

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO  
PRAHA**

Bakalářské prezenční studium

2009 – 2012

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Barbora Pivná

Divadelní dramatická tvorba – William Shakespeare

**Praha 2012**

**Vedoucí bakalářské práce:**

PhDr. Soňa Štroblová

**COMENIUS UNIVERSITY PRAGUE**

Bachelor Full-Time Studies

2009 - 2012

**BACHELOR THESIS**

Barbora Pivná

Theatre drama - William Shakespeare

**Prague 2012**

**The bachelor thesis work supervisor:**

PhDr. Soňa Štroblová

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne .....

*Jméno autora/ky .....*

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat paní PhDr. Soně Štroblové za odborné vedení,  
za pomoc a rady při zpracování této bakalářské práce.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá pohledem na divadelní dramatickou tvorbu světově známého spisovatele Williama Shakespeara. Klade si za cíl, objasnit vznik a počátek divadla, porovnává několik alternativ v divadle, zaměřuje se na původ a vznik dramatu jako takového, pohlíží na divadelní publikum, rozbor postavy herce v dění divadla a filmu a zabývá se rozbohem dvou nejdůležitějších dramatických děl Williama Shakespeara, která se nesmazatelně zapsala do světových dějin.

## **Klíčové pojmy**

Antické divadlo, Aristotelés, divadelní publikum, drama, Hamlet, láska, Macbeth, postava herce, původ divadla, tragédie, vznik divadla, William Shakespeare.

## **Annotation**

This Bachelor thesis focuses on the overview of dramatical work of world's famous writer William Shakespeare. It's goal is to clarify the creation and origin of theater itself, to compare several alternatives in the theater, to focus on the origin and beginning of drama itself, to observe the theater audience, to analyze the actor characters both in theater and movie environment and finally it concentrates on analysis of the two fundamental dramatic works of William Shakespeare which left remarkable mark in world's history of art.

## **Key words**

Ancient theater, Aristotle, theater audience, the drama, Hamlet, Love, Macbeth, a character actor, the origin of theater, tragedy, the emergence of the theater, William Shakespeare.

## OBSAH

ÚVOD.....	8
1. Co je to divadlo?.....	9
1.1 Vznik divadla.....	9
1.2 Performanční prvky a funkce .....	13
1.3 Jiné teorie původu .....	16
1.4 Vznik dramatu a antického divadla .....	19
1.5 Drama – jak ho tedy vlastně pojmout?.....	24
1.6 Původ tragédie v jiném pojetí.....	25
2. Tragédie a stavba dramatu – jak na ni nahlížel Aristotelés?.....	28
2.1 Tragédie obecně.....	28
2.2 Vzbuzování soucitu a strachu v tragédii .....	32
2.3 Divadelní publikum.....	33
2.4 Postava a role herce v divadle .....	34
2.5 Postava herce ve filmu .....	35
3. William Shakespeare .....	36
3.1 Život Williama Shakespeara .....	36
3.2 Alžbětinské divadlo .....	37
3.3 Jakubovské divadlo .....	38
3.4 Jevišťe, představení, herci, ženské role.....	39
3.5 Shakespearův jazyk .....	40
3.6 Výrazy vytvořené Shakespearem .....	41
3.7 Shakespearovy tragédie .....	42
3.8 Smrt a divadlo.....	43
4. Rozbor Shakespearových tragédií .....	45
4.1 Hamlet .....	45
4.2 Macbeth .....	48
ZÁVĚR.....	52
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	53

## ÚVOD

Performanční prvky, včetně dramatických a divadelních, se vyskytují téměř v každé společnosti. Tyto prvky jsou patrné v našich politických kampaních, svátečních oslavách, sportovních událostech, náboženských obřadech i v dětských hrách, stejně jako v tancích a rituálech primitivních kmenů. Většina účastníků těchto aktivit je však za primárně divadelní nepovažuje, jakkoli v nich podíváná, dialog i konflikt hrají velkou roli. Proto se obvykle rozlišuje divadlo (jako druh umění a zábavy) od přítomnosti divadelních či performančních prvků v činnostech jiného druhu. Toto rozlišení je pro nás rozhodující, protože napsat souvislé dějiny všech historických lidských aktivit, které využívají performančních konvencí, by ani nebylo prakticky možné.

*„Všichni známe divadlo důvěrně z osobního kontaktu. Buď sedáváme v hledišti a dvě hodiny sledujeme osudy dramatických postav, které nám předvádějí herci na jevišti, nebo jsme už sami divadlo hráli pro jiné.“<sup>1</sup>*

*„Slovo divadlo – začneme tím, co je nám nejbližší: českým označením jevu. Zdá se, že tu nejsou problémy: „divadlo“ je od „dívati se“. Je to něco, nač se díváme a co je určeno k dívání, podívání.“<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Řeč dramatu, Stanislav Perkner - Jan Hyvnar, 1987, s. 11

<sup>2</sup> Co je divadlo, Jan Bernard, 1983, s. 13



# 1. Co je to divadlo?

## 1.1 Vznik divadla

Pokoušíme - li se popsat původ divadla, musíme především teoretizovat, poněvadž existuje málo konkrétních důkazů, z nichž by bylo možné vycházet. Nejrozšířenější je teorie zastávaná antropology z konce 19. století a z počátku 20. století, která hledá zrod divadla v mýtu či rituálu. Proces, který si tito antropologové představují, lze stručně shrnout takto: V raném stadiu vývoje si společnost uvědomuje síly, jež se zdají ovlivňovat či kontrolovat přísun potravy nebo pocit pohody.<sup>3</sup>

Poněvadž ještě málo rozumí jejich přirozeným příčinám, připisuje jak žádoucí, tak nežádoucí jevy nadpřirozeným či magickým silám a hledá prostředky jak získat jejich přízeň. Postřehne zdánlivou souvislost mezi určitým jednáním skupiny (nebo jejich šamanů) a kýženým výsledkem, a tak toto jednání opakuje, tříbí a formalizuje do fixovaných obřadů nebo i rituálů.

Kolem takového rituálu mohou pak vyrůst příběhy (mýty) vysvětlující, zahalující či idealizující. V těchto mýtech se často vyskytují reprezentanti nadpřirozených sil, které rituály oslavují nebo je chtějí ovlivnit. Aktéři mohou nosit kostýmy a masky znázorňující mytické postavy či nadpřirozené víly v rituálech nebo v průvodních slavnostech. Jak se kmen kultivuje, mohou se jeho představy o nadpřirozených silách a o příčinných souvislostech měnit, takže může některé rituály opustit nebo je modifikovat. Avšak mýty, které vyrostly z prostředí rituálu, mohou pokračovat jako součást skupinové orální tradice, které dokonce mohou být předváděny za podmínek odloučených od rituálních zřetelů. Jakmile se tak stane, první krok k divadlu jako k autonomní činnosti byl učiněn a někdejší mystický a společensky užitečný zřetel mohou postupně nahradit zábavné

---

<sup>3</sup> Brockett, 1999, s. 7 - 8

a estetické hodnoty. Takový je ve stručné zkratce tradiční pohled na původ divadla z rituálů.

K těm, kteří již formulovali tuto teorii. Zaprvé, jejich názor byl založen na „kulturním darwinismu“, tj. na aplikaci Darwinovy teorie biologického vývoje na kulturní jevy, a tak předpokládali, že lidské instituce (včetně divadla) prošly procesem složitého postupného vývoje od jednoduchého ke složitému. Za druhé měli za to, že společnosti, v nichž se vyvinulo umění jako tak autonomní, jakým je divadlo, jsou vyššího řádu než ty, ve kterých se umění od rituálu neoddělilo, vylíčili tedy primitivní kultury na základě podvědomého předpokladu, že evropský kulturní model je ten, k němuž se všechna menší společenství budou vyvíjet, jakkoli místní poměry mohou takovému vývoji bránit nebo jej zadržovat. Za třetí byli přesvědčeni, že když už všechna společenství absolvují stejná stadia, mohou ta dosud primitivní či méně pokročilá posloužit jako platný doklad, jak se ve své prehistorické fázi vyvíjela i evropská kultura.<sup>4</sup>

*„S názorem, že divadlo je syntézou literatury (dramatu), výtvarného umění (scénografie), hudby, herectví a režie, se setkáváme dosti často. Znamená to přinejmenším dvě zásadní okolnosti: divadlo představuje kolektivní způsob tvorby a jeho výsledek – divadelní inscenace – je skládaná z několika složek. Ale problém je v tom, že v jednotlivých druzích a žánrech divadla, v každé nové inscenaci, se kolektiv umělců a počet složek mění.“<sup>5</sup>*

Druhá světová válka rozmnožila pochybnosti o nadřazenosti technologicky založené společnosti (která vytvořila atomovou bombu, vážně ohrozila ekologickou rovnováhu planety a rozdělila se do zneprátelených a násilnických stran). Na primitivní „zaostalé“ společnosti se právě pro jejich soudržnost začalo pohlížet jako na

---

<sup>4</sup> Brockett, 1999, s. 8 - 9

<sup>5</sup> Řeč dramatu, Stanislav Perkner – Jan Hyvnar, 1987, s. 25

alternativní společenské modely, sice trochu odlišné, ale možná fungující normálněji než evropský, jenž dlouho platil jako měřítko.

Některá z těchto společenství i jejich mýty a rituály se proto staly předmětem bedlivějšího studia, které mělo i spíš odhalit jejich způsoby myšlení, komunikace a společenské strukturace než definovat jejich vývojové stadium ve vztahu k předpokládanému evolučnímu modelu.

*„Způsob, jakým jazyk zachází se slovem divadlo, vytváří hranici mezi ním a ostatní realitou nedivadlem. Divadlo je skutečnost svého druhu, odlišná od jiných zkušeností a s nimi nezaměnitelná. Řekneme-li, nehraj mi tady divadlo, nevnášíme divadlo do života, nýbrž naopak vylučuje je z něho jako něco, co tam v daném případě nepatří. Divadlo se tím vykazuje z běžné sociální praxe jako nepatřičné a je odkazováno do svých vlastních mezí.“<sup>6</sup>*

Na mýty a rituály se proto začalo pohlížet jako na nástroje srovnatelné s jazykem, jejichž prostřednictvím skupina objevuje, rozšiřuje a utvrzuje své hodnoty, naděje a společné vztahy. Velká řada antropologů zastává názor, že modely srovnatelné s těmi, které se vyskytují v primitivních společenstvích, jsou dosud zjevné i u pokročilých společností (i naší společností nevyjímaje), a to zvláště ve světských rituálech. A tak se začalo usuzovat, že všechna společenství se rozvíjejí jako sady konvencí znázorňující vztahy a sloužících jako nevědomé směrnice chování. Například svatební rituály redefinují vztahy mezi dvěma lidmi, mezi dvěma rozšířenými rodinami a uvnitř společnosti obecně a i rituál trestního soudu, jímž se dospívá k rozhodnutí o vině či nevině, redefinuje místo obžalovaného ve společnosti. Oba tyto příklady můžeme sice považovat spíše za právní úkony než za rituály, ale pouze proto, že je jejich konvence, je zakotvena v našem vědomí natolik, že už se už ve věci jistého vztahu

---

<sup>6</sup> Co je divadlo, Jan Bernard, 1983, s. 22

stala společenskou a velice důležitou směrnicí - zatímco svatební konvence nebo způsoby zjišťování viny či nevin v jiných společnostech nám známy nejsou, proto nám připadají velice bizarní a iracionální.<sup>7</sup>

Každá společnost si vytváří četné konvence, které lze považovat za rituály definující společenské vztahy a ospravedlňuje jejich platnost náboženstvím, morálkou, zákonem či společenskou užitečností.

