

Charles Magnin

DĚJINY LOUTKOVÉHO DIVADLA V EVROPĚ



Akademie múzických umění
v Praze

OBSAH

| | |
|---|-----|
| Apologie loutek - na úvod | 5 |
| LOUTKY VE STAROVĚKU | 8 |
| Primitivní loutky přírodních národů - Pohyblivé sochy | |
| - Tři rodiny loutek | 8 |
| Hieratické loutky u Egypťanů, Řeků a Římanů | 10 |
| Aristokratické a lidové loutky starověkých národů | 14 |
| Personál, materiál a repertoár aristokratických loutek starého Řecka a Říma | 24 |
| Divadelní typy, kostýmy a repertoár starověkých loutek | 29 |
| LOUTKY VE STŘEDOVĚKU | 36 |
| Hieratické loutky | 36 |
| Lidové a aristokratické loutky ve středověku | 42 |
| LOUTKY V ITÁLII | 47 |
| Loutky zdokonalené v Itálii vědci XV. a XVI. století | 47 |
| Jména italských loutek - Loutková divadla pod širým nebem a v divadelních sálech | 51 |
| Repertoár italských loutek | 54 |
| LOUTKY VE ŠPANĚLSKU A V PORTUGALSKU | 63 |
| Italský vliv - Náboženské loutky | 63 |
| Lidové loutky ve Španělsku a v Portugalsku | 66 |
| LOUTKY VE FRANCII | 70 |
| Náboženské loutky ve Francii | 70 |
| Lidové loutky | 77 |
| Loutky na mostě Pont-Neuf - Lidové a královské (1649-1697) | 85 |
| Loutková divadla na saint-germainském a saint-laurenském trhu | 95 |
| Stálé výroční trhy - Úpadek a zrušení občasných trhů | 118 |
| Loutkové divadlo u knížecích dvorů a ve skvělé společnosti | 133 |

| | |
|---|-----|
| LOUTKY V ANGLII | 141 |
| Loutkové divadlo v severských zemích..... | 141 |
| Použití loutek při církevních obřadech a slavnostech pořádaných městy | 148 |
| Loutkové divadlo od roku 1562 až do vyhlášení republiky - Dva Briochéovi vrstevníci | 152 |
| Loutkové divadlo od vzniku republiky do revoluce roku 1688 | 159 |
| Král anglických loutek Punch od roku 1688 až po naše časy | 165 |
| | |
| LOUTKY V NĚMECKU A V SEVERSKÝCH ZEMÍCH | 190 |
| Úvod | 190 |
| Nejstarší loutky v Německu a v severských zemích | 192 |
| Náboženské loutky v Německu, Polsku, na Rusi a v Nizozemsku..... | 194 |
| Náboženské hry pořádané bratrstvy a loutkovými divadly mimo chrámy | 195 |
| Loutky aristokratické a lidové v době od XII. století až do Luthera | 199 |
| Šlechtické a lidové loutkové divadlo v době od vestfálského míru do konce XVIII. století | 203 |
| Německé loutkové divadlo od prvního provedení Goethova Fausta dodnes..... | 217 |
| | |
| Doslov | 229 |
| Douška | 230 |
| | |
| Poznámka překladatelky | 232 |
| Obrazová dokumentace..... | 235 |

KNIHA DRUHÁ

LOUTKY VE STŘEDOVĚKU

Kapitola první

Hieratické loutky

Nové umění – Daidalos a sv. Lukáš

Přecházíme-li od antické kultury a pohanského umění ke studiu středověku a křesťanské společnosti, jedním z největších překvapení, která nás čekají, je poznání, že uprostřed obecné přeměny sleduje nové umění podobný směr vývoje, jakým se ubíralo umění staré. Vidíme kupodivu, že tento náruživý poutník za novým ideálem jde přesně touž cestou. Jako se karavany pouště zastavují u téže studny, u téže palmy, v téže oáze, křesťanské umění prochází stejnými prostory, zastavuje se v týchž místech, jeho cesta vytváří tytéž etapy, jako jeho předchůdce. Toto pozorování je správné, ale jen v hrubých rysech a při pohledu z dálky. Když se díváme blíže, odchylky nabývají na závažnosti a pozorovatel je nyní téměř právě tak zaujat odlišnostmi, jako byl dříve – a právem – upoután shodnými rysy.

