

1

Divadlo před 5. stoletím

Kde začínají dějiny divadla? Díky tomu, že jsme se osvobodili od literárního pojetí divadla 19. století, které svým důrazem na vývoj předpokládalo „první zrození“ divadla v Řecku, i od tematicky omezující periodizace, můžeme zkoumat některé historiografické indicie pro vznik divadla v raných fázích vývoje lidské společnosti (kap. 1.1, s. 21). Řecká komedie a tragédie (kap. 1.2, s. 27) existovaly paralelně s mimem, tedy s neliterárními formami divadelní improvizace zaměřenými na tělesný výraz (kap. 1.3, s. 36). V Římě byly tyto formy dokonce častější než komedie a tragédie, které se snažily obhájit své postavení v rámci širokého spektra římských her (kap. 1.4, s. 42). Žádná snaha o přenesení těžiště ve vývoji specifických forem divadla se však neobešla bez odporu. Zatímco divadlo patřilo bezpochyby k běžným životním aktivitám až do období své institucionalizace v Řecku v 6. až 4. stol. př. Kr., později se pozvolna vynořuje podezření, že pomocí své estetické svébytnosti podkopává paralelní kulturní snahy, především vznik filozofických, historiografických a náboženských koncepcí, ale také jednotlivé mocenské strategie (kap. 1.5, s. 47). Filozofové považují divadlo za nečestné, jelikož pouze napodobuje. Historikové je mají za nepravdivé, protože směšuje doby, místa i postavy. Podle rétorů se nemůže vyrovnat jejich vlastnímu umění. Křesťanští církevní myslitelé je ztracují jako příliš pohanské a tělesné. Aniž bychom zacházeli až k úsloví „čím víc nepřátel, tím větší čest“, musíme uznat jedno: divadlo musí být přece jen něčím zcela výjimečným, když naráží na tak masivní odpor a tolik potlačujících prostředků, třeba na cenzuru. Z historického hlediska můžeme nepřátelství vůči divadlu považovat za štěstí, neboť zákazy jsou často jedinými zachovanými písemnými prameny o divadelním životě. Jiní svědkové divadelních dějin přestáli čas podstatně lépe, především některé divadelní prostory (kap. 1.6, s. 54). Ty objasňují inscenační praxi a stav divadelní techniky, ale i jisté spojitosti mezi divadelními formami a životními procesy.

1.1 Rané formy divadla

Vzniklo divadlo v Řecku? – Netušíme, jak lidé před 40 000 lety nazývali lov, ale víme, že lovili. A s divadlem je to podobné. Jistě tento jev neoznačovali řeckým *thea* (pohled) nebo *theatron* (místo, odkud se díváme), ale nějak jinak. Nebo pro tuto součást každodenního života jako boje o přežití a uspokojení smyslově vitálních potřeb vedle potravy a ošacení, stejně jako součást potřeby kontrolovat okolní prostředí, nepoužívali žádný zvláštní výraz. Komunikace vznikla z nutnosti koordinace, scénické události sloužily jako učební pomůcky i zdroj zábavy. Střetnutím *homo sapiens* s neandrtálci na evropské pevnině se završuje období, v němž dnešní člověk rozšiřuje svou strukturu potřeb i své kulturní schopnosti a dovednosti. Hraje na hudební nástroje, jak to dokazuje nález kostěné flétny poblíž Blaubeurenu v jižním Německu, což je vzhledem ke svému stáří 36 000 let nejstarší hudební nástroj Evropy.¹ Z tohoto období pocházejí také nálezy malých terakotových postav. Soška z amfibolitové břidlice stará cca 32 000 let znázorňuje ženskou postavu, možná šamanku v rozpohybovaném postoji, která ukazuje směrem vzhůru. Nazývá se „tančící Venuše z Galgenbergu“.² Nejhojněji se ale vyskytují jeskynní malby. Tvůrčí umělci, kteří nakreslili lví skupinu v Chauvetově jeskyni v jižní Francii, vyvinuli mnohostranné schopnosti reflexe, a tím i kontroly světa, který je obklopoval.³ Pomocí těchto kreseb a nástěnných maleb komunikují a ujišťují se o své odlišnosti od zvířat. Rozvíjejí tak produktivní potřebu vylepšit svou situaci v rámci svého životního prostředí. Hudební nástroje, kresby, terakotové postavičky nebo zobrazení tanečnic a šamanů nejsou samy o sobě důkazem, že docházelo ke scénickým událostem. Ovšem předpoklad, že lidé, kteří dokázali malovat a hrát na flétnu, při tom také tancovali, zpívali a mimicky znázorňovali, se zdá mnohem pravděpodobnější než jeho opak. Uměnověda a vědy o hudbě, divadle a tanci nacházejí předměty svého zájmu už v období přibližně před 40 000 lety. A přijmeme-li myšlenku, že šamani či kouzelníci nekonali vždy jen sami pro sebe, pak není jediného důvodu, abychom nenazývali takto vzniklé scénické události, určené rozdílným chováním konajících a přihlížejících, divadlem. Tito lidé předváděli aktivní reflexi svého života i života celého společenství a toto rozvíjení představitivosti splňovalo společenský účel.