*„Z hlediska praxe se schopnost divadla vytvářet fikce jeví jako podstatná a divadlu příslušná. Přitom oběma pohledům (pohledu života i divadla) se pronikání fikce do zkušenosti jeví jako rys nežádoucí, vyvolávající nutnost sociálních korektivů. A to je fakt, který – kromě jiného – zjevně opravňuje existenci divadla, jež je podle slavných slov Hamletových – „své době zrcadlem“, v němž vidí samu sebe, svou velikost i bídu, a jaká vskutku je.“<sup>8</sup>*

Konečně, i mnoho poválečných antropologů mělo sklon nazírat všecko mezilidské jednání jako v podstatě performanční - jako realizaci vztahů s určitým záměrem - tedy zahrnující celou řadu prvků, které lze rovněž nalézt jak v rituálu, tak hlavně v divadle. A tak se starší zájem o vztah mezi divadlem a rituálem proměnil. Na rituál i na divadlo se začalo nahlížet pouze jako na dva různé způsoby organizace za použití prvků, které jsou fundamentální téměř ve veškeré činnosti člověka. Na divadlo se už proto nehledělo tak, že by nezbytně muselo pocházet z rituálu, spíš viděli, že se v rituálu a divadle existují dva koexistující způsoby, jak v téže společnosti použít týchž prvků k plnění odlišných funkcí.

---

<sup>7</sup> Brockett, 1999, s. 9

<sup>8</sup> Co je divadlo, Jan Bernard, 1983, s. 21

## 1.2 Performanční prvky a funkce

Performanční aktivity, které zahrnují převážně většinu mezilidského jednání a společenských prvků, jako je čas, místo, účastníci - herci, publikum, scénář (pořad – cíl - text - pravidla), oblečení (uniforma - kostým - maska - líčení), zvuk (hudba a řeč), pohyb (gesto - pantomima - tanec) a funkce či záměr. Způsob, jakým se každým tímto jednotlivým prvkem zachází, jak se kombinuje i s jinými a konečný záměr, jaký se tím sleduje, odlišuje jeden druh úkonu od druhého. Všechny tu nelze sice analyzovat, ale několik příkladů může osvětlit pružnost vztahů uvnitř těchto prvků i mezi sebou navzájem.

Na jedné úrovni se veškeré jednání odehrává ve fyzikálním čase v odstavci aktuálního času, jež událost zabere, než je dokončena. Avšak uvnitř události samé může být čas manipulován mnoha různými způsoby. Ve většině náboženských obřadů má čas při nejmenším dvě dimenze a to čas jako bezprostřednost a čas jako věčnost. V dramatu je čas fiktivní, takže se do několikahodinového představení mohou vtěsnat měsíce a roky.

Rovněž místo může být podle specifické potřeby jistého druhu události různé, nebo se může různým potřebám přizpůsobovat. Takové rituály se mohou odehrávat v jednom prostoru, anebo se může stát jejich součástí i průvod, kdy se části rituálu odehrávají hlavně cestou, např. na různých místech, a místo by mělo být uspořádáno tak, aby účinkující a diváci byli zcela oddělení nebo tak, aby se diváci promísili.

Rituál a divadlo využívají týchž základních prvků jako jiné lidské činnosti, protože však sledují jiné cíle, volí si pro každý prvek potřebnou formu a organizují tyto prvky tak, aby dosáhly cílů rituálu či divadla.

*„Podle Josepha Campbella se většina rituálů vztahuje hlavně jednomu ze tří základních zájmů: potěšení (potrava, přístřešek, sex,*

*děti), moc (výboje, větší sláva vlastní či kmene) a povinnost (vůči bohům, kmenu, či mravům a hodnotám společnosti). Tyto zájmy zahrnují dohromady výživu, pokračování rodu a kmenu, prestiž, obranu proti nepřítelům, společenskou integraci jedince a přízeň nadpřirozených sil.“<sup>9</sup>*

Individuální rituály se tedy převážně zabývají vždy jen nějakou stránkou těchto zájmů a rituály jednoho kmene se svým specifickým obsahem a zaměřením liší od druhého. Záměrem rituálů rovněž může být také ovlivnění či kontrola událostí. Základní premisou četných rituálů je, že kýženého výsledku - jako je úspěch v bitvě, přiměřený déšť či přízeň bohů - lze dosáhnout jeho předvedením. Ke znázornění nadpřirozených sil se hodně užívá masek a kostýmů ve víře, že jejich podoba ducha přiláká natolik, aby do ní vstoupil.

Masky nebo tělového líčení lze také použít ke znázornění zvířete, které má být zabito, nebo jako pomůcky k tomu, aby nastala kýžená událost. Jiné rituály mají vztah k přírodním či životním cyklům zrození, růstu, zralosti, smrti a znovuzrození. Mýtus o bohočlověku, který je zabit a vzkříšen, se vyskytuje skoro v každé společnosti. Většina společností má rituály oslavné - na počest nadpřirozených sil, vítězství v lovu či válce, slavicí minulost společnosti, hrdinu, totem (to jest zvíře, rostlinu či přírodní jev, s nimiž se skupina cítí těsně spřízněna). Všechny rituály reflektují způsob, jakým společnost chápou svůj vztah k silám ovládajícím jejich blaho i jejich vzájemné vztahy. A potom konečně, rituály také obsahují zábavné prvky, jež jsou zdrojem potěšení. I ten nejslavnostnější obřad může poskytovat potěšení skrze podívanou, opakování známých schémat a dovednost účinkujících. Pantomimické tance s rytmickým hudebním doprovodem bývají často základními prostředky rituálu, stejně jako kostýmy a masky a ostatní, co k tomu patří.

---

<sup>9</sup> Dějiny divadla; Oscar G. Brockett, 1999, s. 10

Je snad zřejmé, že mnohé z toho, co nalézáme v rituálu, se nám pak vyskytuje také v divadle. Mimo prvků už zmíněných patří k rituálu "herci" - předvádějící rity či příběhy - a ti, kteří vykonávají kontrolu nad představením ("režisérské" funkce, které v ritech často vykonávají zasvěcovatelé, starší kmene či kněží).

Rituál i divadlo užívají také "hracího prostoru" a "hlediště", jejichž tvar, rozměr a organizace se mohou velice značně lišit od jedné společnosti či doby ke druhé. Rituál a divadlo mohou používat mnoha stejných prvků, ale rozdíl mezi nimi nakonec závisí na jejich funkci.

Představy o funkci určité události se mohou značně lišit podle toho, jaký vztah máme k této události a do jaké míry známe její konvence. Ve vlastním společenství snadno rozpoznáme rozdíl mezi církevním obřadem, divadelní událostí, sportovní hrou a politickým mítinkem, avšak člověk, který je zcela neobeznámený s našimi kulturními konvencemi by je všechny mohl pokládat za bytostně divadelní, tak jako my bychom zase mohli za divadelní pokládat rituály některých afrických kmenů, jejichž náboženské a společenské konvence jsou nám zcela neznámé.

Patrně je pravda, že rituál jako autonomní aktivita divadlu předcházela, poněvadž je nepravděpodobné, že by nejstarší společenství jasně rozlišovala funkce svých aktivit.<sup>10</sup>

*„Divadlo je hra. Divadlo se hraje a hra je další podmínkou k tomu, aby vzniklo divadelní představení. Spojujeme si ji zvláště s herci, kteří hrají postavy na jevišti, nebo s dramatikem, který jim připravil scénář čili „divadelní hru.“<sup>11</sup>*

---

<sup>10</sup> Brockett, 1999, s. 10 - 13

<sup>11</sup> Řeč dramatu, Stanislav Perkner – Jan Hyvnar, 1987, s. 19

### 1.3 Jiné teorie původu

Teorie rituálního původu je sice už dlouho nejrozšířenější, ale rozhodně to není jediný názor, co se týče vzniku divadla. Jednou z navržených alternativ je vypravěčství.

Podle této teorie je vyprávění a naslouchání příběhům jedním ze základních potěšení v životě člověka. Připomínaná událost (lov, bitva, narozeniny) je oživena mimetickým projevem vypravěče, jeho ztělesňováním a posléze tím, že každé role se chopí jiný herec.

Podle příbuzné teorie se divadlo vyvíjí z primárně pantomimických, rytmických či gymnastických tanců nebo z napodobování zvířecích hlasů a zvuků. Badatelé nezkoumali jen možné předchůdce divadla, ale také teoretizovali nad motivy, které člověka k divadlu vůbec vedly. Proč se vůbec divadlo rozvíjelo a proč si ho lidé cenili, i když už přestalo plnit důležité funkce rituálu?

Nejvíce odpovědí se uchyluje k teoriím o lidské pýše a o základních lidských potřebách.

Jedna, kterou zamýšlel Aristotelés ve čtvrtém století před Kristem, vidí člověka jako tvora od přírody napodobujícího, kterého těší napodobovat lidi, věci i události a takové napodobování sledovat a bavit se. Jiná, rozvinutá ve dvacátém století, soudí, že člověk má dar fantazie, s jejíž pomocí se snaží přetvářet skutečnost do uspokojivějších forem, než s jakými se setkává ve všedním životě.

Fantazie či fikce (drama je jedna z jejích forem) potom člověku dovoluje objektivizovat svoje úzkosti a strachy, konfrontovat se s nimi a naplňovat své tužby alespoň fiktivně, ne-li fakticky.

*„Divadlo je drama, už vztah mezi jevištěm a hledištěm je dialogický a může proběhnout jako „dramatický zápas“ mezi herci a diváky. Nyní si, ale všimneme pojmu drama, jak jej představují herci hrou v obrazném fiktivním světě divadla. Vystupují zde dramatické postavy*



*ve vzájemných relacích, střetávají se se svými postoji, zájmy, myšlenkami nebo vyjadřují své city. Je to obraz nevšední, atraktivní a diváci se zaujetím sledují pole vzájemných interakcí postav, spoluprožívají dramatické situace, přiklánějí se k té či oné postavě nebo hodnotí její chování.*<sup>12</sup>

Divadlo je pak nástrojem, pomocí něhož si lidé svět definují či vysvětlují, anebo z nepříjemné reality unikají. Ani imitační instinkt a záliba ve fantazii nevedou ještě nezbytně k autonomnímu divadlu. Jednou z nezbytných podmínek se zdá být poněkud distancovaný pohled na lidské problémy. Známkou jeho přítomnosti například je, když se objeví komediální přístup: tam je totiž zapotřebí náležité distance k tomu, aby se odchylky od normy nahlížely spíše jako směšné než jako vážné ohrožení zájmů celé skupiny.

Jinou známkou je rozvinutý estetický smysl. Některá raná společenství například přestala považovat jisté rity za podstatné pro své blaho a zanechala jich; podržela však jako součást své orální tradice mýty, které kolem ritů vznikly, a obdivovala je spíše pro jejich umělecké kvality než pro jejich náboženskou užitečnost.<sup>13</sup>

Dvě další podmínky jsou rovněž důležité: musí se vyskytovat lidé schopní organizovat performanční prvky do divadelních zážitků vysokého řádu i společnost schopná uznat hodnotu divadla jako autonomní aktivity. Další perspektivu vtiskuje dějinám divadla pojem statické a dynamické společnosti. V každé společnosti jsou síly usilující zachovat status quo a jiné, prosazující změnu. Obvykle je jedna tendence v určité společnosti nebo v určitém časovém úseku dominantní. Společnost také může být po nějaký čas dynamická a pak propadnout státnosti. Společnosti nazývané primitivními jsou ty, které se staly statickými v rané fázi svého vývoje. Ale některé pokročilé společnosti, jako starověký Egypt či Japonsko v intervalu čtrnáctého až devatenáctého století, se po období dynamismu staly velice relativně

---

<sup>12</sup> Řeč dramatu, Stanislav Perkner – Jan Hyvnar, 1987, s. 22

<sup>13</sup> Brockett, 1999, s. 13 - 14

statickými. Takové společnosti mají sklon ustanovovat a zvětšovat ritualizované konvence, které pak po staletí nedoznají valných změn. Jiné společnosti, například západoevropské, zdůrazňují pokrok. Jejich dramatické a performanční konvence jsou ve stálém pohybu.