Tyto rozdíly se uplatňují také v onom zvláštním umění nápodoby, jímž se tu zabýváme. Viděli jsme, jak se v antické době pohyblivá skulptura (původ a podstata loutek) rodila v chrámech Egypta, Řecka a Itálie. Uvidíme, jak se stejně šíří v našich bazilikách, iniciována kněžstvem, avšak za zcela jiných okolností, které je třeba vysvětlit.

Nutnost zachovávat víru v tajnosti a oprávněné odmítání pohanského antropomorfismu vedly první věřící k tomu, že vyjadřovali předměty své víry jen symboly. Když křesťanství vyšlo z katakomb do širého světa, kráčelo po několik století po této původní cestě dále. Teprve později se křesťané odvažovali nahrazovat alegorie zobrazováním podle skutečnosti. Jakmile se výtvarným uměním

otevřela tato cesta, vytvořily se v lůně církve dvě velké školy, mezi nimiž byl trvalý spor o míru vlivu, jež lze přiznat umění při náboženských obřadech. Jedni tvrdili s Arnobiem, Tertullianem, Agobardem, kněžími z Citeaux, Abelardem, sv. Bernardem atd., že v souladu s duchovností evangelické nauky je možno připouštět do liturgie malířství, sochařství a hudbu jen s krajní opatrností. Druzí, jako sv. Ambrož, sv. Jan Damascenský, sv. Řehoř Veliký a konečně sv. Tomáš (jehož mínění až do reformace téměř zcela převládlo), se domnívali, že je naopak legitimní využít všech schopností, které Bůh vložil do oněch několika mimořádně nadaných duchů, k tomu, aby se nízká duševní úroveň lidu povznesla k názornému a jaksi hmatatelnějšímu poznání věčných pravd. Není mým úkolem podávat zde, byť i jen ve zkratce, dějiny tohoto dlouhého zápasu. Stačí, uvedu-li, že koncem VII. století uspíšil revoluci, klíčíci v oblasti umění, jeden z církevních koncílů Sv. stolicí sice neuznaný, ale platný co do svých rozhodnutí o možnostech zobrazování.¹⁰² Nařídil nahradit alegorie a nápovědi, jimiž se církevní umění až do té doby spokojovalo, zobrazeními podle skutečnosti. Osmdesátý druhý kánon /článek/ usnesení koncilu Quinisextum praví: „Bude dlužno zobrazovat Ježíše Krista nikoli již v symbolické podobě beránka nebo dobrého pastýře, nýbrž s jeho lidskými rysy.“ Kříž, jenž byl prvním věřícím ukazován jen vzácně, a to vždy ozdoben květy, věnci, drahými kameny, a měl působit jako oslňující symbol vykoupení a naděje, kříž, který teprve uprostřed IV. století dostal obraz Kristova poprsí a poněkud později celou jeho podobu (nejprve oblečenou, později nahou – jako v Narbonne,¹⁰³ kde ji biskup choval přikrytou rouškou), tento kříž byl po koncilu r. 692 opatřen reliéfní podobou Spasitele. Teprve koncem VIII. století za pontifikátu Lva III. se začal objevovat, po prudkém odporu, kříž s úplně vyvinutou skulpturou Kristova těla. Jak je vidět, nebylo sochařství pro křesťanské umění základem a východiskem, jako tomu bylo v helénské kultuře. U nových národů malířství předběhlo skulpturu a trvale ji zastínilo. Tento rozdíl lze vysvětlit opačným zaměřením světových názorů. Sochařství, jako přímý a pronikavější výraz krásy tvarů byl přirozeným vyjádřením pohanského sensualismu. Malířství, méně hmotné, jaksi průsvitnější, schopnější odrážet vnitřní krásu a působit na morální stránku člověka, je řečí lépe vybavenou k vyjádření duchovnosti náboženské víry a také jí lépe odpovídající. A tak, zatímco byl v Řecku prvním mytickým umělcem sochař Daidalos, v křesťanské éře je obecně uctíván jako ideální typ křesťanského umělce apoštol-malíř, sv. Lukáš.¹⁰⁴

¹⁰² Concil. quinisext., in Trullo, ann. 692, can. 82.

¹⁰³ Gregor. Turonens., De gloria Martyr., kn. I., kap. 23.