Zde je nutné věnovat se v malém exkurzu rozdílům mezi divadlem a scénickými událostmi. Scénické události představují faktickou skutečnost, zatímco divadlo je pojem či jméno, kterým je přihlížející označují – nebo také

¹ Vytvořená je z labutí kosti a byla nalezena v jeskyni Geißenklösterle an der Ach.

² Výška 7,2 cm. Srov. „Urzeitfund: Tanzende Venus“. *Der Spiegel*. 1990, č. 4, s. 193.

³ Chauvet, Jean-Marie – Eliette Brunel Deschamps – Christian Hillaire. *Grotte Chauvet bei Vallon-Pont-d'Arc. Altsteinzeitliche Höhlenkunst im Tal der Ardèche*. Sigmaringen, 1995, s. 114.

Divadlo před 5. stoletím

ne.⁴ Křest mohou někteří považovat za divadlo, jiní jsou naopak přesvědčeni o skutečné proměně stavu křtěného dítěte. Obě skupiny se ovšem mohou křtu účastnit a přijmout jej jako akcentované dění s minimalizací důsledků, tedy scénickou událost. O důsledcích tohoto dění smýšlejí sice poněkud rozdílně, nebrání jim to ale prožít je ve shodě. Mezi lidmi podílejícími se na křtu vzniká spleť vztahů, tedy situace. V jejím rámci lze pomocí odlišného jednání akcentovat ten či onen aspekt. Situace představuje nejmenší ucelenou srozumitelnou jednotku vzájemného lidského jednání, vztah mezi lidmi nacházejícími se ve stejný čas na stejném místě. Uvedením do pohybu se z ní pak stává proces.⁵ Jednání v procesech každodenního života vůči ostatním lidem se může akcentovat prostorově (jeviště), gesticky (stojka), akusticky (trhovec) nebo pomocí věcných atributů (okázalá roucha). Postupně se tak vytváří rozdíl v chování vůči přihlížejícím a postačí k tomu i jen jeden ze zmíněných příznaků. Zároveň se jednání může jevit jako hra, tedy postupně minimalizovat své důsledky – takový je rozdíl např. mezi turnajem a skutečnou bitvou. Jakmile začneme zkoumat scénické události z pohledu akcentace a minimalizace důsledků, pak je třeba rozlišovat mezi čtyřmi variantami:

1. neakcentované a nezahrnující minimalizaci důsledků (např. bitva)
2. akcentované, ale nezahrnující minimalizaci důsledků (např. veřejná poprava)
3. neakcentované a zahrnující minimalizaci důsledků (např. karetní hra)
4. akcentované, ale zahrnující minimalizaci důsledků (např. bojový tanec)