Campellova analýza rozdílnosti západního a východního myšlení tyto kontrastní poměry trochu osvětluje.

Západní mýtus se zabývá převážně vztahem dvou typů bytostí - božských a lidských - a napětím mezi rolami, které se jim připisují. Tyto role nejsou ustálené a v různých skupinách i v různých dobách se značně liší. Někdy je hlavní důraz na svrchované moci jednoho nebo více božstev, která člověka odsuzuje k totální podřízenosti. To je v podstatě náboženský pohled. Jinde je primární akcent na schopnosti člověka spravovat si své záležitosti sám: humanistický pohled. Primitivní národy Blízkého východu a Egypta měly sklon zdůrazňovat náboženský pohled a svět nazírat jako podřízený božské vůli, vyzařující z jakési věčné a neměnné říše.

Řekové, jako první rozšířili úlohu člověka a nastolili tak základní napětí západního myšlení, v němž se lidem připisuje hlavní podíl na jednání i jeho kontrole.

Toto humanistické hledisko se od renesance značně rozšířilo a představa božského vměšování vůčihledě slábla. A tak se v západním myšlení svět nazírá především z hlediska člověka – jako místo konfliktu, změny a pokroku - s lidstvem jako základním činitelem dobra i zla.

Naproti tomu dominantní důraz ve východním myšlení uchovává základní dichotomii božského a lidského. Ve východních mýtech se totiž lidé snaží překročit časové ohraničení a dosáhnout jednoty se záhadou bytí, v níž všechny rozdíly - včetně lidských a božských - pominou.

Východní náhled vytváří takovou představu světa, v němž všechny povinnosti, role i možnosti jsou fixované; nevidí realitu jako sérii stálých

změn (jako na Západě), ale jako ustálený stav bytí. Toto bytí nemůže člověk ovlivnit; může pouze usilovat a splynout s ním. V důsledku toho je podle tradičního východního myšlení všechna změna a pokrok pouhá iluze, zatímco v západním myšlení jsou nevyhnutelné.<sup>14</sup>

Aby mohlo z rituální podívané vzniknout divadlo v dnešním slova smyslu, bylo třeba učinit dva důležité kroky. Prvním krokem bylo třeba přestat hrát pro bohy a začít hrát hlavně pro lidi - tím se z účastníků slavnosti stali inscenátoři a diváci, Druhým krokem bylo třeba měnit téma inscenace - tím se z opakované podívané stala podívaná jedinečná, konající se jenom zde a právě teď.

Antika rozvinula dva typy divadla: divadlo jako obřad a téměř všechny známé formy divadla jako zábavy.<sup>15</sup>

Jak se vlastně řecké divadlo organizovalo? Řecké divadlo zůstalo po celou dobu své existence součástí náboženské slavnosti, a to i tehdy, když se její náboženská funkce více méně vyprázdnila. V klasické době však byl tento vztah divadla a náboženství ještě velmi silně pociťována, byl jistě jeden z hlavních důvodů, proč návštěva divadla byla bytostnou potřebou řeckého člověka, a proč spadala mezi jeho velikou povinnost.

#### 1.4 Vznik dramatu a antického divadla

*„O Řecku se právem mluví jako o „kolébce divadla“, i když je dokázáno, že Řekové divadlo nevynalezli, nýbrž objevují se ve vývoji divadla jako dědici a následovníci předchozích snah, které se již přiblížili k hranici samotného jevu.“<sup>16</sup>*

---

<sup>14</sup> Brockett, 1999, s. 14

<sup>15</sup> Stehlíková, 1991, s. 8

<sup>16</sup> Co je divadlo, Jan Bernard, 1983, s. 72

Divadlo jako obřad zastihujeme v Řecku mezi léty 472, který se stal rokem premiéry nejstarší zachované hry, Aischylových Peršanů a 388 př. n. l. kdy se hrála nejmladší ze zachovaných Aristofanových her *Plutos*.

V těchto letech však můžeme sledovat vrchol a počínající rozklad tohoto typu. Jeho počátky jsou v nedohlednu. Nejstarší nám známé datum blížící se k divadelní produkci je rok 536 / 533 př. n. l. - jen dokládá, že tehdy se hraní tragédie stalo na zásah athénské tyrana Peisistrata součástí náboženské slavnosti *Velkých Dionýsií*. Toto datum je spojeno se jménem polo-legendárního Thespida, který podle tradice tragédii v Athénách jako první provozoval a který někdy bývá pokládán za otce tragédie jako takové. Tento údaj by se tedy měl stát velice důležitým.

*„Hra pod širým nebem v rozlehlém prostoru kladla velké nároky na herce. Jako celek bylo řecké divadlo syntézou mluveného slova, zpěvu, hudby a tance. Zpěv a tanec příslušel sbor, který byl ve starších dobách až padesátičlenný. Herci, jejichž počet nepřestoupil čtyři, byli výlučně muži a hráli v maskách.“<sup>17</sup>*

Všechny údaje o předchůdcích trojhvězdí athénských tragiků a nejslavnějším z athénských autorů komedií, které byly už dávno pečlivě shromážděny, utříděny a prodiskutovány, nám nemohou bohužel poskytnout nic jiného než materiál k protichůdným teoriím. Stejně tomu tak je s proslulým vysvětlením vzniku tragédie z dithyrambu, zpěvu k počtě boha Dionýsa, o němž nám podal zprávu Aristotelés.

O dithyrambu máme bohužel vzhledem k nedostatku zachovaných textů pramalé představy, a tak se pohybujeme na velmi tenkém ledě, pokud bychom chtěli tvrdit nějaká tvrzení, která by se zakládala přímo na pravdě. Také proslulé diskuse o tom, zda kozel *Tragos* skrytý

---

<sup>17</sup> Co je divadlo, Jan Bernard, 1983, s. 76

v názvu tragédie byl obětním zvířetem, kolem kterého se tančilo, nebo zda byl cenou pro vítěze či zda chór tančil v kozlí kůži, nemohou nikterak přispět k pochopení antického divadla.<sup>18</sup>

Nejjednodušší cestou však bude razit teorii, že počátky antického divadla jsou prostě neznámé a sebezajímavější teorie nemohou přispět k našemu pochopení toho divadla, o němž máme už zpráv dostatek. Zkusme si raději představit vývoj divadla z kultovní písně a snažme se najít velice důležité spojnice mezi rituálem a divadlem v době vrcholu divadelní kultury v Řecku, tj. v 5. století př. n. l. A zaměřme se na to nejdůležitější.

Nejstručnější obecnou představu o vývoji divadla nalézáme už v antice v Euanthiové pojednání o komedii: *"Stará komedie, stejně jako kdysi tragédie ... byla prostou písní, kterou zpíval chór za doprovodu flétny, když obcházel, stál nebo tančil v kruhu kolem kouřících oltářů. Nejprve se od zpěváků oddělil jeden herec, a ten odpovídal ostatním a obohacoval a obměňoval písně chóru. K němu přistoupil druhý herec, pak třetí a nakonec, zatímco jejich počet rostl v rukou různých autorů, byly vynalezeny masky, kostýmy, tragická a komická obuv a jiné scénografické znaky a ozdoby."*<sup>19</sup>

Je zřejmé, že nejdůležitějšími body ve vývoji bylo vydělení prvního herce z masy chóru a zavedení druhého herce. Vydělením prvního herce vzniká dialog mezi chórem a hercem, dialog, pravda, ještě velmi primitivní, jak můžeme vidět v nejarchaičtější z dochovaných tragédií, v Aischylových Prosebnicích čerpajících námět z báje o Danaových dcerách, které uprchly před svými nápadníky do Argu, kde hledaly ochranu. Jsou tu již naplno splněny nezbytné podmínky pro vznik dialogu, osoby jsou odlišeny a určeny svým vzájemným vztahem Danaos oslovuje chór jako své děti či dcery, chór jej nazývá otcem.

---

<sup>18</sup> Stehlíková, 1991, s. 8 - 9

<sup>19</sup> Řecké divadlo klasické doby, Eva Stehlíková, 1991, s. 9

Partneři dialogu se v hovoru střídají. Střídání je však často jen formálním rozdělením textu, jenž má převážně lyrický nebo epický charakter. Vyzývání bohů vložené do úst Danaovi a jeho dcerám na počátku hry je dobrým příkladem takového fiktivního dialogu.

Verše této pasáže jsou v různých vydáních této hry různě řazeny. To svědčí nejen o špatném dochování textu, ale především o tom, že jsou to litánie, které postrádají gradaci, a to samozřejmě umožňuje volnější přeskupování textu.

*„Die, smiluj se dřív, než zahyneme! - Chór*

*Pomůže velký Zeus, bude-li chtít.*

*Tohoto Dia vzývejte stále znovu! - Danaos*

*Paprsky slunce spásného, vás volám- Chór*

*- tebe, Apollóne, z nebes uprchlý! - Danaos*

*Kdo zná ten úděl, bude shovívavý. - Chór*

*Ať je nám, lidem, shovívavé nakloněn! - Danaos*

*Koho mám z božstev ještě vzývat? - Chór*

*Trojzubec vidím, božské znamení. - Danaos*

*Dobře nás Poseidón provázel, ať dobře přijme nás. - Chór*

*I Herma volejte po řeckém zvyku! - Danaos*

*Svobodným a je heroldem příznivých zpráv.“ – Chór<sup>20</sup>*

Takovýto dialog nemusí být doprovázen žádnou scénickou akcí, dost dobře si umíme představit, že je to zpěv obětníků stojících kolem oltáře před řeckým chrámem.

Podobně vypadá i následující dialog mezi chórem a králem Pelasgem, jehož hlavním smyslem je žádost chóru o asyl. Pelasgos charakterizuje sám sebe vlastně jako člověka v Argu domácího a vladaře země, zatímco chór označuje jeho jako bytost cizí a mající jinou podobu než rodilé argejské ženy. Chór vysvětluje své spříznění svým původem, ale svou genealogii nepodává přímo. Vyjevuje ji v dialogu s Pelasgem.

---

<sup>20</sup> Řecké divadlo klasické doby, Eva Stehlíková, 1991, s. 9 - 10

Pelasgos nicméně neklade pouze otázky tak, aby se jejich prostřednictvím historie, která ději předchází.

Dramatická situace může vzniknout teprve vstupem druhého herce a můžeme pozorovat, že skutečný dialog se rozvine teprve mezi oběma herci - král vyzve Danaa, aby obětoval místním bohům a zalíbil se tak argejským občanům, Danaos poděkuje za ochranu a požádá Pelasga o průvodce, Pelasgos jej dál poučuje, jak se má chovat. Dramatická situace však ke svému rozvoji potřebuje střetnutí zájmů, které by narušilo výchozí situaci tak, aby se děj mohl zauzlit a posléze samozřejmě rozuzlit. Mezi partnery dialogu musí tedy dojít ke konfliktu, a tento konflikt musí být jasně nastolen a musí se týkat bytostně důležitých problémů zúčastněných postav, V Prosebnicích takovýto konflikt nastane, když Danaa a Danaovy dcery dostihne hlasatel egyptského vojska, který vyhrožuje nejen uprchlícím, ale i těm, kdo jim poskytli útočiště, a postaví se tak proti králi. Konflikt v dramatu může být tragický nebo i komický v tomto případě je jistě jako tragický, my máme dochován jen první díl trilogie a není nám tak zcela jasný průběh dalších dílů.