¹⁰⁴ Málo osvětlená tradice přičítá sv. Lukášovi množství malých podobizen Ježíše Krista a Panny Marie a tyto obrázky jsou předmětem pověřivé úcty. Lanzi je přesvědčen, že tyto obrazy archaického stylu jsou dílem starého florentského mistra, jménem Luce, který žil v XI. století. Stor. pittor., sv. I., s. 349.

Ačkoli tedy nemělo sochařství ke křesťanství tak blízko jako některá jiná umění, naděje církve přesto nezklamalo. Na první výzvu kněžstva vytvořilo sochařské umění plastická díla v plném slova smyslu a naplnilo tak očekávání, nicméně liturgická škola (totiž ta, která chtěla působit na duši smyslovými vjemy), stále ještě nebyla spokojena se strnulostí prvních vytesaných podob a pokusila se, jako kdysi kněží starého Řecka, zvýšit působivost posvátných zobrazení (a dokonce i samého krucifixu) umělou pohyblivostí.

Krucifix a madony, pohybující se dráty a vzpružinami

Kdybych chtěl této stránce svého tématu věnovat více místa, než jí přísluší, mohl bych shromáždit z tradičních legend, které se vyprávějí v Itálii a Španělsku několik příběhů o krucifixech a madonách, které se proslavily gestem, či dokonce tím, že chodily. Mohl bych uvést krucifix, který kýval hlavou na souhlas s rozhodnutími Tridentského koncilu, či votivní krucifix Nikodémův, *Volto santo* z Luccy, který podle uznané legendy prošel městem do kaple sv. Frédienu v katedrále, žehnaje po cestě užaslému lidu, a který druhého dne, jak v Lucce vyprávějí (a konečně co se netraduje v Lucce o *Volto santo*?!), nastavil svou nohu k políbení chudému potulnému básníku, snad herci s loutkami. To jsou legendy, které sice existenci pohyblivých soch ve středověku dávají tušit, ale nedokazují je. Jako skutečný příklad uvedu krucifix v klášteře v Boxley, kdy nejen jeho hlava, nýbrž i oči byly díky vzpružinám schopny pohybu, jak dosvědčuje spolehlivý starý historik kentského hrabství¹⁰⁵ Lombarde. Konečně, abych vrátil pochybnosti o skutečné existenci tohoto zvláštního a dosud málo prostudovaného období křesťanského umění, připomenu, jak se v Jeruzalémě v kostele Sv. Hrobu na Velký pátek odnepaměti předvádějí různé pašijové epizody. Mohu si vybrat mezi zprávami zapsanými zbožnými poutníky rozličných křesťanských vyznání v různých dobách. Využiji zprávy Henri Maundrella, kaplana anglické obchodní stanice v Aleppu, který navštívil Svaté město r. 1697.

„Mezi několika kříži, nesenými v procesí na Velký pátek do kostela Sv. Hrobu, je jeden neobyčejně veliký s velmi pěkně modelovanou podobou Pána našeho v životní velikosti... Po několika zastaveních dospělo procesí po stupních na Kalvarii. Když procesí přišlo ke kapli postavené na místě, kde byl Ježíš ukřižován, byla tato scéna věrně předvedena a socha, o níž jsme mluvili, přibita velkými hřeby na kříž. Potom byl kříž o několik kroků dále vztyčen. Když byl tento obřad a kázání kvardiánovo skončeno, dva mniši, představující Josefa z Arimathie a Nikodéma, vytrhli hřeby a snali tělo Spasitelovo z kříže, s gesty a důstojností danou vážností předváděného děje. Podoba Kristova je udělána tak,

¹⁰⁵ Lombarde, *Perabulation of Kent*.

že údy jsou stejně ohebné, jako by byly skutečně lidským tělem. Nic tak neudivilo přihlížející jako to, že paže bylo možno v rakvi ohnout a složit křížem přes sebe, právě tak, jak upravujeme ruce opravdových mrtvých.¹⁰⁶

O století dříve byl francouzský duchovní P. Boucher z františkánského řádu svědkem a aktivním účastníkem podobných liturgických představení. Jeho proste vyprávění doplní předchozí zprávu :

