, 216, 218, 219, 236, 240
dekorace slovní 104, 105, 110, 195, 215, 224
Delfy 57
Deluge 178
Déméter 31, 32, 58, 155
Démofilos 59
démon vegetační 80, 81, 155—157, 176
Démy 64
Der Timotheos-Papyrus 29
deus ex Machina 103, 119

- dialekt 29—36, 50, 86, 87, 88—89, 112, 115, 141
- dialog 14, 19, 28, 30, 31, 32, 34, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 50, 66, 68, 72, 76, 81, 87, 88, 122, 123, 131, 148, 149, 151, 152, 158, 164, 203, 214, 227, 236, 240
- didaskalie 36
- Die griechische Dichtung 56, 68
- Die Parakataloge im griechischen und römischen Drama 9, 37
- Die Struktur der magischen Weltanschauung nach dem Atharva-Veda und den Brahmana-Texten 144
- Die Šaubhikas 131
- Dionysius z Halikarnasu 23, 24
- Dionysos 36, 43, 50, 60, 65, 80, 86, 155
- Dionysos (Žáby) 49, 58, 66, 67, 77, 78, 86
- Dionysovo divadlo 36, 56
- dithyramb 38, 50, 80, 149
- dithyramb hraný 80
- dithyramb kostymovaný 8
- divadlo alžbětínské 71, 97, 103, 104, 125, 159, 162, 169, 171, 184, 185—242, 245
- divadlo barokní 212
- divadlo dvorské 186, 187, 194, 195, 196, 226, 230, 233, 235, 239, 241
- divadlo francouzské 194
- divadlo indické 83—145, 148, 169, 212, 245
- divadlo italské 194
- divadlo konvenční 6, 22
- divadlo lidové 90, 91, 112, 122, 148, 156, 183
- divadlo literární 90
- divadlo liturgické 150—153, 154, 156, 159, 160, 183
- divadlo národní 159
- divadlo naturalistické 239
- divadlo předdramatické 90, 131, 148—157
- divadlo řecké 11, 21—82, 83, 90, 97, 125, 127, 145, 148, 153, 169, 191, 210, 212, 213, 238, 239, 245
- divadlo římské 35, 37, 153, 210
- divadlo soukromé 186, 187, 195, 196, 212, 215, 230, 233, 234, 239, 241, 242
- divadlo stínové 7
- divadlo středověké 17, 146—184, 195, 200, 245
- divadlo surrealistické 15
- divadlo světské 159
- divadlo veřejné 187, 194, 195, 196, 197, 199, 205, 207, 210, 212, 214, 215, 219, 226, 227, 228, 230, 233, 234, 235, 239, 241, 242, 244
- divák 12, 19, 35, 37, 43, 47, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 70, 71, 78, 79, 80, 83, 97, 99, 100, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 127, 130, 133, 137, 138, 139, 141, 163, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 176, 182, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 198, 200, 201, 203, 211, 213, 214, 215, 218, 219, 221, 225, 228, 238, 239, 244, 246
- Dormer, William 188
- Dórové 30
- Doucha, Fr. 207
- drama 8, 17, 19, 86
- drama alžbětínské 18, 71, 86, 87, 103, 104, 125, 140, 185—242
- drama anglické 159
- drama antické 6, 21—82, 85, 87
- drama dvorské 236, 241
- drama ibsenovské 6, 85
- drama indické 6, 18, 29, 83—145, 148
- drama knižní 27, 50, 72
- drama literární 122
- drama liturgické 154, 158
- drama primitivní 151
- drama řecké 21—82, 85, 210
- drama satyrské 22, 56
- drama shakespeareovské 87, 185—242
- drama surrealistické 7
- dramaturgie 241
- Dromio (Komédie omylů) 218
- Dungale 162
- Dva šlechtici veronští 186
- dveřnice (Svapnavásavadattá) 108
- dynamika 14, 25, 40
- Edgar 150
- Edith (Sen) 20
- efekt výtvarný 6, 55, 60, 61, 62, 68, 76, 101, 170, 171, 188, 193, 199, 208, 209, 210, 212.
- efekt zvukový 5, 212, 225, 239, 240, 241
- Egmont (Egmont) 47
- Einleitung in die griechische Tragödie 32, 41, 51
- ekkykléma 59, 60, 62, 103, 139, 198
- elegie 30, 31
- Elsinor 214
- Eltham 166
- emmeleia 51
- encyklopedie divadelní 84, 94
- epirréma 53, 54
- episcenium 102
- episoda 86, 103—106, 113, 119, 120, 124, 131, 160, 161, 162, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 176, 180, 226, 227, 233, 235
- Erynie (Eumenidy) 70
- estetika 6, 17, 20, 21, 71, 130, 154, 173, 224
- Ethelwood 150
- Euelpidos (Ptáci) 52, 58
- Eumenidy 32, 57, 70
- Eupolis 64
- Euripidés 25, 30, 31, 33, 38, 39, 40, 44, 48, 50, 52, 54, 55, 56, 59, 60, 62, 63, 64, 68, 79, 81, 82, 137, 210
- Euripidés (Žáby) 49, 66, 67, 71, 77, 78
- evangelia 149, 150
- Evans (Veselé ženy windsorské) 88
- Everyman 183
- Everyman and other Interludes 163, 176
- Evropa 91, 98, 154, 155, 159
- exodos 46, 48, 63
- experiment divadelní 10
- fabule 36, 219
- Faidra (Hippolytos) 62
- Fait, V. 84
- falloforové 80
- fallos 64, 65
- Falstaff (Jindřich IV.) 208
- Falstaff (Veselé ženy windsorské) 208
- Faust 98
- Faust (Tragedie o doktoru Faustovi) 214
- Feidippidés (Oblaky) 64
- Feste (Večer tříkrálový) 10, 16
- Filippos Makedonský 147
- film 14, 15, 16, 130, 245
- Filokleón (Vosy) 45, 46, 48, 69, 72, 80
- Filoklétés 39, 56, 68, 70, 71
- Filoklétés (Filoklétés) 68, 71, 72
- finale 43, 46, 62, 63, 123, 218, 225
- Fletcher, John 187
- Foiničanky 39, 50, 52, 68
- Fortuna 186
- Fortunatus (Starý Fortunatus) 210
- Francie 160, 174, 183
- fraška dórská 22
- fraška středověká 150, 158, 183
- Fritze 129
- Frynichos 245
- fuga divadelní 132—137
- fundus 198, 215
- funkce výrazové složky 7, 13, 15, 17, 19, 20, 29, 40, 42, 43, 50, 54, 55, 57, 62, 64, 65, 71, 78, 79, 80, 82, 86, 87, 89, 110, 111, 114, 116, 118, 121, 124, 136, 139, 141, 181, 182, 189, 193, 199, 205, 223, 231, 235, 239, 243, 245
- Furtenbach, Josef 8, 191, 212, 213
- Fuxová, K. Dr. 50
- galerie 102, 190, 194, 196, 198, 200, 201, 203, 222, 239
- Garuda 129
- Gascoigne, George 188
- Gesamtkunstwerk 13, 148
- gestikulace 65, 66, 79, 96, 115, 121, 127, 130, 142, 198, 202, 219, 220, 223
- gesto 11, 83, 97, 99, 115, 117, 124, 126, 127, 131, 139, 172, 221, 223, 245
- Globe 186, 234