Dnes se nám takové věci zdají zcela samozřejmé a banální, ale víme, že mnohé starověké civilizace si tyto otázky ještě nekladly. Ve skutečnosti právě ony předpokládají rozvinutou společnost, v níž je individuum odděleno od celku a vědomo si vlastní identity, společnost, která má jasnou hierarchii hodnot a dostatek demokracie, aby připustila veřejné předváděcí a konfliktní situace.

Zdá se tedy, že takovou společností a zřejmě první v dějinách lidstva - bylo Řecko, a speciálně Athény, které vyšly z řecko-perských válek jako sebevědomý vítěz mající odvahu poznávat sebe sama. Řecké drama je plodem sebevědomé athénské demokracie.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Stehlíková, 1991, s. 9 - 11

Drama se od svých počátků snaží vymknout z omezených hranic rituálů a to zůstává tím nejdůležitějším faktem.

*„Řecké divadlo znalo různá technická zařízení, například výsuvnou plošinu (ekkykléma), jeřáb ke spouštění boha, zařízení na zvukové a vizuální efekty (hromy a blesky).“<sup>22</sup>*

### **1.5 Drama – jak ho tedy vlastně pojmovat?**

Vlastním vyjádřením, vlastním jazykem divadla neboli obřadu je drama mající v období, které sledujeme, podobu tragédie, komedie a satyrského dramatu. Drama je však svou podstatou útvar dvoudomý, schopný fungovat ve dvou kontextech - v kontextu literatury - někdy dokonce jako nejvyšší člen trojice lyrika-epika-drama a v kontextu divadla jako složka nejdůležitější i jako pouhá součást velice složitého procesu. Řecké drama vstoupilo do kontextu literatury za helénismu, kdy texty her začaly být uchovávány v knihovnách, studovány, komentovány.

Tak také fungují jako součást evropské literatury od renesance po naše časy, kdy a to i v zemích, kde existuje prokazatelně jistá tradice uvádění antického dramatu - inscenace řecké tragédie či komedie je považována jako akt jisté výjimečnosti a mimořádnosti. Řecké drama však bylo vytvářeno pouze jako součást představení, jen pro ně, a původně dokonce pro jediné představení. Mimo divadlo tedy žádné drama neexistovalo. Pojednat o dramatu v kontextu antického divadla však zdaleka není jednoduché, je tu ta zátěž, že jsme příliš omezení našimi znalostmi, které jsou právě pro toto období poměrně chudé. Archeologické nálezy mají pro nás malou cenu, první kamenné divadlo bylo vybudováno v Athénách až ve 4. století př. n. l. a mnohokrát přebudováno v následujících stoletích.

---

<sup>22</sup> Co je divadlo, Jan Bernard, 1983, s. 76



Inscenace dramatu, které nás nejvíce zajímají, se konaly v divadlech, v nichž hlediště i jeviště bylo patrně postaveno ze dřeva - což pochopitelně zanechává malé nebo vůbec žádné stopy v archeologickém materiálu. Interpretace řeckých váz eventuálně interpretace terakot a soch není vždy jednoznačná, jen s obtížemi lze rozhodnout, zda jde o scény nějakým způsobem reprodukcující divadelní představení, tím tedy myslíme herce hrající mytologické postavy řecké tragédie nebo prosté zpodobnění mytologických příběhů figurujících mimo jiné také v tragickém repertoáru. Obtížné je i rozeznat míru konvence v malířském projevu. Spolehlivějším ukazatelem jsou ty scény na vázách, které nezpodobují mytologické postavy, ale samy herce nebo příběhy z řecké komedie.<sup>23</sup>

## 1.6 Původ tragédie v jiném pojetí

Záznamy týkající se počátků divadla a dramatu jsou - jako ve všech formujících se společnostech - i v Řecku skrovné. Řekové si osvojili písmo někdy po roce 700 př. Kristem.; abecedu si vypůjčili od svých blízkovýchodních foinických sousedů a upravili ji pro své potřeby. Počet písemných záznamů poté rostl, ale záznamy týkající se performanční aktivity byly nadále řídké, dokud athénská vláda divadlo neoficializovala a finančně nepodporovala.

Toto spojení státu a divadla začalo roku 534 př. Kristem, kdy Athény institucionalizovaly soutěž o nejlepší tragédii v rámci Městských Dionýsií, velkých náboženských slavností.

I když tradice přisuzuje vynález dramatu *Thespidovi* (vítězovi první soutěže roku 534), některé antické prameny ho kladou až na šestnácté místo v linii tragických básníků.

Tento rozpor je pravděpodobně důsledkem nepřesnosti původního významu tragédie (doslova "kozlí písně"), termínu, o němž se nyní

---

<sup>23</sup> Stehlíková, 1991, s. 20 - 21

soudí, že se datuje z doby, kdy sbor tančil o cenu, kterou byl kozel, anebo kolem kozla, jenž byl poté obětován.

Bohužel žádná teorie o původu pojmu tragédie neskýtá významnější vodítka k tomu, jak vlastně dramatický žánr, jež nazýváme tragédií, vznikl.<sup>24</sup>

V nejstarším dochovaném popisu vzniku řeckého dramatu - v jedné kapitole Aristotelovy Poetiky (asi mezi 335 - 323 př. Kr.) - stojí, že tragédie vznikla z improvizací těch, kteří uváděli dithyramb.

Může být proto užitečné podívat se na historii dithyrambického žánru, hymnu zpívaného a tančeného na počest *Dionýsa*, řeckého boha vína a plodnosti.

Původně asi dithyramb obsahoval malý improvizovaný příběh (zpívaný náčelníkem sboru) a tradiční refrén (zpívaný sborem). V literární kompozici jej transformoval *Aríón* (asi 625 - 585 př. Kr.), údajně první člověk, kdo dithyramby na stanovené historické náměty (písemně) zaznamenal a opatřil názvy. *Aríón* se někdy spojuje se začátky tragédie, protože jeho účinkujícím se říkalo tragoidoi a jejich písním tragikon drama.

Ne všichni badatelé jsou přesvědčeni, že řecké drama vzniklo přímo z dithyrambu. Alternativní teorie jsou příliš četné, než aby bylo možno je tady všechny shrnout a představit je.

Podle jedné z nich se drama vyvinulo z rituálů konaných na hrobkách hrdinů a téměř všechny líčí, jak drama postupně vznikalo z toho či onoho rituálu.

Zcela odlišnou představu představil Gerald Else: razí teorii, že drama bylo spíš náhlý než postupný výtvar. Podle něho po nějaký čas před rokem 534 účinkovali na náboženských slavnostech přednašeči (neboli rapsódi), kteří deklamovali pasáže z eposů, jako je *Ílias* či *Odyseia*. Kromě toho, athénští básníci (zvláště Solón) psali verše, ve

---

<sup>24</sup> Brockett, 1999, s. 24

kterých byly znázorňovány postavy. Gerald Else předpokládá, že *Thespis* potom roku 534 pouze spojil tyto prvky sborem a vytvořil primitivní drama, které se mohlo plně rozvinout, až když *Aischylos* přidal druhého herce (kolem roku 500 př. Kristem) a umožnil tak na jevišti viditelný konflikt. Gerald Else více méně obrací dithyrambickou teorii naruby, poněvadž zastává názor, že individuální účinkující (rapsód) spíše svoje dílo spojil s chórem, než aby se z chóru vynořil.

Všechny tyto teorie však nutně zůstávají hypotetické, poněvadž neexistují důkazy, které by některou z nich podložily a prokázaly její pravdivost. Ať už byl původ dramatu jakýkoli, rozhodující krok byl k němu učiněn roku 534 př. Kristem, kdy se mu dostalo oficiálního uznání.

Kromě *Thespida* známe jen tři další stěžejní dramatiky šestého století; jsou to *Choirilos*, *Pratinas* a *Frýnichos*.

*Choirilos*, který začal soutěžit někdy v letech 523-520 a pokračoval až do pátého století, údajně napsal jedno sto šedesát her, zvítězil ve třinácti soutěžích a zavedl blíže neurčené novinky v kostýmu a v masce.

*Pratinas*, který napsal asi padesát dramát, byl zvláště známý pro svoje satyrské hry, žánr, jehož je, podle některých, původcem.

*Frýnichovi* (působil v letech 511-476), prvnímu autorovi, o němž je známo, že zpracovával hlavně současná témata, se také přičítá, že zavedl do dramatu ženské postavy. Byl znám krásou své sborové lyriky a vynalézavostí ve sborovém tanci.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Brockett, 1999, s. 25 - 27

## 2. Tragédie a stavba dramatu – jak na ni nahlížel Aristotelés?

### 2.1 Tragédie obecně

Zobrazení vážného a uceleného děje s určitým obsahem, to je tragédie. Jedná se o takový obsah, při němž se používají v každém úsudku řeči zkrášené a to příslušnými prostředky zvlášť.

Každá tragédie musí obsahovat velice důležitých šest složek a podle toho jakou složku má, tak podle toho nazveme danou tragédií. Děj, povahokresba, mluva a myšlenková stránka a hudba jsou těmito složkami.

Prostředky tvoří velice podstatnou část a to dvě složky. Jednak způsob zobrazující jednu a jeho tři předměty. Nejdůležitější složkou je určitě sestavení události. Tragédie přece nepojednává o zobrazení lidí, ale o zobrazení života, jednání a hlavně o štěstí a neštěstí, na kterém je postavena.

Smyslem hry je zobrazit jednání, ne však povahovou vlastnost. Herci tedy nezobrazují přímo povahu, ale vyjadřují ji svým jednáním. Zobrazit událost, to je jasným cílem tragédie. Cíl je však tou nejdůležitější částí. Bez jednání by nemohla vzniknout tragédie, ale bez vyjádření povah by vzniknout mohla.

Sestaví-li někdo promluvy, ve kterých se vyskytují promluvy lidí a seřadí je za sebou, jenže neznamená to, že stvořil dílo, které plní vlastnosti tragédie, přestože přitom použije vhodná slova a myšlenky. Tragédie nás dokáže dojímat svými částmi děje – a to náhlými obraty a okamžiky poznání. Stejně je tomu v malířství: někdo by natřel plochu bez hlubšího obsahu, neuspokojil by nás stejně, jako by byl namalovaný obraz jen černou a bílou barvou.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Aristotelés – Mráz, 1996, s. 69 - 73

Tragédie je přece zobrazením určitého jednání a z té příčiny je hlavně jednáním osob, myšlenky a schopnost mluvit k věci přiměřeně.

Tragédie by měla být ve svém uspořádání na prvním místě, jedná se tedy o zobrazení konečného uceleného děje, který má daný rozsah. Samozřejmě dochází i k vytvoření celků, které nemají žádnou velikost. Správně sestavený děj tedy by neměl začínat odkudkoliv a končit kdekoli, ale měl by se řídit předepsanými pravidly.

V případě, že se jedná o kteroukoli věc, která se skládá z různých částí, musí být uspořádány a mít jistotu. Nikdy by nemělo uniknout na pozorovaném jeho celek a jednota. Děj tedy musí mít stanovený rozsah, který musí být snadno zapamatovatelný pro mozek a celkový vjem.

*„Dále je třeba vzít v úvahu, že to, co je krásné, ať již to je živočich, nebo kterákoli věc, která se skládá z nějakých částí, musí je nejen mít uspořádány, ale i mít jistotu, ne nahodilou velikost.*

*Krásna totiž spočívá ve velikosti a v uspořádání. Proto nemůže být krásný ani živočich příliš malý, ani příliš velký neboť pozorovat ho najednou není možné a pozorujícímu naopak unikne na pozorovaném jeho jednota a celek.<sup>27</sup>*

V dřívějších dobách se prý hrálo podle vodních hodin, a bylo by tomu pravděpodobně i v případě, kdy by mezi sebou soutěžilo sto tragédií. Děj by měl být přirozeně dlouhý. V případě potřeby můžeme vytvořit i děj delší, ale je vždy třeba, aby byl přehledný, musí být v takovém časovém rozpětí, aby docházelo k logice posloupnosti událostí.