Jen jediná z těchto kombinací – akcentované, ale zahrnující minimalizaci důsledků – dává vzniknout scénickým událostem, což nám umožňuje vyhnout se čistě metaforickému používání tohoto spojení. V akcentaci se pojmí smysly vnímatelný pohyb těla se svým ozřejměním; jednání může tedy díky akcentaci odkazovat na víc než na sebe samo. Pozornost přihlížejících se při tom přesouvá od jednajících těl k uvědomění si hrové podstaty samotné akcentace, od „co se tu děje?“ k „jak se to děje?“. Probíhající fyzické jednání a rozvinutí jeho způsobů vnímá divák současně. Z toho plyne účinek scénických událostí. V životě vznikají scénické události nepřetržitě. Existují jako neustále živý, nevyčerpatelný potenciál, který osvobozuje sociální fantazii. Jmenují se scénické, protože v tomto názvu zaznívá scénování, *mise en scène*. Scénování v každodenním životě se spojuje s akcentací i s potlačením důsledků, aniž to má co dělat s debatou o divadle (bottom-up). V určité chvíli se pak mohou ti či oni přihlížející rozhodnout, zda budou ty či ony scénické události

⁴ Pro podrobnější rozvedení tématu srov. A. Kotte. *Divadelní věda*, s. 11–40. K původu divadla pak tamtéž, s. 151–158.

⁵ Události mohou být také medializované, to znamená zachycené kamerou, a tak převedené na mediální události nebo sekvence.

nazývat divadlem, nebo ne. Některým přihlížejícím může akcentace vyvolávače na trhu připadat tak slabá, že jej budou považovat za normálního prodejce, zatímco druzí jeho výkon označí výrazem pouliční divadlo. Výraz „divadelní události“ oproti tomu znamená, že jsou tyto události nahlíženy z pohledu už definovaného pojmu divadla či divadelnosti (top-down). Synchronní spektrum, kterému se divadelní historiografie snaží přiblížit často v asynchronní perspektivě, sahá od procesů každodenního života až k vysoce umělým a komplexním procesům, jakými jsou třeba operní představení.

Počet archeologických nálezů dokládajících existenci scénických událostí výrazně stoupá v mladší době kamenné. Jen na území mezi Pákistánem a Balkánem sebral Josef Garfinkel na 400 zobrazení tanečních výjevů pocházejících z neolitu.⁶ Pokroky lze zaznamenat i v dataci už známých vykopávek v západní a střední Evropě. Objevuje se především čím dál víc vykopávek na kruhovém půdorysu, astronomicky orientovaných posvátných míst pomáhajících určovat zimní slunovrat. Tyto stavby sahají od Irska přes Španělsko až do Německa, Polska či Maďarska. Ta nejznámější, byť ne nejstarší, se nachází u jihoanglického Stonehenge. Datace už byla určena přesně: stavba začala 3000 let př. Kr. a přestavby probíhaly až do 16. stol. př. Kr. Stavitelé se orientovali podle noční oblohy. Jihovýchodní brána Stonehenge ukazuje směrem k prvním slunečním paprskům v den zimního slunovratu. Takové prostorové uspořádání bylo třeba přesně vypočítat, jelikož empiricky mohl člověk vnímat pouze rovnodennost.⁷ Podle nejnovějšího bádání lidé ve Stonehenge znali dráhu měsíce, nakloněnou vůči té zemské o 5 stupňů, a věděli také, že se cyklus opakuje každých 18,6 roku. Do té doby byl tento objev přičítán řeckému astronomovi Metonovi, který jej poprvé popsal v r. 432 př. Kr. Tyto stavby jasně odkazují na existenci obřadního jednání. Především ale ozřejmují trend současného bádání: datace čím dál většího počtu poznatků a objevů, které byly doposud přičítány řecké civilizaci, se v posledních desetiletích posunuje do období o několik tisíc let dříve. Konečná fáze výstavby Stonehenge se odehrála 500 let před mytickou trojskou válkou, kterou bude Řecko v Thespidově době znát už jen jako pohádku.

Počátky psané kultury, hieroglyfy, sahají do Egypta a období okolo 3300 let př. Kr. Je obecně známo, že astronomické poznatky byly v Egyptě na obdobné výši jako ve stejném období ve Stonehenge. Směřování Cheopsovy pyramidy kolem r. 2580 př. Kr. na sever, zaměřené s přesností na tři úhlové minuty, nemá jistě s divadlem nic společného. Je ale navýsost nepravděpodobné, že by kněží, kteří byli schopni provádět tak přesné výpočty, divadlo neznali. Na místo animistických kultů nastupují uspořádávající mýty. Tanec, hudba a akrobacie se uplatňují jak pro pobavení paláce,

⁶ Yosef Garfinkel. *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin, 2003.

⁷ Mathias Schulz. „Der Kult des Sternenmagier“. *Der Spiegel*. 2002, č. 48, s. 197, 200.



Obr. 2 Papyrus z Ramessea, výřez překreslený Kurtem Sethem. Pod každým svislým zápisem se nacházejí obrazové scénické pokyny k předvádění mýtu.

tak v náboženských obřadech. V Mezopotámii a v Egyptě se konaly týdny trvající slavnosti, v jejichž středu stály scénické události, např. jakási mystéria o utrpení, smrti a zmrtvýchvstání boha Usira. Části těchto mystérií se odehrávaly ve skryté oblasti chrámů, na jiných se přímo podílel lid, stejně jako na zápasech předváděných jako podívané. Nenáboženské divadlo koexistovalo s náboženským a sdílelo s ním téma znovuzrození – ústřední motiv divadelních dějin. Zachován zůstal mimo jiné i tzv. *dramatický papyrus z Ramessea*. Jeho název je výmluvný, jelikož nepřináší pouze obrazové znázornění průběhu obřadu, který se pravděpodobně vztahuje k přípravě slavnosti Sed, ale také dialogy. Každé provedení obřadu si žádalo vlastní roli papyru. Období vlády Senusreta I. v letech 1971–1925 př. Kr., během něhož byla slavnost alespoň jednou provedena, není výjimkou. Jelikož ovšem papyrus pochází pravděpodobně z období okolo r. 1850 př. Kr., tedy z doby vlády Amenemheta III., můžeme se domnívat, že ten samý obřad byl znovu

proveden k výročí jeho nástupu na trůn. Výstupy ve 46 scénách, včetně promluv i odpovědí, se odehrávají na místech od sebe velmi vzdálených. Jednotliví herci přebírali i role mytologických postav.⁸

V průběhu zkoumání došlo oproti prvnímu vydání Kurta Setheho z r. 1928 ke změně řazení jednotlivých obřadních scén.⁹ Jejich sled je určený obřadem z okruhu usirovského mytologického cyklu: „Průběh obřadu interpretuje doprovodný mýtus v rovině hry,“¹⁰ jejíž děj vychází z mýtu o Usirovi a Horovi. Jako hlavní postavy zde vystupují bohové Hor, Tot a Horovy děti, ze smrtelníků pak král, několik královských úředníků a kněží. Tím byly už na počátku 2. tisíciletí př. Kr. splněny zcela konvenční divadelní předpoklady, které by mohly být považovány za divadlo i v 19. století. Musí-li být „starý král“ pohřben, aby mohl „mladý král“ nastoupit na trůn, přičemž oba momenty spolu v čase průběhu splývají, pak se jedná o oslavu výročí. Doložené opakování na jedné straně jasně poukazuje na obřad, na druhé straně ovšem skrze přebírání rolí, hraní o bozích a mytologizaci dává vzniknout divadlu v tradičním smyslu.

Ambivalentnost duchovních her není až specifikem středověku. Například v minojské kultuře na Krétě odkazuje prostorové uspořádání nového paláce v Knossu, vystavěného v 17. stol. př. Kr. jako bludiště s tisícerými místnostmi propojených chodbami, na další formy divadla: ulice, kterou procházela procesí, vede k hlavnímu schodišti před palácem. To je ideálním místem pro obřady, pro předávání darů od spřátelených vladařů či poplatků od závislých území, ale i pro pobavení, shromažďování, tance, souboje nebo přijímání zahraničních vyslanců.¹¹

Mykénská kultura s vrcholným obdobím kolem r. 1450 př. Kr. – stavbou mykénského opevnění na Peloponésu – se překrývá s tou minojskou, má ovšem své písmo (lineární B). Okolo r. 1190 př. Kr. dochází k trojské válce. A potom nastává dlouhé ticho. Až do období kolem r. 800 př. Kr. následují tzv. staletí temna. Středozevní národy procházejí nevysvětlitelným demografickým i hospodářským úpadkem. V zapomnění upadá i písmo. Po založení

⁸ Srov. Hartwig Altenmüller. „Zur Lesung und Deutung des Dramatischen Ramesseumpapyrus“. *Jaarbericht ex oriente lux*. 1965/66, roč. 19, s. 421–442: „V roce 1928 předložil K. Sethe detailně komentované zpracování papyru, který byl nalezen v hrobě ve Střední říši v oblasti Ramesseum, rozdrobený na mnoho malých útržků. Papyrus je 2 m dlouhý a 26–27 cm vysoký. Po celé délce papyru táhnoucí se zápis je vysoký asi 18,5 cm. Dodneška se zachovalo asi 138 svislých řádků nestejně šířky. Pod úrovní písma se nachází vodorovný pruh obrázků, které jsou na několika místech odděleny svislými čarami.“

⁹ Nejnovější bádání se vrací k Setheho hypotézám, navrhuje vztah ke slavnosti Sed a pohřbíží na papyrus z Ramessea jako na líčení „nástupu na trůn nebo přesněji převzetí moci synem v okamžiku otcovy smrti“. Joachim F. Quack. „Zur Lesung und Deutung des Dramatischen Ramesseumpapyrus“. *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*. 2006, roč. 133, s. 72–89, 85.

¹⁰ H. Altenmüller. „Zur Lesung und Deutung des Dramatischen Ramesseumpapyrus“, s. 432.

¹¹ Existence scénických procesů mezi jednajícími a přihlížejícími je prokazatelná i v severní Africe, Asii a dalších oblastech. Srov. G. J. Williams. *Theatre Histories*, 1. díl.

Divadlo před 5. stoletím

Sparty kolem r. 800 př. Kr. řecká kolonizace prudce posiluje. První olympijské hry se konají už v r. 776 př. Kr. Řekové se opět kulturně vzmáhají, jsou mocnější a jejich území se rozšiřuje. Homér se v letech 720–710 př. Kr. pokouší v *Odyseji* a *Iliadě* mytologicky překlenout staletí temna tím, že zapisuje přebásněnou verzi příběhů, které orálně a scénicky předávali aoidi a rapsódi.

Mezi dosud doložené rané formy divadla patří tanec a akrobacie, náboženské obřady, scénování moci jednotlivých vůdců využívající kostýmy a částečně i masky, k čemuž se pojí veřejné vyprávění šamanů a později rapsódů. Podmínkou orální kultury je, že rapsód se svým přednesem bezprostředně obrací na posluchače a vtahuje je do děje. Usměřňuje jejich představivost tím, že přednes textu určuje celá řada faktorů. Například pro výstup pěvce v rámci společenství je určující vnější podnět, třeba slavnost. Důstojný, až autoritativní vzhled rapsóda dělá na diváky stejně silný dojem jako způsob přednesu, gesta i případné odkazy na jejich tady a teď. V neposlední řadě prohlubuje divácký prožitek i tempo, které mluvčí zvolí. Rapsód, stejně jako před ním šaman, šprýmař (trickster), medicinman, aoidos funguje tedy v orální kultuře jako herec, a to dlouho před tragédií.¹² Rapsód platí za někoho, kdo využívá a komu je dokonce vlastní vědění o minulosti, později za toho, kdo uchovává homérský epos. Recituje-li *Iliadu*, je zahalen do rudého roucha, a vypráví-li o Odysseových skutcích, pak do roucha fialového. Rapsódi vedou zpravidla kočovný život, putují z místa na místo, ze slavnosti na slavnost – stejně jako potulní bardi ve středověku v germánsko-franckém prostoru. Během přednesu má rapsód kromě bohatého roucha na hlavě věnec, v případě slavných pěvců dokonce zlatý. Stojí či sedí na vyvýšeném místě nebo přechází po prostoru, zatímco posluchači a diváci kolem něj tvoří kruh. Jeho výraz se pohybuje mezi mluvou a zpěvem. Používá gesta i mimiku, při smutných pasážích velkých příběhů pláče, pokouší se přenést atmosféru na diváky. Při soutěžích je posuzován právě podle těchto schopností. Zpěv (Řekové označují recitaci hexametrů v psaných eposech jako zpěv) je uveden předeherou na lyru. Po předeherě následuje vzývání múz či boha Apollona s prosbou o pomoc a podporu. Poté rapsód začíná své vyprávění vycházející z mýtu, a to na místě, které si sám zvolil nebo mu bylo zadáno publikem. Hůl v jeho ruce podtrhuje dojem hry. Jeho jednání se tak povznáší nad jednání přihlížejících. Hůl zmiňuje už básník Hesiodos, který také odvozuje původ rapsódů od múz a Apollona, zatímco vladaři vzešli podle něj přímo z Dia.¹³ Pindaros píše o něco později, v 5. stol. př. Kr.: „Ale Homér mu [Aiantovi] vrátil v očích lidí čest, připomněl jeho zdatnost a se svou holí ji převedl do božských slov tak, aby ji budoucí mohli opěvovat. Jelikož navěky nesmrtelně zní, když někdo

¹² Srov. Gerald Frank Else. *The origin and early form of Greek tragedy*. Cambridge/Mass., 1965, s. 69.

¹³ Srov. Hésiodos. *Železný věk*. Přeložila Julie Nováková. Praha, 1976, s. 41–79, 44 a 46.

něco libě vyjádří.¹⁴ Rapsód postupuje mýtem jako vzdálenou, proměnlivou, posluchačům jen částečně známou krajinou, která si tudíž žádá výklad. Hůl mu slouží jako hůl poutnická, ale i jako symbol jeho básnické autority; je to poznávací znamení nositele božských slov. Hůl platila – stejně jako ve středověku – za znamení moci. Kromě rapsóda ji třímal také král, soudce či řečník na veřejném shromáždění, pokaždé tedy ten, kterému musí všichni naslouchat. Hůl uříznutá z Apollonova stromu pozdvihuje i pěvce k božské důstojnosti; jeví se tak jako mluvčí celého společenství.

Rapsód v paradigmatické rovině ukazuje, jak scénické události, které můžeme nazvat divadlem, nacházejí své kořeny v procesech každodenního života. Vyprávění před ostatními v rodinném kruhu je obecný kulturní fenomén. U rapsódů dochází k vystupňování této situace díky zvláštnímu talentu, výjimečné paměti, cvičení, charismatu i díky rétorickým a hereckým schopnostem. Zatímco literárně pojatá definice divadla 19. století potřebovala Thespida, aby založil divadlo, v rámci konceptu současně existujících divadelních forem stačí připomenout existenci rapsódů, jejichž příklad ukazuje, že divadlo vzešlo v průběhu tisíciletí z procesů každodenního života.

1.2 K počátkům řecké tragédie

Když se příklad řeckého divadla staví jednoznačně do centra pozornosti, je třeba velmi přesně pojmenovat, co od něj lze očekávat. Zdá se, že tím, co způsobilo nadřazení řeckého divadla v tradiční historiografii, jsou jednak dějiny divadelního stavitelství, jednak institucionalizace některých forem divadla, zejména díky obzvláště dobré zachovalosti materiálů.

V bohaté literatuře lze nalézt množství filologických nebo kulturněhistorických teorií o tragédii, které se navzájem doplňují nebo si protiřečí. Dodnes existuje nebezpečí, že se modelová a jasně srozumitelná vysvětlení budou generalizovat a jednotlivé okolnosti vydávat za rozhodující. Nicméně ohledně elementů, které měly na tragédii svůj vliv, panuje široká shoda. Jsou to každodenní scénické události (demonstrace moci, vystoupení řečníka z davu), individuální tvůrčí aktivity (rapsódi, Thespis), náboženský a obřadní rozměr slavností a mezi nimi uctívání Dionýsa, kult héroů, oplakávání mrtvých a praxe mystérií.¹⁵

Určité scénické události každodenního života se ve všech dobách velmi snadno proměňují v něco, co můžeme nazývat divadlem. Demonstrace moci ve fabulích tragédií například poukazují k aktuálnímu dění, k vydělení řečníka z davu docházelo i ve vojsku nebo ve veřejném shromáždění. Proměňuje se

¹⁴ Pindaros. *Die isthmischen Gedichte*. Vol. 1. Heidelberg, 1968, s. 173.

¹⁵ K jejich vzájemnému propojení srov. Albin Lesky. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen, 1972.