- Goethe, Johann Wolfgang von 98
 Gorboduc 230—233, 234, 241
 gradace 43, 44, 46, 47, 61, 62, 124, 138, 139, 141, 222, 224, 225, 226, 246
 Grammer Curton Needle 195
 Gratiano (Kučec benátský) 201, 202, 217
 Green, Robert 204, 206, 209, 224
 Grieg, Edvard 7
 Groh, Fr. 31, 33, 37, 51, 55, 58, 61, 66, 70, 79, 145
 Gryphius, Andreas 89
- Hadley, James 24
 Hamlet 198, 199, 214, 229
 Hamova žena (Potopa) 178, 179
 Ham (Potopa) 178, 179
 Handbuch der griechischen Dialekte 30
 Harša 102, 142—143
 Haug, Martin 23
 Hauptmann, Gerhart 88
 Haupt- und Staatsaktion 85
 Héfaistos (Spoutaný Prométheus) 68, 76
 Helené 39
 Héraklés 52, 59, 60, 61, 79
 Héraklés (Alkéstis) 63
 Héraklés (Héraklés) 59
 Héraklés (Žáby) 58, 63
 Herkules (Mnich Bacon a mnich Bungay) 209
 Hermés (Ión) 57
 Hermés (Spoutaný Prométheus) 62, 76
 Herondas 7
 Hesiodos 31
 Hieronymo (Španělská tragédie) 215, 220, 221, 222, 229
 Hippolytos 25, 39, 62
 Hippolytos (Hippolytos) 62
 hlasatel 63
 hledišťe 100, 101, 102, 165, 166, 167, 170, 181, 191, 196, 200
 Hliněný vozík 84, 86, 105, 106, 108, 111, 116, 119—120, 122—123, 127—129, 130, 138, 142, 210—212
- Hölderlin, Friedrich 28
 Homér 127, 245
 Hope 186
 Horatio (Španělská tragédie) 203, 220, 221, 222
 Horatius (Ůnos Lukrecie) 198
 Horribiliscrififax 89
 hra konverzační 242
 hra občanská 82
 hra o sv. Dorotě 195
 hra záměnová 15
 hra zápletková 40, 82
 hry biblické 245
 hry Božího Těla 179
 hry dětské 9
 hry Dionysovy 37
 hry lidové 89, 90, 155
 hry pašijové 7, 149, 150
 hry stínové 119, 131
 hry tři Marií 149
 hry turnajové 155
 Hrubín, Fr. 84, 88, 110, 131
 hudba 5, 12, 27, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 55, 62, 63, 75, 81, 82, 87, 91, 94, 101, 125, 132, 133, 135, 136, 140, 141, 142, 143—145, 151, 156, 159, 163, 164, 169, 181, 186, 187, 190, 193, 197, 202, 223, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235—241, 245
 hudba absolutní 13
 hudba meziaktní 40
 hudba scénická 15
 hudebnost 22—27, 29, 35, 87, 236—239
 Hull 164, 177
 Husa na provázku 10
- Chambers, E. K. 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 174, 178, 183, 184, 187, 191, 192, 194, 198, 199, 205, 208, 210, 212, 214, 215, 225, 234, 236
 Chapman 187
 Charón (Žáby) 58
- Cheapside 166
 Cheshire 161
 Chester 146, 161—184
 chór 41, 47, 59, 88, 153, 197, 207, 214, 231, 232
 chórégos 72, 153
 choreografie 7, 52, 190, 193, 246
 Chrémeš (Ženský sněm) 63
 Christ, Wilhelm 9, 36, 37, 48, 49
 Chudoba, Fr. prof. dr. 186, 194, 213, 226
 chůva (Svapnavásavadattá) 108, 109
- Ibsen, Henrik 7, 10, 47
 ideologie 19
 Ifigenie v Tauridě 44, 71
 Ilias 127
 Indie 87, 90, 91, 97, 104, 118, 126, 127, 137, 142, 159
 Indie a Indové 84
 Indra 99, 129, 138, 139
 inscenace 22, 160, 162, 165, 187, 191, 192, 194, 198, 201, 213, 219, 225, 241, 245
 interludium 183, 233
 intermezzo 40, 51, 54, 55, 69, 78, 81, 118, 135, 138, 140, 143, 181, 203, 233
 intonace 14, 25, 27
 introitus 148—149
 Ió (Spoutaný Prométheus) 76
 Ión 44, 56, 66, 67, 71, 137, 210
 Ión (Ión) 57, 67
 Isabella (Španělská tragédie) 219
 Itálie 188
- Jafetova žena (Potopa) 178, 179
 Jafet (Potopa) 178, 179
 Jak se vám líbí 199
 Jakob 185
 Jambé 31
 Janáček, Leoš 7, 172
 Jaugandharájana (Ratnávalí) 142
 Jaugandharjána (Svapnavásavadattá) 108, 109
 jazyk řecký 22—36, 87
- jednota času 103
 jednota děje 103
 jednota místa 57, 103, 104, 195
 Její pastorkyňa 7
 Jessika (Kučec benátský) 202, 206
 jeviště 16, 42, 53, 56, 57, 58, 61, 63, 64, 69, 70, 71, 77, 79, 81, 85, 94, 96, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 116, 117, 123, 130, 137, 138, 144, 145, 162, 163, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 174, 186, 190, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 225, 232, 233, 237, 239, 240, 241, 245
 jeviště pomyslné 114
 jeviště simultánní 190
 Jezdci 39, 64, 71
 Ježibaba (Potopený zvon) 88
 J. G. Borkman 10
 jig 236, 241
 Jindřich (Mnich Bacon a mnich Bungay) 209
 Jindřich IV. 208
 Jindřich V. (panovník) 166, 167, 168, 169, 170, 171, 175
 Jindřich V. (drama) 197, 200
 Jindřich VI. 197, 198
 Jirák, K. B. 136
 Jokasté 43
 Jones, Inigo 187, 191, 192, 193
 Jónové 30, 31
 Jonson, Ben 97, 159, 185, 187, 188, 191, 192, 193, 196, 206, 214, 230, 237, 242
 Julie (Romeo a Julie) 198, 208
 Julius Caesar 199, 211, 217
 Jung 197
 Juno (Bouře) 210
 Kálidása 84, 98, 100, 118, 129, 138, 140, 141, 142, 146
 Kama 143, 211
 Kamsa (Bálačarita) 140
 kantáta 13