---

<sup>27</sup> Aristotelés – Mráz, Poetika, 1996, s. 73

Další důležitou částí je jednota děje v tragédii. Když se děj týká pouze jedné osoby, neznámá to, že se jedná o jednotný děj, jak se mnozí domnívají. Jednotlivec může přeci vykonat mnoho činů, které nevytváří jednotné jednání. Tímto způsobem se dopouštějí chyby mnozí básníci, kteří díla jako *Hérakleidu*, *Thésédu* a jim podobná díla psali. Domnívají se totiž, že pokud byl hrdina jeden, musí být i nutně děj jednotný.

Tuto věc nejlépe pochopil Homéros, který při skládání hry *Odysseia* nelíčil vše, co se hlavní postavě stalo, jako například to, že byl zraněn na Parnássu a při svolávání vojska předstíral šílenství.

To, že se stala tato věc, neznámá, že se logicky stanou i další věci. Homéros tedy sestavil hru, tak jak jí chápeme my a jak ji pochopil on. Podobně tak i *Iliadu*.

Sestavením děje, tak aby měl správnou posloupnost, můžeme i některou část děje odejmout nebo pozměnit. Nikdy však nesmí dojít k porušení celku a smyslu celé hry.

Není důležité to, co se stalo, ale to co by se podle pravděpodobnosti mohlo stát, to je hlavní úkol básníka, který se od dějepisce neliší tím, že jeden pouze vypráví ve verších a druhý používá prózu. Oba se liší tím, že jeden vypráví to, co se stalo a druhý vypráví to, co by se mohlo stát.

U komedií je to trochu jiné. Tam tvůrce sestavuje děj podle pravděpodobnosti, dává osobám nahodilá jména, a tak neútočí přímo na jednotlivce. V tragédii jsou jména většinou daná.

Často, ale dochází k tomu, že je použito pouze jedno, nebo dvě jména a ostatní jména jsou zcela vymyšlená. Jsou i případy, kdy se nevyskytuje ani jedno známé jméno, jedná se například o Agathénovu *Květinu*.

V této hře jsou jména i události vymyšlená. Hra nám však nepůsobí menší požitkem. Z toho je patrné, že není třeba se za každou cenu přidržovat tradičních dějů, kolem nichž se tragédie točí.

Nejhorší jsou epizodické děje. Epizodickým dějem nazýváme děj, v němž jednotlivé příhody (*episodia*) jdou po sobě bez pravděpodobné souvislosti. K tomuto způsobu skládání dochází ze strany špatných básníků, nebo naopak ze strany těch dobrých básníků, kteří se soustředí na samotného herce, jeho přirozenost a jeho souvislost.

Nejde jenom o ucelené jednání, ale i o ucelenou událost, která vzbuzuje strach, ale zároveň i soucit. K tomu dochází, když jedna událost vyplyne z druhé proti očekávání. Očekávání pak způsobí větší překvapení, než kdyby se stalo samo od sebe a náhodně. Takovou události pak vzbuzují dojem, že se nestaly náhodné. Některé děje můžeme zařadit mezi jednoduché, jiné mezi složité.

Jednoduchým nazýváme děj, kde dochází ke změně bez náhlého obratu (*peripetein*) a (*anagnóris*).<sup>28</sup> Složitě jsou jednání, kdy dochází ke změně z *peripetein* na *anagnóris* nebo obojím. Toto však musí vejít přímo z osnovy děje, že to vyplyne buď s nutností, nebo pravděpodobností z předcházejících událostí.

*Peripetie* můžeme tedy definovat jako přeměnu probíhající události v její opak, buď tedy podle pravděpodobnosti, nebo vplynutí s nutností.

Uvedeme si to na příkladu, v *Oidipovi* přijde posel Oidipa potěšit. Zároveň se má zbavit i strachu. Při odhalení minulosti dojde k pravému opaku. Stejně je to i v *Lynkeovi*. Lynkeus, který je veden na smrt a Danaos ho doprovází. Danaos ho má zabít, ale dojde k tomu, že za své skutky je nakonec on sám usmrcen.

---

<sup>28</sup> Aristotelés - Mráz, 1996, s. 75 - 78

*Anagnóris* je předmětem neznalosti v poznání. To může být buď přátelství, nepřátelství, láska, nenávisť. K popsané přeměně může dojít i poznáním neživých věcí, nebo poznáním toho, co kdo udělal, či neudělal. *Anagnóris* je poznáním osob, buď při ní pozná jen jedna osoba druhou, když se stane zjevným, kdo ten druhý je nebo se musí poznat vzájemně pospolu. Další složkou děje je drastický výjev, který spočívá ve zhoubném, či bolestivém jednání, může se projevit jako usmrcení na jevišti, zranění a jinými útrapami.

Výše jsou pojmenované složky tragédie. Kvantitativní stránka a členění má tyto části: prolog, epizodu, exodus, a části sborové, k nimž patří *parodos* a *stasimon*. Sólové zpěvy a komy se objevují jen v některých tragédiích.

Část před příchodem sporu označujeme za prolog. Celá část tragédie mezi dvěma sborovými zpěvy je epizoda. Část tragédie, po které zpěv sboru už nenásleduje, se označuje jako *exodus*. Poslední *komos* je společný žalozpěv sboru a osob na jevišti.

## **2.2 Vzbuzování soucitu a strachu v tragédii**

Ke vzbuzení strachu a soucitu lze využít scénické provedení, ale lepší je přímá skladba událostí. Je vždy důležité, aby všechny osoby, které naslouchají hře, pociťovali hrůzu a soucit. Ti, co používají scénického provedení ke vzbuzování úžasu, nemají s tragédií nic společného. Činů se mohou dopouštět buď přátelé, nebo nepřátelé, anebo lidé, kteří nejsou ani tím, ani oním. Udělá – li něco špatného nepřítel nepříteli, nevyvolá v nás soucit a emoce, ale vyvolá v nás utrpení. Podobně je to i u těch, kteří nejsou přáteli. Dojde-li k tomu, že si utrpení způsobují příbuzní, například když dojde k zabití bratra bratrem, syna otcem, matku synem. Postačí i to, když se pouze



k takovým činům chystá a už se přesně jedná o ty činy, které jsou potřeba.<sup>29</sup>

## 2.3 Divadelní publikum

Divadelní publikum – bez divadelního publika by divadlo existovat rozhodně nemohlo, hraje jak v historii, tak v současnosti jednu z nejdůležitějších rolí, co se vůbec divadla může týkat. Divadelní publikum je důvodem k utváření a vymýšlení nových her, je to jedna z nejdůležitějších motivací pro herce, leckdy je potlesk publika pro divadelního herce, autora hry, skladatele hudby důležitější než samotný honorář, který za to dostane.

Divadelní publikum není určeno věkovou hranicí, divadelní publikum tvoří děti, mládež, dospělí, senioři. Kontakt s divákem je jedna z nejdůležitějších věcí divadelního představení – pokud herec povede kontakt špatně, divák odchází zklamán. Divadelní publikum se však odjakživa řídí určitými pravidly – do divadla se chodilo pouze ve společenském oblečení, dnešní doba toto pravidlo již nepovažuje za nutné. V dnešní moderní době není vhodné používat mobilní telefony, či jiné elektronické přístroje během divadelního představení. Tyto problémy však dříve vůbec neexistovaly, to všechno nastalo až s příchodem moderní doby.

Možnost zúčastnit se divadelního představení v minulosti znamenalo určitou prestiž, chudí se do divadla nikdy nedostali, divadlo bylo hlavně určeno pro bohatou smetánku a společensky uznávané osoby. V dnešní době, je divadlo přístupné všem bez ohledu na to, z jaké pochází společenské vrstvy. Mezi další a zajímavé prvky divadelního představení patří zpestření kontaktu s divákem tím, že se několikrát, aniž by to divadelní publikum čekalo, herec objeví v sále. Je to vlastně takové hraní mezi obecnstvem, samo publikum se vlastně může stát součástí přímo hraného děje. Divadelní publikum tedy tvoří velice

---

<sup>29</sup> Aristotelés - Mráz, 1996, s. 82 - 83

důležitou součást divadla, stejně tak jako je hnacím motorem pro samotné herce.

## 2.4 Postava a role herce v divadle

*„Herec a jeho dílo, které nazýváme hereckou postavou, jsou nejtěsněji spjati s divadlem, a proto mnohé teorie považují tuto složku za elementární základ divadla vůbec.“<sup>30</sup>*

*„Herec ví, že hraje divadlo, a divák ví, že má před sebou herce, který hraje divadlo. S tímto vědomím přicházejí oba do divadla, vstupují do prostoru, v němž se uskutečňuje divadelní hra.“<sup>31</sup>*

Herec paradoxu je v divadle označován jako ten herec, který každý večer přináší na jeviště tajemství, nikdo však neví, jak to dělá, že kolem své postavy, kterou představuje, dokáže vyvolat ono zvláštní ovzduší napětí a očekávání, neklid tajemna.<sup>32</sup>

Výše je uvedeno, jakou úlohu v divadle zastupuje divadelní publikum, jakou úlohu tu ztvárňuje vlastně samotný herec, pokusíme se porovnat, jaký je rozdíl mezi hercem na „prknech“, co znamenají svět a hercem na filmovém plátně.

Tak asi ten největší rozdíl právě tvoří kontakt s divákem, divadelní herec s divadelním publikem navazuje takzvaně přímý kontakt, kdežto u filmového herce se jedná o kontakt nepřímý, herec nenavazuje oční kontakt a ani nemá tu možnost, protože právě hraný děj neprobíhá teď a tady, ale pouze na filmovém plátně.

Divadelní herec, herečka – je většinou veřejně známá osoba, stejně tak je tomu i u filmového plátna. Divadelní herec však má jednu nevýhodu své práce. Pokud zapomene text, nedá se to vrátit nebo znovu natočit záběr, musí začít improvizovat, což je jedna z

---

<sup>30</sup> Řeč dramatu, Stanislav Perikner – Jan Hyvnar, 1987, s. 153

<sup>31</sup> Co je divadlo, Jan Bernard, 1983, s. 46

<sup>32</sup> Brůna, 1989, s. 69

nejkvalitnějších vlastností, které mají. Umění improvizovat a vyvolat v divadelním publiku nějaké emoce.

Divadelní herci jsou většinou z psychologického hlediska velice složité osobnosti, pokud bychom chtěli určit jejich povahové vlastnosti.

## **2.5 Postava herce ve filmu**

Filmový herec se vyhne obávanému strachu – trémě, kterou poznal snad každý z nás. Může si také dovolit zapomenout text, protože scéna se také může natočit znovu. Divadelní herec může v této situaci pouze improvizovat. Na rozdíl od divadelního herce nemůže navázat kontakt s divákem. Filmový herec je častěji vidět na propagačních materiálech jako jsou billboardy, trička a v televizních reklamách. Jsou také obsazováni jako moderátoři v televizi nebo při různých kulturních akcích. Zřídka ve filmovém magazínu nalezneme portrét či plakát divadelního herce.

Filmový herec je někdy při své práci vystaven riziku, např. při natáčení nebezpečných scén, ale v dnešní době je většinou zastupují jejich dubleři. Někteří herci se nenechávají zastupovat už jen pro svojí vlastní hrdost.