„...Vystoupili jsme na Kalvarii, jež byla celá potažená černou látkou a osvětlena sedmdesáti čtyřmi lampami. Když jsme přišli na místo ukřižování, což bylo totéž místo, na němž byl onoho dne Spasitel světa přibit na kříž, stál tam rozpjatý dřevěný kříž, velmi pěkně udělaný a pokrytý černým sukrem. Když kazatel /byl jím páter Boucher sám/ přišel k místu v evangeliu sv. Lukáše: *Et eum postquam venerunt in locum qui vocatur Calvariae, ibi crucifixerunt*, přistoupili dva jáhni a zdvihli černé sukno, kryjící krucifix. V tom okamžiku, jak musím, milý čtenáři, dosvědčit, vypuklo celé shromáždění, vidouc tak živý obraz bolestného ukřižování, ve vzlykot a vzdechy... Tento oprávněný zármutek ovšem rázem učinil konec mému kázání. Nato vzali čtyři duchovní kříž, zahalený do krásné roušky z jemného lnu, a odnesli jej na kámen, kde bylo drahocenné tělo kdysi Nikodémem a Josefem balzamováno... A když přišli k řečenému kameni, čtyři otcové, kteří kříž nesli, položili jej na onen kámen...“¹⁰⁷

Ve středověku nesloužily pohyblivé sochy jen k předvádění pašijových scén; v kostelích sekulárních i klášterních se jich užívalo o rozličných svátcích roku k znázorňování všech dějů ze života Spasitelova, Panny Marie, svatých patronů a mučedníků. Toto uplatnění pohyblivých soch se udrželo ve všech křesťanských církvích přes všechny kanonické zákazy, zejména zákaz koncilu Tridentského, téměř až do konce XVI. století. Na jednom synodu, konaném v Orihuele, malém sufragánním biskupství arcidiecése valencijské, bylo třeba na počátku XVII. stol. obnovit zákaz, že se nesmějí vystavovat na oltářích sošky Panny Marie a podoby světců a světic nakadeřené, nalíčené, pokryté šperky a oblečené do hedvábí jako kurtizány: *Jubemus*, praví tento kánon, *imagunculae parvae, fictili opere confectae et fuco consignatae, si vanitatem et profanitatem praebeant, ad altare ne admoveantur in posterum*.¹⁰⁸ Ze slov *si vanitatem*... vidíme, že zákaz nebyl bez výjimek a ponechával tak otevřené dveře k jeho nedodržování, což se také v budoucnu skutečně dělo. Kdyby čtenář pochyboval, že tu šlo o loutky v pravém slova smyslu, označované ve Španělsku slovem *titeres*, tento druhý citát z téže kapitoly rozptýlí všechny pochybnosti: „Zakazujeme, aby se děje ze života

¹⁰⁶ A Journey from Alep to Jerusalem, at easter, anno Domini 1597; Oxford, 1740; s. 74.

¹⁰⁷ Bouquet sacré des plus belles fleurs de la Terre Sainte, kap. XIII. /Svatá kytice nejkrásnějších květů Svaté země/.

¹⁰⁸ Synodus Oriolana, celebrata anno 1600, kap. 14, ve: Collect. maxim. concilior. Hispaniae et Novi Orbis; Romae, 1693; sv. IV, s. 718-719

Kristova, Nejsvětější Panny a svatých předváděly v kostelích i jinde, s výjimkou oněch malých, pohyblivých figurek, *imagunculis fictilibus mobili quadam agitatione compositis, quas titeres vulgari sermone appellamus*.¹⁰⁹

Jestliže církev tolerovala užití sošek, jež se pohybovaly na provázcích při bohoslužebných obřadech, nebo jich dokonce sama užívala, ve středověku se k některým vynálezům pohyblivých automatů ukázala krajně nepřátelskou.

Tvůrci pohyblivých soch nařčení z magie

Od XI. století někteří církevní hodnostáři a kněží prudce, avšak bezvýsledně potírali jakékoliv pokusy o sestrojení či dokonce výrobu mechanicky pohyblivých soch. Zdálo se jim, že tyto sochy přivolávají mrtvé světce a mučedníky zpět k životu a považovali to za trestné vyvolávání mrtvých, téměř za jakousi nekromantii. Když někdy v r. 1086 přišel světec abbé Hugo do opatství Clugny, aby udělil investituru padesáti pěti novým kněžím, odvrátil se pojednou prudce od jednoho z nich a odepřel mu požehnání. Tázán na příčinu tohoto přísného počínání, odpověděl, že onen klerik je mechanikem */mécanicien/*, tj. kejklířem a nekromantem: *mechanivum illum, seu prestigiatorem¹¹⁰ esse et necromantiae deditum*.¹¹¹

Podobná obvinění byla v oné době často vznášena proti mnoha vzdělaným mužům, kteří se věnovali studiu matematiky a fyziky, počínajíc v X. století Gerbertem, pozdějším papežem Sylvestrem II. Vodními varhanami, které sestrojil v Remeši, orlojem, či spíše planetáriem, které na žádost císaře Otty III.¹¹² zbudoval v Magdeburku, podle pověsti, již mu přisuzuje Vilém z Malmesbury¹¹³, prý mluvící bronzovou hlavou, si vysloužil pověst čaroděje. Později byla spojována se jmény několika jiných učenců XIII.století též báchorka o mluvící kovové hlavě, zvláště se jménem Roberta Velkohlavého, biskupa lincolnského¹¹⁴ a Alberta Magna. Na školách se šeptalo, že Albertus Magnus věnoval třicet let námahy tomu, aby sestrojil na základě matematiky či chemie, podle jiných s pomocí jakýchsi astrologických kombinací, dřevěnou či bronzovou mluvící hlavu, která odpovídala na všechny otázky.¹¹⁵ Někteří dokonce tvrdili, že ulil z kovu lidskou podobu, jejíž šije, paže a nohy byly zhotoveny v různém čase a pod vlivem určitých astrologických konstelací a byly spojeny v umělou bytost, již Gabriel Naudé nazývá androidem.¹¹⁶ A protože samozřejmě po tomto divu nezůstalo

¹⁰⁹ Slovo titeres je ve Španělsku nejobvyklejším označením pro loutky.

¹¹⁰ Tehdy ještě nebyl ražen ohavný barbarismus „prestidigitateur“.

¹¹¹ Mabill., *Annal. ordin. Benedict.*, sv. IV., s. 566.

¹¹² Ditmar., *Chron.*, kn. VI., s. 399.

¹¹³ Guill. Malmesbur., *De gestis regum Anglicor.*, kn., II., kap. 10.

¹¹⁴ Joh. Gowe., *Confessio amantis*; u Seldena.

¹¹⁵ Alph. Tostat., *Comm. in Exod.*, kap. 14., *Oper.*, sv. II., část 1., s. 38 – *Paradox.* sv. XII., část 2., s. 93

¹¹⁶ *Apologie pour tous les grands personnages qui ont été soupçonnés de magie /Obrana všech velkých osobností, které byly podezřívány z magie/*, 1653, s. 529 a násl.

ani stopy, vysvětlovalo se jeho zmizení tím, že mladý Tomáš Akvinský, Albertův žák, jenž se měl brzy stát jedním ze světel církve, jej v záchvatu vzteku rozbil holí na kusy, popuzen tím, že ho toto stvoření vždy přemohlo svým sylogistickým drmoláním. Ani Cervantes, který neušetřil žádné z pošetilostí středověku, nezapomněl na bronzové mluvící hlavy.¹¹⁷

Velké loutky polonáboženské a pololidové

Loutky, jež se pohybovaly víceméně zjevně na provázcích, nebyly pro ty, kteří je vyráběli nebo předváděli, příčinou tolika urážek a nebezpečí a jejich sestavení nevyžadovalo tolika vědomostí jako automaty, jejichž hybná síla zůstávala skryta. Užívalo se jich proto mnohem častěji. Oba systémy se společně uplatňovaly například u obrovských panáků ve formě velikých hlav vedených v procesích téměř ve všech městech, a to buď o prosebných dnech, o Božím Těle nebo při výročních dnech některých patronů (rytířů či svatých biskupů), kteří byli svatořečeni za to, že osvobodili kraj od netvorů, kteří jej kdysi sužovali, nebo za to, že potlačili modlářství, (což je motiv v podstatě totožný). V Amiensu, Metách, Nevers, Orléansu, Poitiers, Saint-Quentinu, Lyonu, Coutances, Langres atd. bylo možné téměř až do konce XVIII. století vidět při slavnostních procesích tyto obludné stroje, lidově nazývané *papouilles*. Mezi těmito postavami, které tak mocně působily na lidovou obrazotvornost, bychom mohli vidět proslulou Tarasque, s níž místní legenda spojuje původ jména města Tarasconu, Gargouille rouenskou, Grand'gueule (Velkou tlamu) lyonskou, Hydru z opatství ve Fleury-Saint-Benoît, jejímiž otevřenými čelistmi bylo vidět rozžhavenou pec, pařížského Velkého Draka (Grand Dragon), usmrceného sv. Marcelem, jež vodili v prosebných dnech po všech chrámových prostranstvích patřících ke klášteru Notre Dame. Drak byl pro radost i pro postrach lidu i dětí starého města, ty pak s potěšením házely do jeho otevřené tlamy mince, ovoce a pečivo jako do velké žebrácké mošny.

Při těchto obřadech se předváděly nejen figury draků a oblud. Objevovali se tam i obři jako Goliáš či sv. Kryštof a při některých lidových slavnostech se vyskytly i ženské figury v životní velikosti. Zajímavý příklad poskytují Benátky XVI. století. Tam bylo od X. století zvykem každoročně pořádat slavnost nazývanou *fiesta delle Marie* na památku dvanácti nevěst, unesených r. 944 terstskými piráty, avšak vzápětí zachráněných z rukou únosců. Po osm dní vodili po městě a okolí s velkou slávou dvanáct krásných dívek, ověččených zlatem a šperky. Vybíral je dóže a městská vláda – Signorie – je provdala na svůj náklad. Jak stoupaly požadavky přepychu, stoupalo toto vydání tak vysoko, že byl snížen počet

¹¹⁷ Don Quijote, část II., kap. 62.

Marií nejprve na čtyři a pak na tři. Když se nakonec stal výběr nevěst v benátském státě příčinou příliš mnoha pletich, byly prostě skutečné nevěsty nahrazeny figurami ze dřeva. Tato změna se u lidu nesetkala s porozuměním. R. 1349 musila být těmto ubohým dřevěným Mariím – *Marie di legno*, jak je lid nazval, poskytnuta ochrana před projevy nevole a výsměchem davu. Tento výraz *maria di legno* zůstal v Benátkách přízviskem, jehož se užívalo pro ženské osoby nemotorných způsobů a nevábneho vzezření.¹¹⁸ Tyto benátské panny nás přivádějí přirozeně ke skutečným loutkám – marionetám, jejichž pojmenování má s *Mariemi di legno* souvislost, kterou o něco dále vysvětlím¹¹⁹.

Kapitola druhá

Lidové a aristokratické loutky ve středověku

Pantomimické loutky – Vysvětlující zpěvy

Poslední loutky, které jsme viděli u Řeků a Římanů, prošly revolucí, jež se udála v antickém dramatu: vyvinuly se v pantomimu. Barbarské národy, bořitelé a dědici pohanské civilizace, neměli již téměř příležitost poznat jiné divadlo než pantomimické drama. Tím je ovšem třeba rozumět nikoli představení zcela němé, nýbrž divadelní děj, vyjadřovaný gesty na jevišti, zatím co koryfej – mluvčí chóru – či prostě *ohlašovatel*, stojící vpředu na thymélé (vyvýšeném místě uprostřed orchestry) zpíval nebo přednášel text ve verších nebo v próze (*canticum*) jako lyricko-epické přetlumočení citů nebo činů představovaných herci na jevišti. Je nyní zřejmé, proč autoři VII., VIII., a IX. století, kteří se považovali za dědice a pokračovatele antické tradice, napsali jen tak málo dialogických dramát. Musili totiž zcela přirozeně napodobovat to, co upoutalo jejich pozornost, a až na malé výjimky, viděli na řeckém a římském divadle jen pantomimy doprovázené těmito *cantica*, z nichž se snad zachovalo několik ukázek v našich knihovnách.¹²⁰ Několik autorů VII. – IX. století podle tohoto vzoru pravděpodobně napsalo výpravné zpěvy (biblické příběhy, legendy o svatých i světská vyprávění), z nichž některé, myslím, lze považovat za pravá *cantica*, určená k ústnímu výkladu drobných němoher, které předváděli potulní kejklíři a snad i loutky na výročních trzích a pod chrámovými portály. Citoval jsem r. 1835 na fakultě literatury jako dílko sepsané snad k tomuto účelu, zpěv

¹¹⁸ Giustina Renier Michiel, *Origine delle feste Veneziane*, Milán 1829, sv. I., s. 91–109.

¹¹⁹ Str. 114 originálu

¹²⁰ Bylo by třeba z tohoto hlediska prozkoumat Oresta, epickou tragedii, chovanou v Bernu na pergamentu z IX. století. Viz Sinnar, *Codices Biblioth. Bern.*, sv. I., s. 507.