- Kassandra (Agamemnón) 44, 59
kasty 86, 89, 90, 93, 94, 96, 101, 111, 112, 144, 145
Kaušitakibrámmana 144
kávja 96
Každý mimo svou letoru 199, 214
Keith, A. B. 109, 110, 112, 113, 116, 141, 142, 144
kejklif 8
Kemp 236
Kent 178
keraunoskopeion 122
kitharódos 37
Klásterský, Ant. 197
Kleón 64
Klubko (Sen noci svatojanské) 218
Klytaimnéstra 43
Kniha o Shakespearovi 186, 194, 213, 226
kniha režijní 18
Kock 72
Kolář, Ant. 58
komedie 16, 208, 225, 227
komedie nová attická 22
Komedie omylů 218
komedie římská 49
komedie stará attická 21—82, 85, 125, 227, 244
komedie střední attická 82
Komedie (Láhev) 72
kommos 43, 45, 47, 50
komoři (Uttararāmačarita) 124, 125
kompars 11, 16, 41, 53, 119, 120
koncert 8, 13
Konow 89, 93, 95, 96, 98, 100, 101, 110, 112, 116, 118, 129, 140, 144, 212
Koňák (Tragedie o doktoru Faustovi) 223
kordax 51
Korintan (Oidipus král) 71
kostym 9, 14, 15, 16, 17, 63—65, 78, 80, 90, 91, 95, 112, 129, 132, 138, 142, 152, 163, 168, 171, 187, 188, 189, 190, 193, 217, 218—219, 225, 227, 235, 236
kothurn 60, 64, 65, 68, 83, 127, 219
Kouřil, Miroslav, Ing. arch. 6, 245
Král, Jan 208
Král, Josef Dr. 23, 24, 25, 27, 32, 46
Král Lear 223, 237, 241
Král Leir 198
král (Málaviká a Agnimitras) 133, 134, 135, 136, 140
král (Ratnávalí) 142, 143
král (Svapnavásavadattá) 107—109
král (Šakuntalá) 131, 132, 133, 135, 136
král (Španělská tragedie) 222, 229
král (Urvaši) 129, 138, 139, 141, 142
Kratinos 64, 68, 72
Kratinos (Láhev) 72
Krejčí, Augustin 27, 45, 73, 75
Kreón (Antigona) 85
Kreón (Oidipus král) 45
Kreusa (Ión) 57, 67, 137
Kreuzberg, Harald 7, 15, 117, 172
Kristus 86, 149, 150, 155, 158, 161, 162
kritik 95, 98, 115, 224
Křsna (Bálačarita) 140
kulisa akustická 120
kulisa zvuková 15
Kupec benátský 201—203, 206, 208, 217
Kyd, Thomas 194, 197, 203, 212, 214, 220, 221, 222, 224
kyklóps 52
Láhev 64, 72
Lakónka (Lysistrata) 88
lakónský vyslanec (Lysistraté) 73, 75
Lambert (Mnich Bacon a mnich Bungay) 204
Laokoon 172
lásjanga 93—94, 96, 144
latina 158, 159, 160
Lancelot (Kupec benátský) 201
Lava (Uttararāmačarita) 114
Lavinie (Titus Andronikus) 221, 222
legenda 31
Lesný, Vincenc Dr. 84
Lessing, Gotthold Ephraim 245
libreto 5, 8, 11, 21, 50, 73, 79, 132, 134, 172, 187, 189, 193, 225, 231, 232, 237
libreto baletní 14
libreto filmu 14, 15, 16
libreto opery 15
ličení 112
ličidlo 63
lid (Jezdci) 64, 71
Lid zanzibarský (Prsy Tiresiovy) 10
Lilly, John 195, 242
Lindenau, Max 117, 119, 131, 140
Lin Jutang 23
Lionardo da Vinci
Lišák 242
Li Tai Pe 172
literatura 28, 30, 31, 37, 41, 245
liturgie 90, 150, 156, 162, 183
Londýn 166
Lorenzo (Kupec benátský) 202
Lorenzo (Španělská tragedie) 203, 221
loutka 61, 76, 77
Lovewit (Alchymista) 196
Lüders, H. 131
Ludus Coventriae 161
lyrika 28, 41, 42, 151, 245
lyrika reflexivní 42
lyrika sborová 31, 32
Lysistraté 39, 45, 53, 58, 69, 73—75, 88
Lyssa (Héraklés) 61
Mackbeth 229, 238, 241
Madaniká (Hliněný vozík) 108, 119
Mádhava (Málatí a Mádhava) 137
Maeterlinck, Maurice 97
Magdalena 158
Mahen, Jiří 10
machina versatilis 193
Máj 245
Málatí a Mádhava 91, 129, 130, 136—137
Málatí (Málatí a Mádhava) 130, 136, 137
Málaviká a Agnimitras 84, 88, 118, 133 až 135, 140
Málaviká (Málaviká a Agnimitras) 133, 134, 135, 136, 137, 140
Malvolio (Večer tříkrálový) 218
manekýnka 14, 168, 193
mansiony 194, 215
Mantzius 131
Marek (evangelista) 149
Marie Stuartovna 47
markýrování 14, 130
Marlowe, Christopher 97, 159, 185, 201, 206, 223, 224, 230
Marná lásky snaha 230
Maryša 7
maska 9, 16, 41, 47, 62, 63—65, 76, 78, 79, 80, 83, 127, 140, 186—193, 194, 218, 219, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 235, 236, 239, 241, 242, 245
Maska královen 192
maskování 6, 10, 171, 187
mastičkář 86, 150, 183
mašinerie jevištní 18, 103, 197, 209, 210, 213, 221
Mathesius, Vilém, prof. dr. 194, 216, 218
Matouš (evangelista) 149
Má vlast 172
Médeia 33, 39, 59, 61, 71
Medeia (Medeia) 59, 61, 71
Mefistofilis (Tragedie o doktoru Faustovi) 223
Megara (Héraklés) 59
Megařan (Acharnští) 88
melika 30, 32
melodram 28, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 54, 62, 66, 67, 81
melodram scénický 7, 15
Menandros 82
metrum 27, 28, 29, 31, 32, 35, 37, 38, 44, 47, 88, 94, 159, 237, 238
Michelangelo Buonarrotti 19, 172
mimiamb 7
mimika 9, 65, 66, 76, 79, 91, 96, 115—118, 121, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 138, 152, 156, 176, 190, 212, 219, 220, 223