Podporu veřejnosti si snadněji získá opět filmový herec. Pokud pohlédneme na práci filmového herce z jiného pohledu – např. stránka finanční je na tom filmový herec určitě o dost lépe. Divadelní herci hrají hlavně pro své uspokojení a zábavu. Většina filmových herců se bohužel někdy netrefí tak pronikavě a emočně do své role, ale i přesto dostanou zajímavou a plně motivační finanční odměnu.

Rozdílů je tu poměrně dost. Z hlediska práce, finanční odměny, motivace, kontaktu s diváky, propagace a děje, oblíbenosti neboli popularity.

## 3. William Shakespeare

### 3.1 Život Williama Shakespeara

*„Ten selský rošťák ze Stratfordu – s takovým despektem se o Shakespeareovi vyjádřil americký romanopisec Henry James.“<sup>33</sup>*

*„Přál bych vám, abyste jednou také udělal film, který by měl ve světě takový ohlas. Musíte dělat filmy tak, jak Shakespeare psal své hry – pro publikum.“ – Alfred Hitchcock*

*„Přitom jsem si ještě silněji než při všem, co jsem až doposud viděl, uvědomil, jak šílenství je Shakespeara číst.“ – J. R. R. Tolkien<sup>34</sup>*

William Shakespeare se narodil ve Stratfordu nad Avonou roku 1564 a v tomto malém městečku ve warwickshirském hrabství strávil dětství a vlastně i jinošství. Z této doby se toho ovšem o něm moc nedozvíme, což je určitě veliká škoda. Jeho otec zastával různé městské úřady, ale když bylo Williamovi čtrnáct let, začal se jeho otec veřejnému životu stranit. Zabýval se výrobou kožených rukavic, vlastnil pozemky a obchodoval s vlnou. Měl celkem osm dětí. William Shakespeare byl pokřtěn v kostele sv. Trojice 26. dubna. Další záznam, co byl o tomto světovém spisovateli nalezen, nám také prozradil, že ve svých osmnácti letech se William oženil s jistou Annou Hathawayovou, s níž měl William postupně celkem tři děti – dceru Zuzanu (1583), dvojčata Hamneta a Juditu (1585). Když dovršil svých 24 let a dosáhl v té době plnoletosti, zúčastnil se soudního sporu o matčino dědictví po otci, lze tedy předpokládat, že rodiče ještě v roce 1588 počítali s nejstarším

---

<sup>33</sup> Shakespeare a jeho svět, Charlotte Lyne, 2009, s. 7

<sup>34</sup> Shakespeare a jeho svět, Charlotte Lyne, 2009, s. 223

synem Williamem jako s budoucí hlavou rodiny a je tedy nepravděpodobné, že by v tomto věku opouštěl svůj domov.<sup>35</sup>

### 3.2 Alžbětinské divadlo

Divadlo a život, kterému se William Shakespeare zasvětil. Dramatik se zrodil z neobyčejné obliby, které se divadlo těšilo za vlády Alžběty I. A Jakuba I. Ačkoli jej jeho součastí považovali za nejlepšího divadelního autora, jakého doba zrodila, rozhodně nebyl jediný. Před ním slavil úspěchy Christopher Marlow, po něm Ben Jonson, John Lyly, Thomas Kyd, Robert Greene, George Chapman, John Marston, John Ford, Thomas Middleton, John Fletcher a Francis Beaumont byli také velmi oblíbení, jejich sláva však tak dlouho nepřetrvala. V Londýně působil v Shakespearových částech až 300 dramatiků. Při životě je udržovala nově vznikající stálá divadla, která potřebovala čerstvý repertoár. V tomto vysoce konkurenčním prostředí získali dramatici postavení o jakém, se jim v Anglii dříve ani nemohlo zdát.

Divadelní umění ze začátku provozovali studenti univerzity, kteří pořádali soukromá představení pro zvané publikum, a kočovní herci. Diváci se obměňovali téměř každý den, a tak si herci vystačili se dvěma či třemi hrami. Jakmile se však usadili ve stálém divadle, potřebovali pestřejší repertoár.<sup>36</sup>

*„Kořeny alžbětinského divadla leží ve středověku. Od 11. století nabádala církev kongregace, aby uváděly mirakula, tedy hry o životě světců. Později, ve 14. století se objevil další žánr, mystérie, ztvárňující biblické příběhy, např. ukřižování. Postupně se proměnily v okázalá pouliční představení sponzorovaná místními cechy. Pro protestantské reformátory však byl tento druh zábavy příliš spjat s katolickými praktikami, a tak byly mystérie v polovině 16. století zakázány. Tou*

---

<sup>35</sup> Bejblík, 1979, s. 7

<sup>36</sup> Dunton - Riding, 2006, s. 25

*dobou už v Anglii přišly do módy další hry, tzv. morality. Znázorňovaly odvěký boj dobra se zlem a Ctnost nakonec zvítězila nad Neřestí. Prostřednictvím alegorie bylo možné se zabývat celou řadou témat. Kočovní herci často hráli pro davy na prostranstvích před hostinci, některé společnosti však vystupovaly i v cechovních síních v londýnských právnických kolejích či soukromých domech. Od 60. let 16. století přecházely některé herecké společnosti v drsných tavernách a šušvalo se, že je královním špehem. Byl zabit 30. května v šarvátce v hostinci v Deptfordu ve věku pouhých 29 letech.*<sup>37</sup>

Neexistuje sice důkaz, že se W. Shakespeare s Marlowem nebo Kydem osobně setkal, ale je dost dobře možné, že je londýnský divadelní život dohromady svedl. Po Marlowově smrti začala Shakesperova hvězda rychle stoupat. Pro nová divadla psalo i mnoho dalších autorů, většina jich však upadla v zapomenutí.

### **3.3 Jakubovské divadlo**

Jejich obavy byly zbytečné. Když usedl na trůn Jakub I., jedním z jeho prvních počinů byla nabídka, aby Služebníci lorda komořího přešli přímo do jeho služeb. Služebníci krále od té doby u dvora hráli zhruba dvacetkrát do roka. Ani další společnosti nepřišly vůbec zkrátka. Ze Služebníků lorda admirála se stali Služebníci prince Jindřicha a po princově smrti v roce 1612 patronát převzal F. Falcký. Divadla se však změnila.

Rozdíl mezi alžbětinským a jakubovským divadlem nespočíval jen v nových jménech společnosti - oblibou si začal získávat i úplně jiný typ her. Alžbětinské divadlo bylo v podstatě optimistické, dokonce i historické hry dávaly tušit šťastnější budoucnost. Shakespearovy alžbětinské komedie byly příznačně lehkovážné. Jakubovské divadlo bylo naopak vážnější, více moralizovalo a filozofovalo. Tato atmosféra

---

<sup>37</sup> Shakespeare a jeho svět, Leslie Dunton – Alan Riding, 2006, s. 25

se zřejmě odrazila i v Shakespearových posledních komediích, které jsou daleko temnější svojí atmosférou.

Na počátku vlády Jakuba I. začal Shakespeare psát své velké tragédie, vážnější tóny se objevovaly i v díle jeho současníků. Násilí, zlo, chtíč a šilenství udolávají lásku, krásu a naději.<sup>38</sup>

### **3.4 Jeviště, představení, herci, ženské role**

Co je velmi zajímavé je i to, že londýnští radní z řad puritánů považovali v této době divadlo za kolébku hříchu a herce za nestoudné povaleče. Každou hru musel schválit mistr královských zábav. Tento úřad zastával v letech 1579 – 1610 Edward Tilney. K radosti puritánů se Tilney příliš nesnažil zabavit jeviště obscénností. Spíš se pokoušel vymýtit z her témata, která by se mohla vyvolat nepokoje ve společnosti. Na scéně se nesměly objevit citlivé politické a náboženské otázky a v žádném případě postava veřejného života. Nejednen dramatik skončil ve vězení, jen kvůli důvodu, že neudržel pero na uzdě. Divadla měla víceméně kruhový tvar, tvořil je čtrnácti- či dokonce dvacetíúhelník (*Svět*). Byly v nich tři patra galerií s lavicemi, jedno místo stálo až šest pencí. Chudší návštěvníci zaplatili jednu penci a stáli dole v nezastřešeném dvoře. Nad jevištěm byla galerie, kde stávali hudebníci, ale místa si tam mohli koupit i boháči z větších společenských míst, kteří se chtěli před ostatními ukázat. Do některých divadel se dokonce vešlo až 3000 lidí.

Představení se kromě nechladnějších zimních měsíců konala celý rok. Hrál se za denního světla, herci museli překřikovat diváky i prodavače nabízející jídlo a pití. Jeviště bylo široké asi 12 m, vešlo se okolo 20 herců najednou a obvykle mělo padací dveře, kterými na scénu vstupovala zjevení nebo jimi mizely mrtvolky. Jinak bylo jeviště

---

<sup>38</sup> Dunton - Riding, 2006, s. 29 - 30

holé. Protože se hry rychle obměňovaly a společnosti neměly rekvizity kde skladovat, používalo se jich minimum – např. meče, louče nebo nádoby s prasečí krví. Herci byli muži nebo chlapci a jejich kostýmy odpovídaly dobové módě – ty nákladnější společnosti věnovali mecenáši. Především však herci spoléhali na sílu slova, slovem sdělovali, co se děje a kde. Občas herec řekl divákům, že se děj přesouvá jinam, ale většinou tuto informaci autor vkomponoval přímo do textu hry. Pokud se nad divadlem třepotala vlajka, znamenalo to, že se právě probíhá divadelní představení.<sup>39</sup>

Ženské role, za Shakespeara ženy totiž hrát nesměly, a tak všechny ženské role museli hrát chlapci. Převlékání ženské postavy do mužských šatů bylo v alžbětinských a jakubovských hrách běžné a stavějí se na například hry: *Jak se vám líbí*, *Kupec benátský* či *Večer tříkrálový*.

Jak vlastně vypadal život za oponou? Mezi divadly vládla obrovská rivalita. V době Shakespearova příchodu do Londýna zřejmě několik let před rokem 1592, bylo neúspěšnější divadlo *Růže*, které vlastnil Philip Henslowe, a pro něj psal mimo jiné i Marlow. Williame Shakespeare, uvedl zde své první hry, především trilogii o *Jindřichu VI.* Majitelé divadel si najímali různé společnosti podle toho, co nabízely nicméně epidemie moru v letech 1592 – 1593 společnostmi otřásla a některé byly nuceny hledat si i nové patrony.<sup>40</sup>

### 3.5 Shakespeareův jazyk

*„Bohaté předivo Shakespeareovy angličtiny odráží barvitou historii jazyka samého. Už v dobách svých anglosaských počátků byla angličtina dynamickou řečí vycházející z několika zdrojů. Stará angličtina se zrodila z invazí a nájездů, nové nájězdy a invaze ji pak*

---

<sup>39</sup> Greenblatt, 2007, s. 44 - 47

<sup>40</sup> Dunton - Riding, 2006, s. 26 - 27



*měnily. V této nejstarší formě angličtiny se snoubí západogermánské jazyky s vlivem skandinávským. Alžbětinské a jakubovské období bylo svědkem vzniku moderní angličtiny, v níž se odrazily nové myšlenky i nebývalá mobilita jejich mluvčích. A žádný básník nezaznamenává rychlé rozšiřování slovní zásoby tak jako Shakespeare. Mezi 20 000 anglickými slovy, jež se v jeho díle objevují, jich je 1500 nových. Mnoho nyní běžně užívaných frází se poprvé objevilo právě v jeho hrách a básních.*<sup>41</sup>

Jak vlastně vypadala Shakespearova angličtina? V době, kdy Shakespeare psal své hry a básně, přijímala angličtina nová slova rychleji než kdykoliv předtím. Za to, že se přijímala dobře, se děkuje obchodu, válkám, objevitelským výpravám, diplomacii, kolonizaci a pirátství se mnohonásobně rozrostly styky Angličanů s příslušníky jiných národů. Do Anglie dorazily předměty i myšlenky z míst tak vzdálených, jako byla Indie či Nový svět a bylo třeba pro ně najít nové termíny. Z tisíců nových slov, která vstoupila do angličtiny jen v alžbětinském období, si připomeňme například tabák („*Tobago*“, španělská výslovnost názvu listu, které podle Kolumbova svědectví kouřili obyvatelé Karibských ostrovů). Mandolínu („*mandolin*“, z italského názvu pro tento hudební nástroj) či madeiru („*madeira*“, podle vína z ostrova, který náleží Portugalsku).<sup>42</sup>

### **3.6 Výrazy vytvořené Shakespearem**

Některé fráze, které používal, Williame Shakespeare, se používají dodnes. Jsou tak běžné, že už si nikdo neuvědomuje, ani jak vznikly.

