

Hošek, Radislav

**[Webster, Thomas Bertram Lonsdale. Greek theatre production]**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. E, Řada archeologicko-klasická.* 1961, vol. 10, iss. E6, pp. 260-262

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/109034>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

aby byl brzo podán nějaký obsáhlejší přehled ruských výkopů v Černomoří. — Nepatrně byla též rozšířena úvodní kapitola o vývoji západoevropského historického bádání v oblasti starověku.

Bengtsonova kniha bude dobrou pomůckou tomu, kdo vnikl do problematiky řecké historie, ale snadno může svými názory svést k nesprávnému jejich pochopení. Také výběr speciální literatury bude většinou dobrým úvodem do řešení některého problému řeckých dějin.

*Radislav Hošek*

*T. B. L. Webster: Greek Theatre Production.* Stran XV + 206, obrazových příloh 1—24. Methuen & Co., London 1956.

Methuenovo nakladatelství vydalo v posledních letech několik závažných publikací o antickém divadle, jako knihu *W. Beareho, The Roman Stage* (1955<sup>3</sup>), *K. Leverové, The Art of Greek Comedy* (srov. SbFFBU E 5, 1960, str. 143—144), aj. Také Websterova kniha je významným příspěvkem k dějinám řeckého divadla. Autor si klade za cíl ukázat, kterak se na řeckém jevišti hrály divadelní hry, a to s přihlédnutím k době a místu provedení. Zejména si pak všímá ustrojení herců a technických prostředků, které měl k dispozici dramatik v různých dobách.

V úvodě se autor zmiňuje o některých obecných hlediscích a pramenech, jichž užíval. Varuje přitom před plnou důvěrou vůči literárnímu textu jako prameni pro poznání scenérie a úboru dané hry, neboť autor mnohdy počítal i se čtenářem svého díla, a proto do něho vnesl i prvky jiného světa nežli divadelního diváka. Sem tedy náležejí zmínky o četných slizách hrdinek, jež však nebylo pod maskou vidět. Stejně tak je třeba obezřetně přistupovat i k různým komentářům a slovníkům, které se sice mohly opírat o dobré helénistické prameny, ale jejich tvůrci mohli k mnohému názoru dospět i pod dojmem dosud na jevišti hraných her. Významným pramenem jsou divadelní stavby, ale jejich trosky vedou k nejednotné interpretaci. Konečně jsou to vázové kresby, které však mají pro divadlo význam jen tehdy, známe-li u nich všechny okolnosti, tj. původ, dobu vzniku a místo nálezu. Ten může být cenným svědectvím jak pro místní divadelní produkci, tak i pro zájmy místního obyvatelstva (srov. nálež helénistických váz v některých pompejských domech). Přitom autor upozorňuje i na okolnosti, které by mohly otfást tím, co vázy zobrazují. Umělci archaické a klasické doby zobrazovali totiž občas ve svém výtvoru víc než bylo ve skutečnosti v některém okamžiku hry, neboť chtěli scénu vylíčit podrobněji. A tak se stává, že je na váze zachyceno to, co ve hře je jen vyprávěno, např. poslem. Teprve za helénismu umělec zachycuje scénu tak, jak ji vidí.

Základní dělení knihy je zeměpisné. Největší část zaujímají Athény (1—96), následující Sicílie a Itálie (97—127) mají význam především pro IV. stol. a pro internacionální drama helénistické. Konečně si autor všímá mateřského Řecka (128—144), Ostrovů (145—155), Malé Asie, Černomoří a Afriky (156—163). Uvnitř každého oddílu postupuje historicky. Z takového dělení dobře vysvitnou lokální zvláštnosti, které jsou zpravidla ve výkladech opomíjeny anebo kladeny na druhou kolej.

Autor se pochopitelně nejvíce zabývá athénským divadlem. Ukazuje, jak se na jeho scéně projevuje současný athénský život a podtrhuje i úlohu divadelní stavby. Tak se děj často odehrává před domovními dveřmi, kde i v tehdejších Athénách diváci strávili hodně času. Poloha Dionysova divadla, kde slunce svítlo do tváří diváků, vylučovala možnost umělého osvětlení a dosažení kontrastů, známých z moderního divadla. Proto také nemohlo mít nebe jasné barvy, podsvětí temné, jako je tomu na našem divadle. To také omezovalo možnost světelných efektů.

Své další výklady omezil autor na Dionysovo divadlo, jehož zařízení sleduje v historickém vývoji. Již pro předperikleovské údobí uznává existenci dveří, vysokého podia, jeřábu a malované scenérie. V omezených případech (pro nedostatek prostoru) uznává pro V. stol. existenci ekkyklématu, jež někteří badatelé odsouvají do helénismu (Pickard-Cambridge). Zde ovšem své tvrzení nemůže opřít o doklady.