mimus 7, 91, 147, 148, 153, 183
 Minnesänger 8
 Minstrelové 153, 158, 163, 164, 177, 183
 Mír 39, 49, 58, 59, 65, 68, 70, 72
 mirakule 160, 161—184
 místokráľ (Španělská tragédie) 222
 mladík (Ženský sněm) 65
 Mlčenlivá žena 242
 Mluvnice řeckého jazyka 33
 Mnester 147
 Mních Bacon a mních Bungay 204, 205,
 206, 209, 230
 Mnoho povyku pro nic 199
 Moc (Spoutaný Prométheus) 68, 76
 monolog 76, 111, 131, 141, 142, 206, 220, 221
 Montague 188, 191
 morality 195, 228
 Mrčňhakátika 84, 105
 mše 148—150
 Můj národ a má vlast 23
 Mukařovský, Jan prof. dr. 6
 Mukerjee, Subodchandra 94
 mysterie 100, 183, 228
 mythus 71, 81, 82, 96, 120, 123, 129, 131,
 155, 172
 náčelník sboru 38, 41, 51, 53, 54, 62, 65,
 69, 73
 náčelník sboru (Lysistraté) 74
 náčelník sboru (Oidipus král) 47
 náčelník sboru (Spoutaný Prométheus) 76
 náčelník sboru (Vosy) 45, 46, 48
 náčelník sboru (Žáby) 78
 námět 14, 31, 64, 71, 81, 113, 130, 138, 150,
 155, 160, 183, 188, 209, 223, 224
 Nandana (Málatí a Mádhava) 91
 napověda 101
 Nárada (Urvaši) 139
 nástup 16, 43, 44, 45, 49, 51, 52, 54, 60,
 62, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 106, 107,
 110, 111, 117, 135, 138, 165, 171, 181,
 189, 200, 202, 204, 205, 206, 217, 229,
 230, 240

nářada 96, 113, 120, 129, 131
 Nátjašāstra 84, 91, 92—93, 94, 118, 144,
 145
 naturalismus 79, 178, 180, 213
 Nauck, Augustin 147
 Nauka o hudebních formách 136
 náznak 57, 104, 111, 117, 123, 130, 180,
 183, 196, 205, 213, 216, 218, 220, 225,
 229, 240
 Nejedlý, Zdeněk prof. dr. 66
 Neklidná vláda 212
 Německo 174
 Neoptolemos 147
 Neoptolemos (Filoktétés) 68, 70
 Newcastle 175
 Niederle, Jindřich 33
 Nietzsche, Friedrich 60
 Noemova žena (Potopa) 176, 178, 180
 Noe (Potopa) 170, 176—184
 nomos 28
 Norton 230
 Norwich 164
 obecenstvo 22, 55, 56, 59, 63, 64, 70, 71,
 80, 95, 100, 106, 116, 118, 120, 123, 135,
 139, 140, 158, 159, 160, 165, 166, 186,
 187, 188, 189, 191, 197, 199, 209, 211,
 222, 226, 237, 238, 242, 244
 Oberon (Sen noci svatojanské) 227
 Oblaka 39, 60, 64
 Obložení Londýna 198
 obřad náboženský 90, 91, 94, 100, 101, 117,
 148, 154
 obyčej lidové 154, 155
 Odysseus 68
 Odysseus (Filoktétés) 68, 71
 Ohnivý buben 7
 ohňostrož 8, 209, 212, 213
 Oidipus král 10, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 47,
 49, 56, 60, 62, 64, 71, 85
 Oidipus (Oidipus král) 10, 43, 45, 46, 47,
 48, 71, 85
 Oidipus na Kolónu 26, 85

Ókeanos (Spoutaný Prométheus) 76
 Ókeanovny (Spoutaný Prométheus) 60, 62,
 68, 76
 opera 5, 6, 10, 15, 17, 21, 45, 56, 244
 opera francouzská 6
 opera italská 6, 15
 opera koncertní 8, 9
 opereta 5, 6, 17, 21, 230
 opereta lidová 7
 opereta výpravná 7
 Opilost (Láhev) 72
 opona 60, 104, 107, 108, 109, 110, 143, 170,
 192, 194, 196, 198, 202, 203, 205, 206,
 207, 208, 216, 217
 O prosodii české 23
 oratorium 38, 81
 Oresteia 10, 32, 39
 Orestés 39, 64
 Orestés (Eumenidy) 70
 Orestés (Ifigenie v Tauridě) 44
 Orfeus a Eurydika 19
 orchestr 49, 101, 121
 orchestra 51, 53, 56, 57, 58, 68, 69, 73, 74,
 75, 83, 191
 Origny Ste-Benoite 158
 Orlando (Jak se nám líbí) 199
 osvětlení 71, 210—214, 245
 Padmavati (Svapnavasavadatta) 106—109
 pageants 161—184, 189, 190, 228
 Palladio, Andrea 194
 Pallas 57
 pantomima 7, 15, 51, 96, 132, 167, 175,
 223, 229—233, 234, 235, 239
 parabase 41, 43, 48, 49, 53, 64, 77, 82, 227
 parakatalogé 37, 43
 parascenia 101
 parodos 51, 52, 211
 part 10
 parter 194, 198
 partitura divadelní 9, 132, 134, 135
 partner(ka) 72, 107, 116, 120, 121, 124,
 137, 138, 189

pastorála 153
 Pastorála vil 215
 Pastores 157
 pašije středověké 86, 153, 155, 160, 161,
 176
 pauza 124, 144, 154, 169, 170, 172, 173,
 175, 181, 191, 198, 200, 201, 202, 203,
 217, 220, 236
 Pearson 199
 Pedringano (Španělská tragédie) 203, 212
 Peer Gynt 7
 Pegas 79
 Percy 215
 Peregrini 158
 periakty 193
 Periklés 64
 Peršané 38, 39, 56, 68, 70
 Pilát 162
 píseň 10, 28, 42, 48, 49, 52, 74, 81, 94, 133,
 134, 141, 142, 143, 144, 159, 164, 169,
 191, 193, 237—239, 244
 píseň fallická 81
 píseň minstrelská 153
 píseň satyrická 82
 píseň sborová 32, 33, 38, 41, 42, 43, 44,
 45, 46, 47, 48, 50, 51, 54, 61, 81, 145,
 245
 píseň se scény 38, 43, 44, 45, 145
 píseň taneční 156
 Písně Omara pijáka 10
 Pisthetairos (Ptáci) 52, 58, 64
 pišttec (Spoutaný Prométheus) 76
 pišttec (Žáby) 78
 plankty 150
 Plautus, Titus Maccius 49, 184, 241
 plocha hrací 107, 171, 180, 194, 196, 199,
 200, 203, 204, 205, 207, 208
 Plutos 38, 39, 54, 78, 82
 Pnyx 58
 poesie epická 30, 31, 42, 81, 113, 114, 130,
 131, 147, 151, 182, 245
 poesie jambická 30, 31, 32, 37, 38, 245
 poetika 31, 36, 55, 84, 96

Pokorný, Jaroslav 10
 Pollydeukés, Julius 55, 58, 197, 212
 polosbor 45, 52, 53, 73, 74, 152
 Porsenna (Únos Lukrecie) 199
 Portie (Kučec benátský) 202, 203, 205, 217
 Portugalec (Španělská tragédie) 220
 posel 42, 47, 62, 63, 114, 219, 232
 posel (Héraklés) 61
 posel (Oidipus král) 60, 71
 Poslední večere 19
 postava (dramatická) 9, 10, 11, 16, 19, 41, 49, 52, 54, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 70, 72, 76, 77, 79, 81, 86, 89, 94, 95, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 110, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 130, 131, 134, 135, 137, 138, 139, 147, 152, 162, 165, 167, 171, 172, 175, 176, 182, 187, 188, 192, 193, 197, 200, 201, 202, 203, 205, 208, 211, 214, 215, 217, 218, 219, 221, 225, 230, 231, 237, 238, 240, 244
 Potopa 146—184
 Potopený zvon 88
 poznámka autorská 18
 poznámka režijní 11, 12, 18, 19, 66, 73, 75, 77, 97, 100, 104, 108, 109, 124, 125, 126, 130, 133, 135, 137, 138, 141, 142, 162, 163, 164, 180, 185, 189, 197, 198, 201, 202, 203, 206, 209, 210, 212, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 230, 234, 239, 240, 241
 poznámka scénická 18, 98, 103, 110, 201
 Praha 97
 prakarana 96, 120, 129
 prasthána 96
 Pravda masek 218
 Pražáková, Klára 52, 60
 Praxagora (Ženský sněm) 71
 Prijamvadá (Šakuntalá) 132, 135
 princeps catervae 36
 princ marokánský (Kučec benátský) 217
 procesí 174, 175, 176
 prolog 38, 42, 68, 98, 99, 100, 138, 197, 206, 207
 proměna 58, 202
 Prométheus (Spoutaný Prométheus) 60, 61, 62, 68, 70, 76, 86
 promluva 9, 12, 19, 29, 43, 47, 49, 64, 73, 87, 105, 107, 117, 119, 123, 125, 126, 130, 131, 133, 137, 139, 150, 151, 159, 187, 189, 193, 195, 197, 214, 219, 220, 221, 224, 231, 237
 propad 60, 104, 197, 198, 199, 209, 210, 214
 proscenium 103
 Prosebnice (Aischylovy) 38, 56, 68, 70, 81
 Prosebnice (Euripidovy) 39
 proskénion 69, 70, 75
 prosodie 23—27, 28, 35, 87
 prospekt 192
 Prospero (Bouře) 229, 237
 prostor divadelní 97, 124, 160, 162, 164, 165—166, 167, 169, 170, 171, 175, 181, 182, 187, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 241, 242, 245
 prostor dramatický 214
 prostor jevištní 18, 58, 70, 81, 107, 109, 141, 143, 157, 190, 191, 195, 196, 197, 200, 203, 205, 208, 215, 220, 228
 provaziště 197, 210, 214
 Prsy Tiresiovy 10
 průvod 63
 průvod fallický 41, 42, 80, 81, 147
 průvody slavnostní 8, 65
 předehra 11, 48, 95, 98, 99, 100, 110, 114, 115, 131, 143, 176
 přednes 14, 37, 38
 předehra 68
 překlady dramát 22, 28, 44, 46, 52, 66, 73, 84, 87, 110, 129, 131, 132, 133, 201, 204, 207, 208
 přestavba 196, 198, 205, 206, 207, 208, 217
 převlek 10, 62, 64, 71, 187, 219
 přízvuk 23—27, 29, 34, 44, 87, 88, 159, 238, 239

Ptáci 39, 49, 58, 64, 68, 82
 Puk (Sen noci svatojanské) 228, 238
 Pyladés (Ifigenie v Tauridě) 44
 Pyladés (Oresteia) 10
 Pyramus (Sen noci svatojanské) 198, 226, 227, 228
 Pythie (Ión) 57
 Quem quaeritis 149, 150, 151, 157
 Racine, Jean Baptiste 21
 Ralph Roister Doister 195
 Rámájana 130
 Ráma (Uttararámačarita) 109, 116, 124, 125, 126, 130
 rarach (Čertova stěna) 10
 rasa 91
 Ratnávalí 102, 142, 143
 Ratnávalí (Ratnávalí) 143
 Reading 157
 realismus 216, 220, 225
 recitace 23, 54, 66, 87, 131
 recitativ 15, 27, 37
 rekvizita 57, 59, 65, 66, 67, 71, 72, 80, 95, 111, 112, 113, 116, 117, 127, 128, 129, 130, 131, 181, 189, 199, 211, 212, 223
 renesance 183, 193
 reostat 245
 replika 45, 46, 47, 119, 152
 responsorie 38
 retardace 44, 46, 54, 61, 62, 138
 Revisor 8
 revue 233
 režie 5, 6, 7, 52, 68—72, 73, 117, 119, 135, 157, 180, 181, 190, 193, 197, 200, 202, 203, 205, 206, 208, 216, 226, 234, 246
 Rgvéda 90
 Rhésos 210
 Rhys, Ernst 163
 Richard II. 167
 Richard III. 16, 195, 200, 229
 Robin a Marion 153
 Rodin, Auguste 19

Rogers 163, 170
 role 16, 41, 61, 64, 76, 77, 91, 108, 119, 131, 132, 135, 136, 137, 142, 221, 232, 237
 role doprovodní 132
 role kostymní 77
 role nemá 19, 77
 role převleková 16, 218
 role sólová 132
 Romeo a Julie 198, 207, 208, 230
 Romeo (Romeo a Julie) 198
 Rondoll 161
 Rosalinda (Jak se vám líbí) 218
 rozhlas 13
 rytmus 14, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 47, 87, 88, 96, 159, 238
 řecká komedie 58
 řecké divadlo 37, 51, 55, 58, 61, 66, 70, 145
 Řecko 23, 35, 36, 42, 83, 147, 154
 ředitel 36, 92, 94, 99, 101, 143
 ředitel (Svapnavásavadattá) 98
 Řím 36, 199
 Sackville 230, 233
 Sagarinus (Stichus) 49
 Sáhítjadarpana 90
 Salarino (Kučec benátský) 201, 202
 Salome 10
 sanskrt 23, 86, 87, 89, 94, 95, 96, 102, 115, 141
 Sansthánaka (Hliněný vozík) 106, 119, 122, 123, 128, 211
 Sapfó 245
 satira 31
 satyr 50
 Satyrtänze und frühes Drama 51
 sbor 16, 29, 32, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 148, 150, 151, 152, 168, 191, 206, 211, 231
 sbor (Lysistraté) 73, 74, 75

- sbor (Žáby) 78
- scéna 11, 12, 15, 18, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55—63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 79, 86, 94, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 150, 162, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 180, 181, 182, 186, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 232, 233, 235, 237, 238, 239, 240, 241
- scéna funkční 15
- scéna simultánní 104, 109, 110, 126, 128, 132, 200, 204, 205, 207, 208
- scenerie 9, 55, 57, 58, 109, 113, 157, 164, 167, 169, 170, 192, 193, 195, 197, 200, 202, 207, 210, 214, 217, 219
- scenerie simultánní 205
- Sebastian (Večer třikrálový) 10, 16, 218
- Sedm proti Thébám 39, 51, 56, 68
- Semonidés 31
- Semova žena (Potopa) 178, 179
- Sem (Potopa) 178, 179
- Sen 20
- Seneka, Lucius Annaeus 21, 184, 241
- Sen noci svatojanské 16, 198, 200, 226 až 228, 229, 230, 235, 236
- Serberino (Španělská tragédie) 212
- Serlio, Sebastiano 194, 233, 241
- Serlsby (Mnich Bacon a mnich Bungay) 204
- Shakespeare, William 10, 16, 88, 97, 103, 125, 146, 159, 182, 185, 186, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 208, 210, 211, 218, 224, 225, 226, 229, 230, 234, 237, 240, 244
- Sharp 163
- Shylock (Kupec benátský) 201, 202
- Schayer, Stanislav Dr. 144
- Schiller, Friedrich 47
- Schulz, Karel 84
- Sidney, Sir Philipp 213
- sikinnis 51
- Síla (Spoutaný Prométheus) 76, 77
- Simonidés 31
- Síta (Uttararāmačarita) 109, 124, 125, 126, 130
- situace 12, 42, 44, 47, 61, 66, 67, 71, 86, 87, 97, 109, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 131, 136, 138, 145, 181, 202, 211, 216, 221, 228, 233, 235, 237, 238, 239, 240
- situace psychologická 125
- Sixtinská kaple 19
- Skanda 111
- skéna 55, 56, 61, 68, 69, 70
- Sládek, J. V. 197, 199, 207
- slavnosti náboženské 31, 41, 68, 80, 90
- slet 9, 52, 97
- Slidiči 22
- sluha divadelní 71, 72
- sluha (Hliněný vozík) 122
- služka (Hliněný vozík) 105
- služka (Svapnavásavadattá) 105, 107
- Sly (Zkrocení zlé ženy) 194
- Smetana, Bedřich 10
- Sofoklés 10, 22, 26, 31, 38, 39, 40, 42, 43, 47, 48, 49, 56, 58, 60, 68, 70, 81, 82, 85, 114, 146, 245
- Sofonisba 234
- Sókratés (Oblaka) 60
- sólo 37, 41, 81, 132, 135
- Solón 30
- Sosias (Vosy) 69
- sottie 158
- soudce (Hliněný vozík) 122
- Soud lásky 107
- split-scene 205, 206, 207, 208
- společnost 41, 147, 148, 160, 182, 186
- Spoutaný Prométheus 55, 56, 60, 61, 62, 68, 76—77, 85, 86
- Starý Fortunatus 210
- stařena (Ženský sněm) 65
- statista 10, 70, 72, 197, 202
- Stella 157
- Stephanion (Stichus) 49
- sthápaka 99, 100
- sthávaraka 119, 120
- Stiebitz, Ferdinand Dr. 22, 27, 31, 33, 37, 48, 65, 77
- Stichus 49
- Stichus (Stichus) 49
- stopa (rytmická) 24, 26, 44
- strašidla 37
- Strauß, Richard 10
- strážce (Agamemnón) 68
- Strindberg, August 6, 20
- stroj divadelní 58, 59, 68, 79, 81, 101, 103, 106, 193, 197, 198, 199, 206, 207, 208, 212
- stroj létací 59
- Stručné dějiny řecké literatury 31, 37
- struktura smíšená 228—236
- struktury divadelní, historické 6, 12, 17, 21—242
- struktury divadelní přechodné (okrajové) 8
- Středozemní moře 154
- Stuna, S. Dr. 223
- stychomythie 125
- styl divadelní 18, 95, 96, 100, 127, 158, 178, 219, 237, 242
- Suetonius 147
- Sullův duch (Catilina) 206
- Suscitatio Lazari 158
- sútradhára 99, 100
- Svapnavásavadattá 98, 105, 106—109, 142
- Svár 197
- Svícnař 89
- Swann 286
- synthesa 8, 13, 14, 20, 50, 54, 55, 65, 76, 78, 79, 81, 86, 91, 94, 96, 97, 98, 119, 127, 131, 139, 140, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 151, 152, 156, 159, 172, 175, 187, 213, 214, 218, 235, 237, 241, 243, 244, 245, 246
- synthesa defektní 8, 13, 20, 131, 146, 147, 151, 152, 153, 174, 246
- synthesa nevyvážená 146, 147
- šákára 89, 106, 119, 123, 128
- Šakuntalá 84, 85, 88, 110, 117, 121, 127, 129, 131—133, 135
- Šakuntalá (Šakuntalá) 131, 132, 133, 135, 136, 137
- Šarvilaka (Hliněný vozík) 106, 108, 111, 119, 124, 127, 128, 135
- šašek (Král Lear) 237
- šatna 56, 101, 102, 119
- šaubhikas 131
- Španělská tragédie 194, 197, 200, 203, 212, 214, 219—223, 229
- Španělsko 174
- Štěpánek, B. 197, 202
- Šúdraka 84, 100, 105, 106, 120, 123, 124
- Tamasá (Uttararāmačarita) 109
- Tamerlan 159, 224
- tanec 5, 8, 10, 15, 16, 37, 50—55, 69, 73, 74, 80, 82, 91, 93, 94, 95, 96, 99, 115 až 118, 121, 127, 131, 132, 133, 135, 136, 139—141, 143, 146, 151, 152, 153, 156, 168, 186, 187—193, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 235—236, 239, 244, 245, 100, 148, 152, 153, 156, 173, 176, 186, 187, 192, 193, 216, 219, 227, 228, 230, 233, 235, 237, 238, 241, 242
- tanec absolutní 13, 117
- tanec kultický 8, 50, 154
- tanec výrazový 15, 51, 66
- tance satyrů 80
- Tannhäuser 10
- Taras Bulba 172
- Tarlton 236
- Tartaros 86
- Tauchnitz 201
- Tawney 125
- technika divadelní 68
- Teiresias 43, 63

- Tekmesa (Ajas) 70
telary 193
Telestés 51
tématika 20, 40, 45, 54, 64, 79, 81, 82, 84,
96, 142, 150, 155, 176, 177, 183, 191, 193,
245
Terentius Afer, Publius 184, 195
text 8, 11, 17, 18, 19, 21, 22, 25, 27, 28,
29, 34, 35, 36, 37, 40, 44, 45, 46, 47, 48,
49, 50, 51, 53, 54, 55, 58, 60, 61, 62, 63,
64, 66, 68, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81,
92, 94, 96, 97, 98, 104, 105, 107, 109,
110, 113, 114, 115, 121, 124, 126, 131,
135, 136, 139, 140, 141, 142, 144, 148,
149, 150, 151, 152, 158, 159, 160, 164,
167, 169, 178, 182, 185, 186, 187, 188,
189, 193, 195, 197, 199, 201, 202, 203,
205, 206, 208, 209, 210, 211, 214, 215,
218, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227,
236, 238, 239, 240, 243, 246
text předdramatický 80
theatergraph 245
Théby 42, 79
The Elisabethan Stage 187
The Indian Theatre 84
The Mediaeval Stage 148
Theoria (Mír) 70
The Sanskrit Drama 109
Theseus (Sen noci svatojanské) 227, 228
Théseus (Héraklés) 59
Thespis 81
Thisbe (Sen noci svatojanské) 198, 226,
227, 228
Thumb, A. 30
Tibera 36, 199
Timon athénský 199, 235
Timotheos 28
Titanie (Sen noci svatojanské) 227
Titus Andronikus 221
toccata con fuga Nr. 10 20
Tomáš Aquinský 174
tragedie 9, 86, 147, 203, 206, 219, 221, 222,
224, 225, 232
tragedie attická 21—82, 85, 88, 89, 114,
125, 139, 244
tragedie o doktoru Faustovi 201, 206, 214,
223, 230
tragedie předaischylovská 81
Tragicorum graecorum fragmenta 147
tragódos 37
trilogie 61, 86
Trója 68
Trójanky 39, 60, 62
Trygaios (Mír) 58, 59, 70, 79
Tutilus ze St. Gallu 148, 149
Two Italian Gentlemen 195
Udajanačarita 95
Udždžajiní 92
Ueber das Wesen und den Werth des we-
dischen Accents 23
Umění a revoluce 147
Únos Lukrecie 199
Urúbhanga 113
Urvaši 84, 85, 121, 129, 138—139, 141,
142
Urvaši (Urvaši) 138, 139, 141
Uttararámačarita 103, 109, 110, 114, 116,
124—126, 129, 130
útvár divadelní 7, 9, 10, 13, 17, 22, 40, 45,
50, 51, 71, 78, 80, 81, 82, 89, 90, 95,
Úvod do řecké tragedie 31
Valerius (Únos Lukrecie) 199
Válmíki 130
Vandermašt (Mnich Bacon a mnich Bun-
gay) 209
Vardhamánaka (Hliněný vozík) 128, 129
Vasantaséna (Hliněný vozík) 105, 106, 108,
119, 122, 128, 129, 137, 211, 212
Vásantí (Uttararámačarita) 109, 125, 126
Vásavadattá (Ratnávalí) 142, 143
vaudeville 236
večer recitační 8, 9
Večer tříkrálový 10, 16, 218
Venuše (Alphonsus) 210
Verdi, Giuseppe 245
vévoda (Španělská tragedie) 222
Veselé ženy windsorské 88, 208
veselohra hudební 7
Vidění dvanácti Bohyň 191
vidúšaka 89, 90, 92, 99, 102, 112
vidúšaka (Hliněný vozík) 105, 106, 122,
123, 127, 128, 138
vidúšaka (Málaviká a Agnimitras) 133, 134,
135
vidúšaka (Svapnavásavadattá) 107
vidúšaka (Šakuntalá) 110
Viola (Večer tříkrálový) 10, 16, 17, 218
Víraka (Hliněný vozík) 128
Višnu 140
vita 89, 96, 121
vita (Hliněný vozík) 106, 211
Vitruvius Pollio, Marcus 55
Vosy 39, 45, 48, 50, 65, 69, 70, 71, 72, 80,
210, 211
Vozataj (Urvaši) 129
Vrchlický, Jaroslav 107
Všeobecné dějiny hudby 66
Vyhnis, Č. 84, 88
vychovatel (Ión) 67
výprava 118, 160, 162, 183, 187, 189, 196,
197, 198, 205, 212, 216, 225
vypravěč 8
vypravěč (Potopa) 178, 180
výstava 8
výstup 47, 51, 61, 62, 81, 105, 106, 141,
190, 192, 193, 200, 201, 202, 203, 205,
206, 227, 230, 237, 240, 244
Wagner, Richard 5, 7, 10, 13, 15, 118, 147,
148, 157, 245
Wagner (Tragedie o doktoru Faustovi) 214
Webster 230
Whitefriars 186
Wilamowitz-Möllendorf, Ullrich 28, 31,
41, 51, 52, 56, 59, 68, 71, 72, 73
Wilburgis 158
Wilde, Oskar 10, 218
Wittenberg 214
Xanthias (Vosy) 69
Xanthias (Žáby) 39, 58, 77, 78
Yajnik 84, 87, 91, 97, 98, 100, 102, 115,
117, 143
York 161, 162, 164, 175, 176
Yorkshire 177
zaklinač (Písneč Omara pijáka) 10
Zich, Otakar Dr. 243
Zimní pohádka 10
Zkrocení zlé ženy 194
zpěv 9, 15, 37, 38, 43, 44, 45, 48, 49, 50,
52, 53, 54, 61, 66, 73, 87, 91, 93, 94, 95,
96, 99, 132, 133, 140, 143, 158, 163, 164,
168, 181, 190
zpěv sborový 30, 41, 75, 120
zrození tragedie 60
Ztracený prsten 110
Zubatý, Josef Dr. 84, 88, 133
zvuk 14
zvyky lidové 8
Žáby 39, 48, 58, 63, 64, 66, 70, 71, 76,
77—78, 86
Žáci (Mnich Bacon a mnich Bungay) 204
Ženský sněm 39, 54, 58, 59, 62, 63, 64, 65,
71, 82, 210
Ženy o Thesmotóriích 39, 58, 64
živý obraz 8, 61, 62, 131, 167, 169, 175,
176, 206

OBSAH

I. Předmluva	5
II. Historické struktury	
1. Attická tragedie a stará attická komedie	21
2. Klasické indické drama	83
3. Chesterská hra o potopě	146
4. Alžbětfské divadlo	185
III. Závěr	243
Rejstřík	247

KNIHOVNA DIVADELNÍHO PROSTORU • SVAZEK 15 • ŘADA C

Řídí Ing. architekt MIROSLAV KOUŘIL

<i>autor</i>	Jaroslav Pokorný
<i>název díla</i>	Složky divadelního výrazu
<i>návrh obálky</i>	Miroslav Kouřil
<i>nakladatel</i>	Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol
<i>počet výtisků</i>	3200
<i>vyšlo</i>	1946
<i>vytiskla</i>	Rovnost v Brně
<i>šití</i>	Chemigrafia v Brně
<i>publikace</i>	č. km. 1182
<i>cena brož. knihy</i>	68 Kčs