

est révolue. Aujourd'hui, on peut mieux distinguer ce qui, parmi les idées de Bremond, constitue un héritage durable. Et on peut se poser une dernière question, peut-être la plus importante, et essayer d'y répondre: Bremond mérite-t-il d'être lu et relu à l'heure actuelle? Sans doute. Il le mérite non seulement à cause de certaines idées suggestives que nous trouvons parsemées dans son oeuvre; mais comme le mérite aussi tout critique, tout historien qui se fait de la littérature et de l'art une idée aussi sublime que lui. Nous ne saurions mieux terminer notre petit compte rendu qu'en citant les mots de M. Jean Onimus qui ont trait aux activités pédagogiques d'Henri Bremond: «Parer de poésie humaine et divine le plus beau de tous les temples: l'âme des enfants», tel est, selon Bremond, l'objet ultime de l'enseignement littéraire. En est-il de plus noble?» (167)

Jaroslav Fryčer

Le Lieu théâtral à la Renaissance. (Réunies et présentées par Jean Jacquot avec collaboration d'Elie Konigson et Marcel Oddon. Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1965. 534 stran, 68 obrazových příloh.)

Francouzské Národní centrum vědeckého výzkumu má v sekci humanistických věd velice aktivní a iniciativní skupinu pro výzkum divadla, již se dostává také dostatek místa ve vydavatelském plánu nakladatelství Národního centra. Nebývají to vždycky tak atraktivní práce jako např. Le Décor de théâtre de 1870 à 1914 Denise Bableta, po níž sáhnou nejen historikové divadla, ale každý, kdo přichází do styku s moderním divadlem, tvůrci, kritikové i zasvěcení diváci.

S upřímným obdivem (i s trochou odbornické závisti) bereme do rukou publikace, které toto nakladatelství věnuje mezinárodním teatrologickým kolokviím a konferencím, pořádaným už delší dobu pravidelně a cílevědomě oddělením Group de Recherches sur le théâtre pod záštitou C. N. R. S. a za podpory řady západoevropských divadelněvědných institucí. Z prvního setkání vzešel svazek s názvem La Mise en scène des oeuvres du passé (Paris 1957), které bylo věnováno modernímu inscenování klasických děl; následující svazek byl pak zaměřen k představitelům a směrům moderního divadla (Le Théâtre moderne: Hommes et tendances, Paris 1958). Z konference o Shakespearovi a alžbětinském divadle vznikla publikace Réalisme et poésie au Théâtre, Paris 1960), o dalších setkáních svědčí pak sborník Le Théâtre d'Asie (Paris 1962) a Le Lieu théâtral dans la société moderne (Paris 1963, réimpression. 1966). Tato publikace, bohatě obrazově vybavená, našla svůj ohlas také v ČSSR — byl do ní zařazen i referát českého odborníka pro moderní divadelní prostor Miroslava Kouřila.

Mezinárodní kolokviium pořádané v Royaumontu v březnu 1963 na téma „divadelní prostor v renesanci“ je určitě problematika, která zajímá výhradně divadelní historiografy, nemnohé divadelní teoretiky a odborníky historických oborů. A přece sborník, který má v roce 1964 a v ČSSR se objevil značně později, je ve své knižní podobě skutečně imponující. Jeho vydání je vizitkou francouzské teatrologie, jejich schopností i možností nejen uspořádat konferenci za účasti předních kapacit světové divadelní historiografie, ale také shromáždit a zpřístupnit výsledky jejich bádání způsobem skutečně důstojným.

Jeanu Jacquotovi, vědeckému řediteli C. N. R. S. a hlavnímu redaktoru sborníku, se podařilo připravit konferenci o renesančním divadelním prostoru a uspořádat vydání jejich příspěvků nikoliv jako sled badatelských monologií, více nebo méně se dotýkajících daného tématu, ale v koncepci, která svou vnější i vnitřní logikou tvoří celek.