Pro klasičtí dobu uznává jen jedny střední dveře, což dokládá jednak zálibou Řeků pro symetrii, jednak tím, že úzká scéna nedovolila postavit viditelné boční dveře. Protože však klasičtí komedie vyžaduje mnohdy až trojí dveře (Ar. Ach.), vypomáhá si autor domněnkou, že od dokončení Perikleovy přestavby divadla má scéna jeden široký vchod hlavní a dva vchody postranní. Perikleova přestavba vedla nepochybně k většímu uplatnění technických zařízení, zejména známého již jeřábu. V úpravě scény uznává autor (proti H. Kennerové) užití stěn z natuženého plátna, jež představovalo buď skály anebo moře. Tuto techniku datuje již do počátku V. stol., protože se o Dionysiích nosily obrovské fally ze stejné upraveného plátna. Všechny své domněnky doprovází rozбором literárních pramenů, např. druhé části Sofokleova Aianta při rozboru ekkyklématu. Zajímavý je výklad Aischylova Promethea k důkazu použití téhož přístroje: V první hře, kterou nazývá Prometheus neupoutaný (Unbound), poznal divák hrdinu, takže v další hře, Prometheovi upoutaném, nemohl být hrdina nahrazen nějakým panákem, neboť byl divákovi znám. Proto musí být tato scéna vysvětlena jinak. W. si ji představuje tak, že zde bylo využito spojení ekkyklématu se skalou. Na konci hry stroj zatáhl Promethea hlavními dveřmi za scénu a stejnou cestou ho následoval pak i sbor (str. 18). Podobným způsobem vysvětluje W. i jiné hry.

V dalším se zabývá Lykurgovou úpravou divadla a jejími důsledky pro scénu. Tak rozšířené jeviště dovolilo více místa pro boční dveře, realističtější mohly být pojaty domy v komediích. Poté rozebírá důsledky toho, že byl divadelní děj přenesen na nejvyšší část jeviště, což znemožnilo spojení s orchestrou. Protože při reprisách Aischylových a Sofokleových her musel nutně vystupovat sbor, nemohly být tyto hry hrány na vysokém jevišti. Naproti tomu úzké zvýšené jeviště plně dostačovalo redukovanému sboru ke zpěvu interludií v současných hrách. Pokud se týká nové komedie, tu máme sice mnoho kreseb, ale nemůžeme jich využít pro popis scenérie. V nové komedii je současně i problémem to, kde si divák představoval odehrávat se děj a také, kde byl děj, který viděl. Z technických prostředků mizí v té době asi jeřáb, nahrazený tím, že se bůh nebo heros objeví na střeše jevištní stavby.

Druhým oddílem této části, týkající se athénské divadla, je otázka hereckého úboru (str. 28n.). Autor si všímá úboru od vázové výzdoby ze 6. stol. a soudí, že na vázách jsou vyobrazení komastové, kteří představují satyry. Proto také vystupují jako ithyfalličtí, neboť to je znakem satyrů. Změna nastala s Pratinovým uvedením satyrské hry. Od té doby komastové přestali satyry představovat, neobjevují se na vázách, a satyři, kteří na vázách vystupují, jsou spojeni s Pratinovým satyrským dramatem. Vidíme, že vystupují ve spodcích, s fallem a s ohonem. Pro klasičtí scénu má značný význam to, zda Aristofanův výsměch Euripidových osobám, spočívající v tom, že jsou označeny z nošení hadrů, vychází ze skutečnosti anebo fikce. W. se přiklání k tomu, že jde o Aristofanovu fikci, o útok na Euripidův realismus (39). Podporu pro své tvrzení hledá v tom, že z váz neznáme žádný doklad nošení hadrů. Obě je totiž třeba spojovat, protože vcelku máme — zejména z váz — přehled o vývoji úboru.

Značnou pozornost věnuje W. masce, především za helénismu. Rozebírá seznam masek z Pollukova slovníku a hledá pro ně příklady z dramatu. Významný je přitom rozbor některých druhů postav. Tak Plutové, Hóry, Démy ap. mohli vystupovat v běžných maskách, příp. s nějakým atributem. Historické postavy Sapfo, Archilochos, apod., mohli být zobrazeni buď jakoukoliv maskou anebo u historických postav mohlo jít o standardní portrétní masky, pro něž však nemáme doklady. Komplikovanější je výklad her typu Archilochové, Hesiodové, apod., kde titul naznačuje, že hlavní hrdina i sbor mají stejnou masku. To se Websterovy zdá nepravděpodobné, a proto navrhuje výklad: 1 Archilochos + 24 zahořklých básníků. — Bohové zvláštní masku nemají, protože podstatou vtípu s nimi bylo to, že se ničím neodlišují od lidí.

Významný je rozbor toho, jakým způsobem byly masky přidělovány jednotlivým postavám a za jakým účelem. Některé Websterovy závěry jsou zvláště důležité, jako to, že stejný účes

označoval členy (i otroky) téže rodiny, nebo že jiné masky označují příslušnost k nejnižší třídě občanů, kterou nebylo snadno odlišit od otroků (W. se zde dovolává svědectví Pseudo-Xenofontova — Pol. Ath. 1,10). Jinou takovou zásadou v přidělování masek bylo, že určovaly ustálené charaktery. Teprve Menandros si dovolil těmto ustáleným typům vtisknout nový charakter, dáváje tím najevo svůj názor, že vnější podoba neurčuje povahu. Tak rolník Gorgias (v Georgu) je sympatické vydání starého venkovana. Toto své vystoupení proti dosavadní konvenci zdůvodňoval Menandros často v prologu.

Probrali jsme ve vši stručnosti bohatost materiálu první kapitoly, která je velmi často dokládána literárním textem. Obdobnou metodou pracuje autor i v následujících kapitolách, kde se kromě toho zabývá i rozbořem některých monumentů, jako mosaiky z Délu (153/4), divadla z Prieny (162), tzv. kabeirských váz z thébského Kabeireia, v nichž vidí divadelní hry (138 n.) ap.

Websterova kniha přináší bohatý materiál, hlavní doklady materiální kultury jsou zobrazeny v příloze. Bylo by však pro čtenáře výhodné, kdyby v textu bylo výrazně označeno, že obraz najde v příloze. Autorova tvrzení jsou jasná, zejména cenné jsou jeho interpretace některých míst divadelních her, v knize však chybí seznam rozebraných míst. Nevýhodou je, že Webster pracuje s mnoha dohady, které však později v textu uvádí již jako průkazný podklad dalšího tvrzení. Tak se domýšlí, že vázový malíř viděl muže s maskou a trikotem, jenž měl uzakovat mužovu nahotu, a proto prý maluje takového muže nahého (str. 29). Tento postup, zcela hypotetický, bere za základ pro výklad, zda jde na obrázku o ženu či o převlečeného za ženu muže a praví: malíř mohl namalovat převlečeného muže jako ženu, maloval-li vycpaného jako nahého (32). Jinou závadou knihy je, že se některé výklady opakují vcelku zbytečně, jako Pseudo-Xenofontova zpráva, že prakticky nelze rozlišit otroky od nejnižších vrstev svobodných (str. 63, 70) anebo tvrzení, že kuchaři v nové komedii pocházejí z řad svobodných. Příštímú vydání by rovněž prospělo doplnit rejstřík o některá hesla, jako *Artemis; Eirene; Lydians, Procession of; Phallos; realismus*. Na str. 3 Euripidův zlomek zní správně fr. 123 N; na str. 73 čti Axione.

Websterova kniha nenajde pro svou problematičnost jistě ve všech bodech své příznivce. Je to však kniha podnětná, mnohdy objevná, a to i po stránce interpretační. Pro poznání řeckého divadla přináší mnoho cenného.

Radislav Hošek

*Recueil des Signatures des Sculpteurs Grecs*, jež vydává École Française d'Athènes od r. 1953 v pařížském nakladatelství E. Bocardda, přinesl r. 1957 druhý svazek (o prvním svazku srov. Sborník FF v Brně E 2, 1957, 187n.) rovněž od *Jeana Marcadé*.

Přibyló zde 67 dalších jmen sochařských mistrů, jejichž signatury jsou reprodukovány fotokopíí na křídovém papíře v souvislosti s nápisem obyčejně dedikačním, na basi nebo samostatně z originálu nebo zachycené na otisku, často i ve faksimile a vesměs též v transkripci. Jde i o mistry, jejichž signatura není dochována, jsou však známi aspoň z literatury; jsou tu i nápisy dnes ztracené, i signatury, jejichž autenticita je podezřelá, protože jejich pramenem je např. jen dílo Ligoriovo, jsou uvedeny přímo i pseudosignatury. Někde se ukazuje, že starší faksimile nápisu (je-li ovšem přesné) mělo text čitelnější než je dnešní stav. Někde je zajímavó srovnat starší transkripci s dnešní fotografií nápisu. Některé nápisy jsou známy jen ze starší transkripce nebo z faksimile, a dnes jsou neznámé.

V abecedě uspořádaném soupise, který nechce řešit všechny otázky pojící se k jednotlivým jménům, jsou mistři význační i méně známi, ať z literárních zpráv, ať z nápisů, či jen z nápisů, a to především z památkového materiálu na Délu. Upozorňují aspoň na některé z nich. Dva Agasiové z Efesu, z nichž autor Zápasníka Borghese je známější; více signatur je však dochováno od druhého Agasia, syna Menofilova. Je zajímavó, že při latinském dedikačním nápisu na dochované basi (tab. XXVII) je řecká signatura umělcova v abecedě řecké s normálním *επολει*. Při Archer-