---

<sup>41</sup> Shakespeare a jeho svět, Leslie Dunton – Alan Riding, 2006, s. 39

<sup>42</sup> Lyne, 2009, s. 51 - 53

A fool's parable	Země, kde létají pečení holubi do úst
A tower of strength	Pevná záštita
Bag and Baggage	Saky paky, pět švestek
Cold comfort	Slabá útěcha
Come tull circle	Kruh se uzavřel
For goodness sake	Proboha!
Good riddance	Zaplaťpánbůh, že je pryč
I have not slept a wink	Nezamhouřil jsem oka
In my heart of hearts	V hloubi srdci
It was Greek to me	Byla to pro mě španělská vesnice
Lathing-stock	Terč posměchu
Love is blind	Láska je slepá
Love letter	Milostný dopis
Marriage bed	Manželské lože
My own flesh and blood	Má vlastní krev <sup>43</sup>
Never-ending	

### 3.7 Shakespearovy tragédie

Ve svých deseti tragédiích se Shakespeare zabývá hnacími silami lidské existence – od touhy po romantické lásce až po hlad po politické moci. Většina Shakespearových tragických hrdinů vychází ze skutečných historických postav. Pramenem pro římské hry *Titus Andronicus*, *Julius Caesar*, *Antonius a Kleopatra* a *Coriolanus* byly Plutarchovy *Životopisy slavných Řeků a Římanů*. Timon Athénský se odehrává ve starém Řecku. Předobrazem protagonistů *Krále Leara* a *Macbetha* jsou britští panovníci. Lear byl králem Anglie a Macbeth Skotska. Vzorem pro Hamleta byl historický Amleth. Dvě zbývající tragédie *Romeo a Julie* a *Othello*, jejichž dějištěm jsou Verona a Benátky, vycházejí z italských příběhů Giraldirho Cinthia.

<sup>43</sup> Dunton - Riding, 2006, s. 41 - 42

Tragédie se od sebe liší stylem i strukturou. Nejstarší dochovaná Shakespearova tragédie *Titus Andronicus* je nejbližší přísné senekovské formě, hra *Romeo a Julie* je velmi lyrická, *Hamlet* a *Macbeth* obsahují fantastické monology a *Timon Athénský* má nezaměnitelný patos.

V žádném Shakespearově díle nenalezneme snahu dobrat se lidské existence tak markantní jako v *Hamletovi*, *Othellovi*, *Králi Learovi* a *Macbethovi*. Tyto hry obsahují skvělé filozofické monology, v nichž postavy odhalují divákům svá hnutí mysli. Anglické slovo pro monolog „*soliloquy*“, vzniklo z latinského *solus* – „sám“ a *loqui* „mluvit“ – oba názvy napovídají, že promlouvající herec bude na jevišti sám.

V dramatu pozdního středověku a raného tudorovského období byly monology vyhrazeny záporným postavám. Časem se monolog rozvinul natolik, že jeho prostřednictvím bylo možné divákům předestřít kultivovanější úvahy. Pod Shakespearovou taktovkou mohli tragičtí hrdinové vyjadřovat znepokojivé pochybnosti a touhy. Například Hamlet ve svém monologu, začínajícím „*Být, nebo nebýt - to je otázka*“, přemítá o lidském údělu. Monolog často slouží jako brána, která vtahuje čtenáře a diváky hlouběji do světa tragických postav nevyhnutelně spějících k záhubě. Monology, které psal William Shakespeare ve svých tragédiích, tvořili skoro deset procent textu.

### **3.8 Smrt a divadlo**

V Shakespearově době divadla jako Svět nabádala diváky, aby se zamysleli nad pomíjivostí života. Ve velkých a přeplněných londýnských alžbětinských divadelních budovách se snadno přenášely smrtelné infekční choroby, během epidemie moru se tedy divadla často

zavírala. Stavbou veřejná divadla připomínala arénu pro býky, či štvánice na medvědy, kde zvířata bojovala na život a na smrt.

Aby smrt na jevišti vypadala věrohodně, používala se zvířecí, většinou prasečí krev. Shakespearovy tragické postavy své interprety někdy doslova zabily. Příkladem je John Philip Kemble, který uprostřed *Othella* odešel ze scény a krátce nato skončil. Nikoho nepřekvapí, že ani herci, kteří hráli, hlavní postavu ve hře *Macbeth* podlehlí.

Od poloviny 20. století přivádějí režiséři Shakespearových tragédií diváky do užšího kontaktu se smrtí různými způsoby. Někteří se snaží v moderních inscenacích nechávat působit energii starobylých obřadů, někdy dokonce efektně umístí na scénu zvířecí mrtvolu. Jiní tragično dávají do souvislosti s bolestnými traumaty z nedávné minulosti. Smrt jako tragická součást života je v Shakespearových tragédiích podrobena horlivému zkoumání, dodnes však zůstává zahalená tajemstvím. Ze všech Shakespearových her mají tragédie největší hloubku a obsahují velice důležitou naléhavost.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Dunton - Riding, 2006, s. 287 - 293

## 4. Rozbor Shakespearových tragédií

### 4.1 Hamlet

*Hamlet* je první mistrovské dílo Williama Shakespeara a mnozí ho považují i za vůbec nejlepší tragédii v anglickém jazyce, jaká kdy byla napsána. Kritici se jím zabývají více než kteroukoli jinou hrou, přesto však mnohé hádanky z oblasti lidské duše i autorova umění nám zůstávají nerozluštěny. Po staletí považovali režiséři, herci i badatelé práci s Hamletem za jakýsi rituál či zasvěcení. Příběh má kořeny ve staré severské legendě o lidovém hrdinovi Amlódim, který předstíral šílenství, aby mohl dokonat svoji mistrovsky naplánovanou pomstu.<sup>45</sup>

*„Kdyby byl Shakespeare zemřel v roce 1600, bylo by těžké si představit, že mezi jeho úspěchy něco chybí, a bylo by ještě těžší si představit, že v jeho tvorbě dozrává něco, co doposud nebylo zachyceno. Hamlet však jasně ukazuje, že si Shakespeare nenápadně a vytrvale osvojoval mimořádnou technickou dovednost.“<sup>46</sup>*

V Shakespearových rukou se příběh excentrického lidového hrdiny mění na tragédii syna, který se snaží najít své místo v rodině zmítané nejen politickými událostmi, ale i podivnými mezilidskými vztahy. Než hra začne, zabije dánský král Hamlet, otec prince Hamleta, v bitvě norského krále Fortinbrase a získá polovinu norských území v Dánsku. Syn zabitého norského krále chce však ztracená území získat zpět. Mezitím král Hamlet zemře. Princ Hamlet by po otci zřejmě zdědil korunu, ale jeho matka královna Gertruda se kvapně provdala a její syn korunu tedy nedostal. Místo toho korunu získal nový manžel královny, Claudius, bratr Hamletova otce. (Mimoходом v alžbětinské době byl takový sňatek chápající jako za krvesmilný, protože švagr a švagrová byli považováni za blízké příbuzné). Hamleta situace

---

<sup>45</sup> Dunton - Riding, 2006, s. 325

<sup>46</sup> William Shakespeare – Velký příběh neznámého muže, Stephen Greenblatt, 2007, s. 258

vedla do dvojího zmatku: Je mu upřeno právo na trůn, navíc se jeho strýc náhle stává jeho nevlastním otcem. V tomto rozpoložení spatří Hamlet ducha svého skutečného otce, který mu vysvětlí, že ho Claudius zabil a zapřísahá syna, aby jeho smrt pomstil.

Shakespeare možná příběh Hamleta zajímal z osobních důvodů. V roce 1596 mu zemřel v jedenácti letech jediný syn Hamnet, a to mohlo dramatika vést k sepsání hry, kde se to otci a syny jen hemží, a které je prosycena žalem a spousty úvahami o smrtelnosti.

*Hamlet* poskytuje čtenářům vzácné literární postřehy z oblasti lidské přirozenosti, ale je to zároveň nebývale působivé drama o pomstě. Mnozí lidé se domnívají, že Hamlet propůjčuje jedinečným způsobem hlas obecným dilematům, která člověka sužují. Ti, kteří se Shakespearem dosud zvláště nezabývali, v Hamletovi objeví hru, jejíž četba jim přinese hluboké uspokojení. Nítky pomsty jsou splétány s vytříbenou přesností a perfektním načasováním. Navíc se mnoho obrátů z této hry stalo také součástí každodenního jazyka - například „*Být nebo nebýt...*“ či Marcellova poznámka, že „*něco je shnilého ve státě dánském*“. Ve hře je mnoho vzrušujících monologů i dialogů, které jsou znepokojivé a vtipné. Díky tomu všemu má Hamlet ze Shakespeareových her tu největší hloubku.

Žádná Shakespeareova divadelní postava nedává herci takové možnosti. Tragédi Hamleta hráli jako muže dohnaného k šílenství láskou k Ofelii, jako syna posedlého rozkazy svého otce, či znechuceného nestálostí své matky jako prince neprávem zbaveného trůnu, jako muže zrazeného přáteli, jimž od dětství věřil. Někteří ztělesňují Hamleta jako duševně zdravého člověka, který předstírá šílenství, aby vyjádřil svůj smutek či vyzkoušel své okolí i sám sebe. Hra obsahuje i řadu dalších skvělých úloh a každá vyžaduje pečlivé nastudování. Mají Poloniovy litanie v nás vyvolávat podráždění, soucit nebo smích? Chová Gertruda vášeň jen k Claudiovi nebo ke všem

mužům včetně svého syna a uvědomuje si vůbec, čeho se vlastně vůbec dopustila? Děj se až na pár výjimek odehrává na hradě, kde musejí vedlejší postavy dotvořit temný magnetismus Dánska ovládaného nejen dynastickými zmatky, ale i rodinnými tajemstvími, podezřeními a přísahami mlčenlivosti.

Jedním z hlavních témat v *Hamletovi* je představa, že herectví dokáže přetvářet syrové emoce v pochopení sama sebe i druhých a proměňovat myšlenku v čin. Režiséři se snaží různými technikami povzbudit diváky k intimní a znepokojující sebereflexi. Oblíbeným řešením je vynechat některé scény a postavy. Koneckonců je Hamlet Shakespearovou nejdelší hrou, a pokud byste ho chtěli vidět bez zkrácení, budete v divadle sedět přes čtyři hodiny.

Hra o *Hamletovi* z období před rokem 1589, kterou zřejmě napsal Thomas Kyd, se bohužel nedochovala. Shakespeare čerpal z ní i z dalších tragédií pomsty, ale vzal si na pomoc například i *Montaigneovy Eseje* a pojednání o čarodějnicích a zjeveních. Jeho jiným pramenem bylo *Pojednávání o melancholii* (1586) od Timothyho Brigha.