V přípravě konference vycházeli organizátoři z jakéhosi teoretického schématu, odvozeného z historické podoby renesančního divadla. Základ tu tvoří podoba italského divadelnictví, jehož scénografii si rozdělili na dvě stadia: první, statické, v němž dominovali umělci milující linie a vyrovnaný prostor, v němž by pohyb rušil harmonii, druhé, pozdější, dynamické, v němž vládli tvůrci technicky zaměřeni, jejichž prostorová představivost byla doplňována proměnlivostí. Mimoitalské divadlo v jeho renesančních projevech rozdělili především na ty jevy, které vyrůstají z techniky středověkého divadla, kdy se v rozvinutých formách (divadlo rederijků, alžbětinské, španělské corrales) prezentuje scéna jako architektonický celek. V druhé fázi následuje rozšiřování italských principů perspektivy a iluze do sféry evropského divadla.

Tématika jednotlivých referátů byla soustředěna do tří sekcí: vývoj divadelního prostoru v Itálii v letech 1470–1940, divadelní prostor mimo Itálii před uplatněním perspektivní a iluzionistické dekorace a rozšíření italské scénografie mimo italský prostor v 17. století.

Studium první sekce je předřazeno pojednání T. E. Lawrensona a Heleny Purkisové ilustrované edice *Terentia* v dějinách divadla, které z nedostatku jiného materiálu k dějinám divadla 15. a 16. století používá k poznání scény tohoto období převzaté vydání Terentiových komedií z let 1486–1614. Leonardu da Vincimu – scénografu jsou věnovány studie dvě: první (z pera Carla Pedrettiho) popisuje jeho scénický návrh pro architekta Charlese d'Amboise, u něhož v letech 1500–1511 pracoval, druhá (od Kate Steinitzové) pojednává o Leonardově návrhu scény pro představení mytologického dramatu Danaé Baldassara Taccona, které se hrálo v Miláně v lednu 1496 v paláci Giana Francesca di Sanseveriniho. André Chastel zkoumá úlohu, jakou se hrálo nádvoří renesančního šlechtického paláce (tzv. cortile) v rozvoji divadla mezi lety 1470 a 1540/58. Robert Klein a Henri Zerner píší o významu římského architekta Vitruvia a jeho pojetí divadla, které bylo vedle perspektivy hlavním inspiračním zdrojem italských divadelních architektů období renesance. Cesare Molinari zkoumá vztahy mezi scénou a divadlem v Itálii 18. století a zjišťuje: tento vztah nelze označit za antitetický, jak to učinil Kindermann, ani nelze s Freyem říci, že prostor divákův a hercův byl stejný. Dochované písemné dokumenty zasazují skutečný poměr mezi divákem a scénou tohoto období mezi oba mezní názory. Švédský badatel Per Bjurström studuje vztah scénického prostoru a trvání hry, vztah výrazových prostředků divadla a výtvarného umění, pokud jde o vyjádření času, a dochází k závěru mj., že na rozdíl od figurativního umění renesančního, které považuje prostor za symbol času, divadelní dekorace se postupně stávají prostorem, hloubkou, nikoliv časem. Maria Teresa Muranová obohacuje dějiny benátského divadla 15. a 16. století pohledem na divadelní prostor veřejných a soukromých divadel tohoto období. O proměnách formy středověkého turnaje v barokní slavnosti na italské půdě pojednává Elena Povoledo ve stati *Renesanční turnaj v Itálii*. Závěrem tohoto oddílu zveřejňuje Irving Lavin korespondenci adresovanou markýzi Enzo Bentivoglioovi z Ferrary, který byl pověřen řízením divadelního představení u příležitosti sňatku Eduarda Farnese s Markétou Medicejskou v r. 1628. Nákresy připojené k dopisům jsou dosud neznámým příspěvkem k poznání architektonické koncepce barokní scény.

Druhou tematickou skupinu referátů o divadelním prostoru mimo Itálii před uplatněním perspektivní iluzionistické dekorace uvádí studie Heinze Kindermanna o rakouském divadle v době Maxmiliána I.; zaměřuje se především na dramatické dílo humanisty Konrada Celtise (1549–1508). V dalším příspěvku podává Günter Schöne zprávu o renesančních slavnostech na dvoře bavorských knížat. Norimberským karnevalovým hram 15. a 16. století, které vedle maskárních her, zvaných *Schembartlauf*, tvořily norimberské profánní divadlo té doby, věnuje svou pozornost Joël Lefebvre. Carl Niessen popisuje scénu Broelmannovy latinské hry Laurentius, která se hrála v Kolně nad Rýnem, a uvádí ji ve vztah k hram jiných autorů, především Hanse Sachse. O výpravě španělských autos sacramentales v Madridu od roku 1481, kdy se o nich vyskytuje první zmínka, až po Vegovu hru *La adúltera perdonada* a Calderonovu *La cena de Baltasar* pojednává J. Varey. J. L. Flecniakoska se pokouší o rekonstrukci scény k Vegově hře *La Margarita preciosa*, která se hrála v Segovii r. 1616. Z hlediska jevištního provedení je pozoruhodná, jak píše Lucette Roux v další studii, španělská *comedia de santos*, která byla psána u příležitosti beatifikace nebo kanonizace světců autory jako Lope de Vega, Tirso di Molina aj.; je zajímavá zejména použitím strojního zařízení (zv. *tramoya*) k realizaci nadpřirozených zásahů do děje, na němž se tak názorně obráží barokní svár duchovního a materiálního světa. Táž autorka se v dalším krátkém příspěvku pokouší o rekonstrukci scény, kterou bylo nutno zřídít ke kanonizaci čtyř španělských světců ve Valladolidu r. 1622; své vývody opírá o písemnou zprávu o slavnosti od neznámého autora. N. D. Shergold řeší ve své stati *Combova kresba* a staré španělské divadlo otázku věrohodnosti malířova zobrazení madridského divadla *Corral del Principe* a třebaže je v konfrontaci s jinými dobovými prameny neshledává věrohodným, pokládá je za cenný pokus o evokaci tohoto španělského divadla. V roce 1527 konaly se v Greenwichi rozhovory mezi Jindřichem VIII. a francouzskou diplomatickou misí o sňatku a uzavření přátelské smlouvy; k slavnostem při této příležitosti konaným bylo postaveno divadlo a vy-

baven sál. Divadlo i sál popisuje ve svém příspěvku Sydney Anglo. O interludiích období Tudorů, která se od středověkého mystéria a mirakula liší svou světskou tematikou a tím představují přechod k divadlu renesančnímu, pojednává Richard Southern. Richard Hosley rekonstruuje podle Van Buchellovy kopie kresby de Wittovy z r. 1596 londýnské alžbětínské divadlo Swan. V referátě nazvaném Symbol a obraz snaží Glynne Wyckham odpovědět na otázku, kdy anglická divadelní scéna začíná opouštět středověkou symboliku, a zjišťuje, že do Anglie uvedl nové scénografické proudy architekt Inigo Jones. Premiéru hry Gijsbreght van Aemstel „knížete holandských básníků“ Joosta van Vondela, která se konala v amsterodámském divadle Schouburgs roku 1638, popisuje W. C. Hellinga. Ve studii Jednota a pluralita místa ve francouzském divadle let 1450–1600 dokazuje Raymond Lebègue, že jednota místa, kterou teoretikové divadlu tohoto období jednoznačně přisuzovali, neodpovídá skutečnosti a třísť se podle dramatických žánrů, časového období a hercovných vyjadřovacích schopností. Iris Brooková ukazuje vztah morality La Condamnation de Banquet k tapisériím muzea v Nancy a zjišťuje, že obě vznikly v roce 1507. O scénické koncepci hry Agarite Jeana Gilberta Durvala, známého svým odporem k jednotě času v divadle, jak ji zachycují pracovní poznámky scénografa Mahelota, pojednávají T. E. Lawrenson, Donald Roy a Richard Southern.

Poslední skupinu referátů o šíření italské scénografie mimo Itálii zahajuje A. Beijer, který podle nově nalezené makety dekorací studuje scénografickou stránku představení Ballet de la Prospérité des armes en France; došlo k němu v roce 1641 v pařížském Palais Cardinal, tedy před příchodem představitele nových proudů ve scénografii Itala Torelliho. Sbírkou návrhů francouzských kostýmů z doby kolem roku 1640, které získal C. G. Tessin a které jsou uloženy ve stockholmském Národním muzeu, uvádí Per Bjurström do souvislosti s autorem scény pro balet de la Prospérité. Realizace Descartesova baletu La naissance de la paix, k níž došlo v baletním sále královského zámku ve Stockholmu roku 1649 na oslavu uzavření vestfálského míru, je tématem dalšího příspěvku A. Beijera. O počátcích hudebního dramatu španělského, k jehož zrodu přispěli také Lope de Vega a Calderón, píše Charles Aubrun. O představení Medey od holandského dramatika 17. století Jana Voose, které ve své době platilo za senzační, pojednává H. H. J. de Leeuwe. Poslední stať tohoto oddílu věnuje James G. McManaway renesančnímu dědictví v anglické scénografii let 1642 až 1700.

Závěrečná studie Jeana Jacquota Typy divadelního prostoru a jejich transformace od konce středověku do poloviny 17. století je svou syntetickou povahou a přehledným zpracováním výsledků jednotlivých prací a oddílů jakousi závěrečnou sumarizací a zároveň také klíčem k celé publikaci. Zabývá se totiž problematikou metodologického přístupu jak v celku dějin divadla, tak v postupu jednotlivých badatelů tohoto sborníku. Jacquot se dotýká právě onoho výrazného směřování dějin divadla k samostatné vědecké disciplíně, kdy právě německá škola Maxe Herrmanna kladla důraz na divadelní architekturu, režii, publikum, reagující tak na tendence posuzovat divadelní umění výhradně literárními aspekty. Autor ukazuje na statickou omezenost tohoto zkoumání a vyslovuje názor, že dnes byla nalezena lepší cesta „v lůně širší disciplíny“ (str. 474), v níž jednotlivé složky divadelní produkce jsou postaveny na stejnou úroveň. Tato disciplína obsahuje určitý počet speciálních úseků, z nichž žádný není nadřazen, říká Jacquot ve své charakteristice disciplíny, pro niž mají Francouzi název „recherches sur le théâtre“, tedy teatrologie, divadelní věda.

A z těchto důvodů považuje právě v historii divadla za velmi užitečné tzv. týmové práce, kde scénický praktik bude hrát důležitou roli vedle čistého historika. Proto také organizuje C. N. R. S. konfrontace druhu vědeckého kolokvia, kde se umožňuje rozvinout názory i za hranice úzkého oboru (divadelní produkce, periodizace, lingvistická oblast), aniž by se ztrácela výhoda původního dokumentačního materiálu, komentovaného odborníky. Dokladem je tu hned první, do žádného oddílu nezařazená studie T. E. Lawrence a H. Purkisové zabývající se ilustrovanými edicemi Terentia, kde podoba ilustrací podává nepřímé svědectví pro vývoj scénografie v evropských souvislostech. Jacquot je si v těchto metodických úvahách příliš dobře vědom jak syntetické, tak časoprostorové složitosti a závislosti jednotlivých divadelních jevů i divadelní kultury jako celku, aby nepostřehl, že monografické zpracování jednotlivých jevů nemohou postihovat dynamiku této oblasti v její vývojové podobě. I když existuje velice rigorózní metoda filologická, s níž se zkoumá divadelní představení,

prostor atp., přece jen — právě pro povahu samotného předmětu — tu existuje určitá nejistota interpretace. Cestu k syntéze, k postžení typů, scén nesoucích vývoj, i celé divadelní oblasti vidí Jacquot v oblasti vyložené komparatistické s tím, že při nápadných analogiích mezi vzdálenými oblastmi nesmíme zapomínat na jejich odlišné kontexty.

Sborník obsahuje, jak jsme viděli, čtyřiatřicet studií badatelů skutečně známých jmen: z oblasti německé Theaterwissenschaft — Heinz Kindermann, Carl Niessen, mnichovský Günter Schöne, z francouzského divadelního výzkumu vedle zmíněného Jeana Jacquota, André Chastel ze Sorbonny aj., objevují se jména představitelů anglické i americké teatrologie i jejich kolegů z Itálie a severských zemí.

Snad je tato „západní“ orientace nevhodná v tom směru, že právě slavistická oblast mohla dokreslit tuto problematiku — především v kapitolách apercepce a vlastního přístupu k italským vlivům jak v oblasti dalmatské, tak v oblasti česko-polské.

Zdeněk Srna, Libor Štukavec

Tristan Rémy, **Klauniády**. (Z francouzského originálu Entrées clownesques přeložil a vysvětlivky napsal Jan Brabec. Praha, Orbis, 1968, 284 strany.)

Výstupy klaunů patří k významným produktům divadelního charakteru, žijícím mimo oblast divadel. Celým svým rázem blížily se vystoupením různých kočovnicků na náměstích a tržištích.

Vznikající z nápadů svých interpretů, dostávaly výstupy klaunů definitivnější podobu v manéžích cirkusů. Jejich scénária se pak šířila, obrušovala a dotvářela ústním podáním, nikoli nepodobným tradování projevů folklorních (lidových písní, pohádek, pověstí atd.).

Zel, dlouho se nenašel nikdo, kdo by specifické umění klaunů, stojící jak na projevu mluvním, tak na projevu akrobatickém, písemně zachytil. Ač šlo leckdy o klauny těšící se plným právem ohromné slávy (bratři Fratellini, Enrico Sprocani — známý pod jménem Rhum, Dario a Manrico Menchi atd.). Teprve francouzský spisovatel Tristan Rémy, autor proslulé knihy o „posledním z pierotů“ Janu Kašparu Debureauovi, houževnatým úsilím shromáždil na 150 klaunovských výstupů. Z nich pak vybral 60 čísel, těch, která ke svému provedení potřebují co nejméně rekvizit, a shrnul je do samostatné knihy. A tak jsou podklady tohoto svérázného umění, které se víc nežli po sto let dědí od generace ke generaci klaunů a které přechází také od národa k národu, konečně zaznamenány.

Rémy přirozeně věnoval největší pozornost klaunským výstupům ze zemí západních. Svědčí o tom i předmluva „Klaunský výstup“, pokoušející se především zachytit historii klaunských scének, žel, jen ve Francii, kam klaunové přišli z Anglie (např. Andrew Ducrow) po návratu Bourbonů. Klasická doba klaunů nastává ve Francii rokem 1864, kdy byl vydán zákon o divadelní svobodě, otevírající cirkus mluvené komedii. Rémy sice připomíná různé druhy klaunů (humoristický, politický atd.), sepětí jejich umění s tradicí komedie dell' arte, s mimy, se španělskými šašky apod., i fakt, že s klaunerii souvisí filmová groteska, nicméně obsírněji a hlouběji tyto vztahy nerozebírá. K tomu, aby vznikla takováto syntetická práce, bylo by zapotřebí předchozích studií o klaunských výstupech jednotlivých národů. Rémymu náleží zásluha za to, že dal ke studiu této problematiky popud a že k němu svou „antologií“ poprvé sebral důležitý materiál.

Artur Závodský

William E. Fredeman, **Pre-Raphaelitism**. A Bibliocritical Study. (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965, pp. 327.)

The Associate Professor of English at the University of British Columbia, William E. Fredeman, has presented us in this volume with a remarkable combination of expert bibliography and original critical assessment. This comprehensive work is the first bibliography of Pre-Raphaelitism on such a scale and with such a purpose, for as Professor Fredeman stresses in his Preface, it is not a mere formal descriptive bibliography, but is intended as a “critical reference guide to the whole subject of Pre-Raphaelitism”. The sub-title, “A Bibliocritical Study”, though employing an