Závěrem si připomene, kdo je kdo a jaký je obsah děje. Claudius - Uchvátil dánský trůn tak, že zavraždil bratra a oženil se s jeho vdovou Gertrudou. Duch zavražděného krále poručí svému synovi, princovi Hamletovi, aby vraždu pomstil. Hamleta trápí vlastní neschopnost jednat. Zabije nejvyššího komořího Polonia, jehož přistihne při špehování. Poloniova dcera Ofelie, zamilovaná do Hamleta, se utopí. Hamlet se konečně pomstí, vzápětí umírá v nečestném souboji rukou pomstychtivého Learta, Poloniova syna. Fortibras, syn norského krále zabitého Dány je rozhodnutý pomstít svého otce. Po Hamletově smrti získá dánskou korunu.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Dunton - Riding, 2006, s. 330 - 335

## 4.2 Macbeth

V *Macbethovi*, v nejkratší tragédii, kterou napsal, se objevuje snad nejkrutější děj ze všech Shakespearových tragédií. První představení Macbetha, o němž se dochoval záznam, proběhlo již roku 1611 v divadle Svět. Hra oslavuje spojení Skotska a Anglie pod žezlem jednoho krále jako by Jakuba, většina promluv je spojena s politickou propagandou. Podobně jako u všech tragédií se nicméně Shakespeare nezaměřuje ani tak na politiku, jako na charakterové znaky osobnosti hlavního hrdiny. Macbethova proměna z válečného hrdiny ve vraha a tyрана je vskutku strhující.<sup>48</sup>

*„Macbeth je hra, v níž je intenzita prožitků mezních dramatických situací umocněna silou básnického výrazu. V pochmurné scenerii skotských plání a vřesovišť, osamocených hradů plných temných zákoutí se v nočním čase při výkřicích nočních ptáků za doprovodu hrozivého bušení na bránu odehrávají krvavé děje, které si netroufají na světlo denní.“<sup>49</sup>*

Skotský král Duncan bojuje proti norské invazi. Jeden z jeho šlechticů, thén z Cawdor, se však připojil ke zrádcům, kteří straní Norům. V té chvíli právě hra začíná. Macbeth vedl skotské oddíly proti nepříteli a projevil značnou odvahu. Duncan se proto rozhodne stávajícího théna z Cawdor porazit za zradu a udělit jeho titul novému válečnému hrdinovi. Jakmile Macbeth zjistí, že získal titul přesně tak, jak mu předpověděly tři čarodějnice, započne si cestu k vlastní záhubě. Čarodějnice mu totiž také předpověděly, to že se stane králem. Aby se jim stal doopravdy, nechá se Macbeth přemluvit manželkou, že sprovedí ze světa Duncana. Děj hry je zasazen převážně do země Skotska, na bojiště a do jejich okolí a na hrady. Některé scény víceméně vycházejí z historických událostí, například úvodní bitva proti

---

<sup>48</sup> Dunton - Riding, 2006, s. 357 - 359

<sup>49</sup> Macbeth, Shakespeare – Josek, 2005, s. 7



Norsku a závěrečné dobývání Dunsinanu. Skotská vřesoviště hostí čarodějnice a hrady se hemží duchy i výplody fantazie. Jasná a přesná fakta se rychle mění v mučivou nejistotu. V *Macbethovi* zdání a skutečnost splývají, až jsou v podstatě nerozeznatelné a čtenář si místy neví vůbec rady.

*Macbeth* je považován za jedno z největších literárních děl všech dob, stejně jako Hamlet. Díky tomu se nejen uvádí na divadle, ale i pozorně čte a dokonce i filmuje. Už v roce 1765 vyzdvihoval Samuel Johnson výjimečnou přitažlivost této hry jako literárního textu a prohlašoval, že Macbethův pád „vítají všichni čtenáři s nadšením“. Najdeme zde pasáže básnicky natolik silné, že se dají číst nezávislé na hře jako celku. Jazyk hlavního hrdiny je často strhující. Slova prodchnutá životem přímo vyskakují z textu, aby nad nimi čtenáři mohli žasnout a děj je nenechával chladným. Také lady Macbeth nás upoutá syrovými básnickými obrazy, například když prohlašuje, že kdyby se rozhodla, tak neodvratně jako Macbeth, zabila by i vlastní dítě: „... a třeba by se na mne zrovna smálo, mozek mu z hlavy razila“. I zaklínadla čarodějnic se pro čtenáře lehce stávají fascinujícími a příšerný seznam přísad pronášený v nelidsky pravidelném rytmu navazuje atmosféru vskutku magickou.

Shakespearovi současníci věřili v nadpřirozené síly ochotněji než je tomu v dnešní době. Záhada zjevení v tragédii jim připomínala pověry, které byly součástí jejich života i mimo divadlo. Někdy může být obtížné orientovat se ve velkém počtu postav. Ke zmatku ještě přispívá podobnost skotských jmen. Čtenáři proto přijde vhod vydání *Macbetha*, kde jsou jména postav uváděna celá. Ať už však má čtenář k dispozici vydání jakéhokoli, patří *Macbeth* k hrám, jejich četba přináší velkého uspokojení.

I když *Macbeth* přímo volá pro nápadité scéně, zvláštních efektech, stejně diváka upoutá nejvíc jeho jazyk a děj. Dobří herci v hlavních rolích mohou přičarovat jen tak odnikud zkrvavené dýky a nechat diváky, aby pochybovali o svém zdravém rozumu. Nezapomenutelné vedlejší role, například vrátný, po svých představitelích vyžaduje, aby v rozmezí pár řádek vytvořili svérázné a prokreslené postavy. Nadaní herci nacházejí spoustu příležitostí, jak diváky ohromit. Ať už režisér pojme *Macbetha* jako abstraktní podobenství o zlu ve společnosti, nebo jako hru o síle a vlastenectví, existuje mnoho způsobů, jak tragédii dodat na aktuálnosti.

V neúčinnějších inscenacích vyvolává divadelní iluze v divákovi pocit mrazivé nejistoty. Žádná jiná Shakespearova hra nenutí herce tolik spolupracovat na úkolu proměnit divadlo v říši hrozivého teroru jako právě již několikrát zmíněná tragédie *Macbeth*.

V *Macbethovi* nechávají nadpřirozené mocnosti vyjít na povrch děsivou ctižádost i strach. Tři čarodějnice se v příběhu objevují už v *Holinshedových Kronikách*. Shakespeare čarodějnice z Kroniky vylepšil tím, že je nechal na scéně zlověstně realisticky čarovat a vyvolávat duchy. Od Shakespearových časů se čarodějnice na scéně prezentovala mnoha různými způsoby. Sir William Davenant je ve své operní adaptaci hry z roku 1663 nechal pro pobavení publika tančit a zpívat. V roce 1744 vzkřísil David Garrick Shakespearův původní text, ale z čarodějnic udělal komické postavy. S čarodějnicemi vůbec režiséři, kteří se pokoušeli najít způsob, jak oslovit moderní diváky nepoznamenané vírou v nadpřirozené bytosti, zacházeli velmi volně. V roce 1933 přiměl režisér Fjodor Komisarjevsky „sudičky“ mluvit se skotským přízvukem, v roce 2001 vystupovaly v inscenaci pro londýnský *Globe*, repliku divadla *Svět*, čarodějnice jako rozpustilí klauni.

V divadelním světě se udržuje velice zajímavá pověra, že Macbeth nosí smůlu. Mnozí divadelníci se snaží vyhnout, vyslovení názvu hry o Macbethovi mluví raději jako o „skotské hře“. Dokonce i v současnosti ve Velké Británii některé herečky v rolích čarodějnic odmítají během zkoušek pronést určité věty nahlas. Mnoho lidí také věří, že kouzla a čáry, které Shakespeare ve hře použil, jsou nejen „pravé“, ale také i velmi účinné. Přežívá i názor, že Macbeth dokáže ublížit nejen lidem, ale i celým divadlům. Budovy, kde se „skotská hra“ hraje, jsou prý častým terčem požárů. Říká se také, že když herci zkoušejí role v této hře, nebo když v nich vystupují, hrozí jim fyzické či psychické potíže, někteří z nich dokonce záhadně umřeli.<sup>50</sup>

*„Ve svých dílech Shakespeare prokazuje, že je znalcem lidské duše od nejtemnějších hlubin až po nejzářivější výšiny.“<sup>51</sup>*

---

<sup>50</sup> Dunton - Riding, 2006, s. 360 - 367

<sup>51</sup> Shakespeare a jeho svět, Charlotte Lyne, 2009, s. 12

## ZÁVĚR

Tragédie, která vznikla ve starověkém Řecku, je i nedílnou součástí moderního divadla. Stejně jako nás nikdy nepřestane fascinovat samotná tragédie, tak i jedinečný William Shakespeare nás po tolika letech, od jeho smrti nenechá při čtení jeho tvorby chladným. Nejen jeho jazyk se dostal do učebnic, ale i samotné pojetí tragédie v jeho režii tam neodmyslitelně patří.

Staré rituály, masky, tělové líčení to vše souvisí se vznikem divadla. Kdyby se divadlo nezačalo hrát mezi léty 472 ve starověkém Řecku, nepoznali bychom jeho nynější krásu, jeho kouzlo a jeho moc ovlivnit nás. Pohledy na tragédii a stavbu dramatu se na celém světě liší, podle Aristotela se jedná o zobrazení vážného a uceleného děje s určitým obsahem a to si vzal k srdci i William Shakespeare. O dětství tohoto fenomenálního autora se toho moc nedozvíme, ale o jeho následujícím životě se dochovalo mnoho zajímavých informací. Je třeba také dodat, že William Shakespeare je autorem 37 divadelních her, 154 sonetů a dvou epických básní.

V dnešní moderní době, kdy si můžeme mnoho informací dohledat, zná Williama Shakespeara snad opravdu každý a bylo by velkou tragédií, kdyby jeho jméno upadlo do zapomnění.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ARISTOTELÉS., MRÁZ, M., *Poetika*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996.  
ISBN 80-205-0295-5.
- BEJBLÍK, ALOIS., *Shakespearův svět*. 1. vyd. Praha: Mír, 1979.
- BERNARD, J., *Co je divadlo*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
- BROCKETT, Oscar G., *Dějiny divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.  
ISBN 80-7008-096-5.
- BRŮNA, O., *Svět divadla*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Mezinárodní organizace novinářů, 1989.
- DUNTON – DOWNEROVÁ, L., RIDING, A., *Shakespeare a jeho svět*. 1. vyd. Praha: Ikar, 2006.  
ISBN 80-249-0738-0.
- GREENBLATT, S., *Velký příběh neznámého muže*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2007.  
ISBN 80-00-01930-7.
- LYNE, CH., *Shakespeare a jeho svět*. 1. vyd. Praha: Brána, 2009.  
ISBN 80-7243-420-6.
- PERKNER, S., HYVNAR, J., *Řeč dramatu*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1987.
- SHAKESPEARE, W., JOSEK, J., *Macbeth*. 1. vyd. Praha: Romeo, 2005.  
ISBN 80-86573-09-5.
- STEHLÍKOVÁ, E., *Řecké divadlo klasické doby*. 1. vyd. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991.  
ISBN 80-901084-0-7.

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Barbora Pivná**

**Obor: Sociální a mediální komunikace**

**Forma studia: prezenční**

**Název práce: Divadelní dramatická tvorba – William Shakespeare**

**Rok: 2012**

**Počet stran textu bez příloh: 45**

**Celkový počet stran příloh: 0**

**Počet titulů české literatury a pramenů: 11**

**Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 0**

**Počet internetových zdrojů: 0**

**Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová**