

Miloslav Blahynka

K problematice sociologie publika v divadle 17. a 18. století

Vážené dámy,

vážení páni,

ve svém příspěvku bych se chtěl zaměřit na problematiku sociologické reflexe divadelního a operního publika v 17. a 18. století. Diváka a jeho role nebyla vždy v popředí zájmu dějin divadla. Jeho role se často podceňovala anebo se nereflektovala vůbec. Dnes se rolí diváka zabývá hned několik disciplín — recepční estetika, sémiologie, sociologie, kulturní antropologie a další. Problém výzkumu diváka souvisí s faktem, že lze jen ve výjimečných případech oddělit diváka — jednotlivce od kolektivního diváka. Ale i při výzkumu kolektivu diváků se kříží rozmanitá hlediska – sociologické, psychologické, ideologické. Hlediště často vytváří jednotně reagující těleso, ale prameny, hlavně ze starší doby informují o reakcích, dojmech a vkusových postojích jednotlivců.

První reflexe role diváka

Už v antickém Řecku nalezneme první teoretické úvahy o roli diváka. Tak například v Platónově dialogu *Ion* se rapsód Ion a filosof Sokrates zamýšlejí nad vztahem rapsóda ke svým divákům. Platón jako jeden z prvních filosofů nastolil otázky speciální divadelní estetiky a estetické reflexe hereckého umění. Zároveň si všímal, kterak je herecké umění propojeno se svým vnímatelem. Dialog *Ion* přináší filosofickou analýzu vztahu herectva k sféře emocionality, znakového charakteru hereckého umění a herecké interpretace jako tlumočení poselství díla. Všímá si také rolu divadelního publika. Platón zde chápe divadelní umění jako umění založené na komunikaci. Vztah mezi básníkem, rapsódem, jehož můžeme chápat jako předchůdce herce, a divákem vnímá jako proces několikanásobné magnetizace. V rámci úvah o magnetickém procesu, směřujícím od tvůrce k vnímateli, naznačí Platón dokonce i zpětné vazby. Ion je charakterizuje: „vždy je (tj. diváky - pozn. M. B.) pozorují z výšky řečnické tribuny, jak pláčí a zděšeně se dívají kolem sebe, prožívající se mnou hrůzu toho, co jim přednáším. Musím totiž na ně dávat veliký pozor, neboť jestli je rozpláčí, sám se budu nakonec smát při přijímání peněz, ale pokud je rozesměji, budu sám plakat nad

ztraceným výdělkem.“¹ Recepce se zde převádí na oblast psychologie a dokonce i fyziologie. Tento přístup byl aktuální i v 17. a 18. století.

Vztah mezi publikem a diváky sledovala i středověká estetika divadla. Církevní otcové brojili proti divadlu právě na základě argumentu, že přináší špatný návod pro život. Divák, který vidí nevěru na jevišti, tvrdí Jan Zlatoústý, se jí dopouští i ve svém životě.

Sociální složení publika v alžbětinském divadle

Úlohou výzkumu divadelního publika není pouze statistika o složení obecnosti, ale i výzkum složité sítě vztahů mezi jevištěm a hledištěm. Divadlo je přece o komunikaci a výzkum komunikace a dorozumění je hlavním posláním sociologických výzkumů umění a divadla.

Relevantní informace o novověkém publiku pocházejí už z období alžbětinského divadla. Na začátku 17. století počet obyvatel britské metropole vzrostl ze 100.000 na 400.000. Badatelé předpokládají, že 10 až 20 procent obyvatel Londýna pravidelně navštěvovalo divadlo. O složení obyvatelstva svědčí některé dobové dokumenty. Tak například z přelomu 16. a 17. století pochází petice starosty a starších města Tajné radě královny, v níž se žádá, aby divadelní představení byla zakázána. Nepřímo vypovídá i o složení publika. Hovoří se zde o kažení mládeže, o divadle jako shromaždišti tuláků, mužů bez pánů, lupičů, zlodějů koní, kuplířů /.../ spiklenců a jiných zahálčivých a nebezpečných osob. Dále se konstatuje, že divadlo posilňuje zahálku u osob, jež nemají žádné povolání, odvádí tovaryše a jiné sloužící od jejich řádné práce a všechny druhy lidí od pohroužení do modliteb a jiných křesťanských cvičení, dokonce se zde hovoří o zdravotních a hygienických problémech: „V době nemoci je taková zkušenost, že mnozí napadení vředy, ne však skleslí na duchu, upadají takto v pokušení vycházet ven a rozptýlit se poslechem her. Čímž ostatní jsou nakaženi...“²

Reakce publika v barokním divadle

Diváci v raně barokním divadle byli značně hluční. Zprávy nejen z alžbětinského, ale i španělského divadla dokumentují jejich spontánní reakce. Tak například v španělských

¹ PLATON: Ion, 535 E

² citované podle: BROCKETT, Oscar G.: Dějiny divadla. Praha : Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 226.

corrales, která pojala až 2000 osob z různých společenských vrstev bylo obecnstvo v určitých částech divadla značně hlučné v *patiu* (prostorný střed divadla pro stojící diváky) a v *cazuele* (což byla galerie pro ženy). Diváci s sebou nosili různé nástroje na rámusení – píšťalky, řehtačky i svazky klíčů. Hlučně dávali najevo i svou spokojenost, tleskali a volali „Victor“. Zástupce rychtářského úřadu seděl po straně jeviště, k dispozici měl pomocníky, kteří v případě nepokojů zasáhli.

Ženy se stávají v průběhu 17. století organickou součástí publika. Ještě v Anglii v druhé polovině 16. století navštěvovaly ženy z vyšších společenských vrstev divadlo pouze výjimečně. Divadlo mělo tehdy pověst místa, které vznešené dámy nenavštěvují, místa, kde se lze setkat pouze s ženami pochybné pověsti. Pokud ženy z lepších kruhů divadelní představení přece jen navštívily, nosily masky, aby nebyly poznány.³

Dobová svědectví jako pramen poznání divadla 17. a 18. století

Někteří zahraniční cestovatelé zanechali o španělském divadle popisy obsahující obzvlášť názorná vysvětlení a zajímavé detaily. V roce 1666 líčí Francois Bertaut španělské divadlo – a nechybí v něm ani zmínka o publiku: „Jsou dvě místa... v Madridě, která nazývají *corrales*, a která jsou vždy plná kupců a řemeslníků, kteří nechají svoje krámy být a odeberou se sem... Někteří diváci mají sedadla blízko jeviště... ženy vždy sedí na galerii na jednom konci, kam muži nesmějí vstoupit.“⁴ Je zajímavé, že přílišná hlučnost svědčí zároveň o relativně velkém estetickém odstupu od představení, ale i o velké dávce ztotožnění se diváka s inscenací. Historička barokního divadla Margarete Baur-Heinhold soudí, že projevy vášní a hlasitých postojů narůstaly v baroku směrem od severu k jihu. Publikum jižních zemí bylo podle ní vášnivější jako chladní severané.⁵ Tuto tezi potvrzuje i Goetheho sekretář Johann Peter Eckermann, který v Rozhovorech s Goethem konstatuje: „Co mi lidé v Německu předpovídali o hlučném italském obecnstvu, shledal jsem potvrzeno, a neklidu v obecnstvu přibývá, čím déle se opera hraje. Před čtrnácti dny jsem zhlédl jedno z prvních představení *Conte Ory*. Nejlepší zpěváky a pěvkyně vítali lidé potleskem, když vyšli na jeviště; při lhostejných scénách se sice mluvilo, ale při nástupu dobrých árií všecko utichlo a obecný potlesk odměnil zpěváka. Sbory šly znamenitě a já jsem se obdivoval přesností, jak se

³ blíže o tom: BAUR-HEINHOLD, Margarete: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert. München: Verlag Georg D. W. Callwey, 1966, s. 35.

⁴ citované podle: BROCKETT, Oscar G.: Dějiny divadla. Praha : Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 250.

⁵ BAUR-HEINHOLD, Margarete: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert. München: Verlag Georg D. W. Callwey, 1966, s. 34.

orchestr a hlasy vždy sešly. Ale nyní, když se ta opera dávala od té doby každý večer, zmizela v obecnstvu poslední stopa pozornosti, takže všechno rozpráví a dům bzučí hlasitým povykem. Již se sotva pohne ruka a stěží chápete, jak lze vůbec ještě na jevišti otevřít ústa a v orchestru udělat jediný tah smyčce. Však již ani nepozorujeme žádnou horlivost a přesnost a cizinec, který by rád něco uslyšel, by si zoufal, kdyby se v tak veselém okolí vůbec zoufat dalo.“⁶ Eckermannova slova svědčí o přetrvávání typů diváckého chování do začátku 19. století.

Mnohá z dobových svědectví diváků poukazují na stav jeviště. Tak například v roce 1679 napsala komtesa D'Aulnoy dopisy zachycující její dojmy ze Španělska. Navštívila i operu *Alcina* ve dvorním divadle. Komentuje hlavně úroveň jevištní techniky a efekty, které mohla dosáhnout: „Jakživa jsem neviděla tak mizernou mašinérii. Bohové sestupovali na ořích zavěšení na trámu, který se táhl z jednoho konce jeviště na druhý; slunce svítilo pomocí tuctu luceren z naolejovaného papíru, a v každé byla lampa. Když Alcina prováděla svoje čáry a vyvolávala démony, ti pomaly lezli z pekla po žebřících...“⁷

Zdá se, že svědectví vzdělaných a kulturně založených cizinců jsou pro poznání divadla a jeho obecnstva obzvlášť cenná, poněvadž právě cizí oko má schopnost lépe vnímat a výstižněji pojmenovat rozmanité konvergence a divergence od domácích konvencí a norem.

Divák jako estetický argument

Složitými peripetemi prošlo divadlo ve Francouzsku v 17. a 18. století. Od bartolomějské noci v roce 1572 se divadelní představení na dlouhou dobu omezovala a právě tato omezení mohla způsobit obnovu zájmu o divadlo v době Pierra Corneilla, tedy od třicátých let 17. století. Estetický spor, který se okolo *Cida* rozproudil, řešila i francouzská *Akademie* jako arbitr uměleckého vkusu. Ve stanovisku, které vydala v roce 1637 argumentuje i divákem a jeho intelektuálním a sociálním zázemím. Ve svém posudku na *Cida*, jenž byl, mimochodem, v rozporu s názorem většiny diváků se kromě jiného praví: „Stejně tak nebudeme prohlašovat s davem, že básnické dílo je dobré jen proto, že ho

⁶ ECKERMANN, Johann, Peter: Rozhovory s Goethem. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 327 – 328.

⁷ citované podle: BROCKETT, Oscar G.: Dějiny divadla. Praha : Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 250.

potěšilo, pokud nepotěší také lidi učené /.../ Přihodí-li se, že nepravidelné hry někdy potěší, pak jenom tím, že mají v sobě něco pravidelného.“⁸

Divák na jevišti

Jiné dokumenty o francouzském divadle 17. století informují a rozmístění diváků a jejich počtech. Zdá se, že zájem o divadlo ve Francii se pohyboval v určitých vlnách. Po roce 1680 měla Paříž přibližně půl milionu obyvatel, *Comédie-Francaise* měla kapacitu asi 1500 až 2000 diváků průměrná návštěvnost se pohybovala 450 diváků na představení. Představení začínala v 17.00 hodin. V přízemí diváci stáli a volně se pohybovali, přibližně 150 diváků sedělo na jevišti, což nemohlo neovlivnit jednak styl herecké práce, ale i vnímání divadelního představení. Divák nepochybně ztrácel iluzi a citlivě vnímal nejen mimetický rozměr inscenace, ale i její technické, antiiluzivní zázemí.

V druhé polovině 18. století se tento zvyk z francouzského divadla vytrácí. V roce 1768 konstatuje o této problematice Gotthold Ephraim Lessing v Hamburské dramaturgii: „Teď mají Francouzi hezčí, prostornější jeviště, diváky na něm už netrpí, zákulisí je prázdné, dekoratér má volné pole, maluje a staví s básníkem všechno, co se po něm žádá /.../“⁹

Tlak diváků na dramatickou a divadelní tvorbu

Zatímco mezi francouzským klasicistickým ideálem a jeho naplněním v praxi a dobovým francouzským divákem a jeho očekáváními existovalo určité napětí, v anglickém divadle nové střední vrstvy, jež se etablovaly koncem 17. století dávaly najevo svůj vkus, jenž byl konzervativní a podněcoval i teoretické reflexe divadla, například Jeremy Colliera *Letmý pohled na nemravnost a bezbožnost anglického divadla* (*Short View of the Immorality and profaneness of the English Stage*) z roku 1698. Tlak konzervativního publika vedl k nové aktualizaci staré teze, že cílem dramatu je poučit a potěšit, který většina dobových dramatiků začala přijímat a komponovat svoje dramata tak, aby z nich vyplývalo jasné mravní ponaučení jako hlavní poselství díla.

Veřejná divadla v Británii 18. století přinášela i nové sociální pohyby v publiku. Ještě do 30. let 18. století nebyla konkrétní místa rezervována, takže obecnstvo přicházelo do

⁸ citované podle: BROCKETT, Oscar G.: Dějiny divadla. Praha : Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 286.

⁹ LESSING, Gotthold Ephraim: Hamburská dramaturgie. In: LESSING, G. E.: Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati. Praha : Odeon, 1980, s. 223.

divadla se značným předstihem anebo posílalo služebnictvo, aby jim drželo místa. Ve 30. letech 18. století bylo možno si zakoupit dopředu pouze vstupenky do lóží. Lidé se o místa často dohadovali. Také vztahy mezi herci a obecnstvem byly dosti těsné. Herci se svěřovali divákům se svými trápeními a ti někdy zamezili pokračování představení, dokud se od údajných provinilců nedostalo vysvětlení. Diváci neváhali vyvolat výtržnosti v případě, že došlo k změně obsazení anebo k jiným změnám v představení. Divadelní historik Oscar G. Brockett tento jev komentuje slovy: „Diváci byli pevně přesvědčeni o svých právech a neváhali použít své moci k nápravě nějaké křivdy, ať skutečné, či domnělé.“¹⁰

Divácký konzervativismus a tradicionalismus

Dobová svědectví také poukazují na divácký konzervativismus z konce sledovaného období pochází popis představení, v němž spolu hráli dva vynikající herci – Quin (přední představitel staré školy) a Garrick (významný představitel nové školy). Quin v se představil v zeleném sametovém kabátě, kolem švů obšivaném, v obrovské paruce, punčochách a střevících na vysokých podpatcích s hranatými špičkami. Přednášel řečnický, a nikoli herecký. Dobové svědectví jeho přednes charakterizuje jako „svoje heroické verše přednášel s výrazem povznesené lhostejnosti“. Oproti němu mladý, hbitý pohyblivý Garrick přišel na jeviště plavně, jakoby celé století uplynulo v průběhu jedné scény. Richard Cumberland ve svých pamětech popisuje reakci obecnstva: „A přece se obecně publiku zamlouvala temnota víc než světlo a ... odměnilo mnohem hlučnějším potleskem mistra staré školy než zakladatele nové školy.“¹¹

Hudební cestovatel Charles Burney zase ve svém hudebním cestopise, v části Dnešní situace v hudbě francouzské a italské zase porovnává reakce francouzského a anglického publika a dochází k závěru, že mezi nimi v reakcích na slabá operní díla není rozdíl: „Večer jsem viděl v Théâtre Italien dvě opery, v nichž byl zpěv nejhorší ze všeho. Moderní francouzští skladatelé si sice troufají napodobit všechno, o co se v hudbě pokoušejí Italové, provedení je však tak špatné a posluchači tomu rozumějí tak málo, že je to většinou bez účinku. Pokoušejí se také o aria di bravura, provedení však bývá tak ubohé, že nikdo, kdo je zvyklý na skutečný italský zpěv, nemůže kromě textu a hereckého výkonu pochválit docela nic. Jedna z obou her dnešního večera měla být komická opera, a byla nová, v moderním

¹⁰ BROCKETT, Oscar G.: Dějiny divadla. Praha : Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 324.

¹¹ citované podle: BROCKETT, Oscar G.: Dějiny divadla. Praha : Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 330.

francouzském stylu, měla totiž k francouzským slovům italskou hudbu. Nebyly tam vůbec recitativy; dialogy a vyprávěcí partie byly mluveny. Nikdy jsem nezažil, aby byla hra tak vypískána. Domníval jsem se, že by se francouzské obecnstvo nikdy neodvážilo vyjádřit tak hlasitě svou nelibost, jak se to stalo při této příležitosti. Byla z toho tak silná směsice smíchu a hluku, jakou jsem slýchal v Drury Lane a Covent Garden. Krátce a dobře hra byla zavržena na anglický způsob, kromě toho, že obecnstvo nerozmlátilo lavice ani hlavy herců a hvízdalo se, kdežto u nás se syčí.“¹²

Dobová svědectví ze sociologického hlediska poskytují informace dokládající fakt, že obecnstvo chápalo divadlo jako fenomén, který podobně jako společnost drží pohromadě na základě určitých základních hodnot — a že tyto hodnoty jsou do určité míry komplementární se základními hodnotami, jež drží pohromadě celou společnost. Dávka konzervativizmu svědčí o ambivalentní roli publika v dějinách divadla. Ne vždy je tlak publika na zachování anebo změnu nosný a progresivní.

Nový fenomén – měšťanský divák

Z toho to hlediska je pro fenomén barokního divadla 17. a 18. století příznačný význam měšťanstva pro jeho nové chápání. Nová společenská skupina byla charakterizována nejen svou příslušností k městu. Výraz měšťan v 17. a 18. století evokoval celou řadu významů. Koncem 18. století byl v Paříži například pokládán za měšťana ten obyvatel, který „žil v Paříži jeden rok a jeden den, kdo nebyl zaměstnán ve službě v domácnosti, kdo si nepronajímal bydlení a kdo se podílel na obecných daních.“¹³ Měšťan neutrácel pouze za předměty materiální spotřeby. Právě kulturní spotřeba byla znakem jeho sociálního statusu quo. Molière paroduje postavení měšťáka v protagonistovi hry Měšťák šlechticem. Monsieur Jourdain byl přesvědčen, že musí absolvovat rychlokurs šermování, hudby, tance a filosofie, aby postoupil ve společenském žebříčku výše. Mnoho cenných poznatků poskytuje korespondence vyšších vrstev i měšťanů a také denníky, jež se staly hlavně v 18. století přímo módou. Jedním z nejcitovanějších v kulturních i sociálních souvislostech je Samuel Pepys (1633 – 1703) Londýňan, jenž si v letech 1660 – 1669 vedl rozsáhlé denníky. V nich se zrcadlí směřování k měšťanskému chápání kultury: „Přestože jsem silně proti přílišnému utrácení, myslím si, že je nejlepší dopřát si jisté potěšení – teď, když máme bohatství, peníze

¹² BURNEY, Charles: Hudební cestopis 18. věku. Do češtiny přeložila Jaroslava Pippichová. Praha Státní hudební vydavatelství, 1966 s. 25 – 26.

¹³ citováno podle: AMELANG, James S.: Měšťan. In: VILLARRI, Rosario: Barokní člověk a jeho svět. Praha : Vyšehrad, 2004, s. 302.

a možnost, než bychom tato potěšení ponechali až stáří nebo chudobě, kdy bychom je mít nemohli. Pepys balancuje mezi tradičními protestantskými hodnotami jako jsou střídmost, skromnost, šetrnost a materiálními a kulturními požitky. Věnoval se hudbě — a pokládal ji za nejméně nákladnou ze všech umění. Předsevzal si také, že bude pravidelně navštěvovat divadlo. Aby se příliš nerozptyloval a zbytečné neutrácel peníze, rozhodl se, že navštíví divadelní představení pouze jednou za měsíc. Ale nedočkavostí nevyčká ani druhého dne v měsíci. K datu 1. února 1664 se pojí tento zápis: „Dnes počíná nový měsíc, mohu jít tedy do divadla.“¹⁴ Když nemohl kvůli svému předsevzetí do divadla, pozýval divadlo k sobě domů. Lépe řečeno: krásné herečky a zpěvačky, jako Mrs. Knippovou z Královského divadla. V denníku ji nazývá „malou šelmičkou“.¹⁵

Problém estetického odstupu

Pro diváka 17. a 18. století je příznačné, že společné vnímatelské ovzduší se na základě spontánních reakcí a z dnešního hlediska nekonvenčních projevů etablovalo v mnohem silnější míře než v dnešním divadle. Sociální rozměr vztahu mezi hledištěm a jevištěm v 17. a 18. století souvisel i s problematikou estetického odstupu. Ovzduší v hledišti, vyjadřující postoj příjemců k tomu, co se děje na jevišti, zpětně ovlivňuje náladu na jevišti. Při dnešních představeních vážného charakteru se jako inspirující chápe například soustředěná pozornost, ale divák 17. a 18. století se pohyboval v krajnostech. Estetický odstup má nejen reálnou, ale i psychologickou dimenzi. Na jedné straně jsou případy, kdy obecnstvo sedí na jevišti a ztrácí tak potřebný odstup, na druhé straně se právě v 17. a 18. kodifikoval ideál, kdy z nejvzdálenějších řad by měl být na jevišti dobře rozeznatelný předmět velikosti lidského oka. Tím se v barokním divadle kodifikovala vzdálenost nejvzdálenějšího diváka vůči jevišti na přibližně 20 až 25 metrů. Tyto dvě krajnosti demonstrují odstup z hlediska vzdálenosti.

Mnoho pramenů však popisuje i problém psychologického odstupu. Příliš malý odstup vznikl například v roce 1682 v Hamburku, kdy při uvedení opery *Kara Mustafa* publikum dávalo svou nespokojenost najevo, jako by šlo o skutečného dobyvatele a velkovezíra, nikoli jeho divadelní podobu. Jindy se publikum v divadle bavilo do té míry, že lze oprávněně zpochybnit předpoklad, že mohlo dojít k plnohodnotnému vnímání. Jindy, například, na operních představeních, docházelo k vnímání krásné hudby a jejího virtuózního podání a nikoli k plnohodnotné a komplexní recepci operního díla.

¹⁴ citováno podle: ROLLAND, Romain: Hudebníková cesta do minulosti. Praha : F. Kosek, 1946, s. 33.

¹⁵ citováno podle: ROLLAND, Romain: Hudebníková cesta do minulosti. Praha : F. Kosek, 1946, s. 33.

Zásady rozsazení diváků

V barokním divadle platily kromě jiného také určité zásady rozsazení publika, jež zrcadlily jeho sociální status quo. Na balkóně seděli příslušníci vyšších vrstev, v parteru, jenž byl nejčastěji bez lavic a sedadel, byli příslušníci nižších vrstev. Největší divadla 17. a 18. století pojala 2000 až 3000 diváků. Dobová vyobrazení poskytují informace i o sezení obecnstva na jevišti, dělo se to hlavně na menších jevištích veřejných divadel. Místa na sezení na jevišti si kupovali nejčastěji pánové ze vznešených kruhů. Na některých vyobrazeních sedí na jevišti takové množství publika, že je pravděpodobné, že zjevné, že publikum překáželo hře herců a narušovalo divadelní iluzi.

Publikum je v 17. a 18. století diferencované také podle typů divadel. Do rezidenčních a dvorních divadel se prostý lid sotva mohl dostat. Ve větších divadlech byla lóže pro knížete anebo krále umístěna tak, aby se vůbec nemusel setkat s obyčejnými návštěvníky z nižších vrstev. Pro nižší šlechtu byl určen druhý balkón a lóže navštěvovala honorace, vysocí dvorní úředníci a rodiny, které se mohly honosit patřičnou nádherou.

V městských veřejných divadlech 18. století panovaly jiné zásady. V některých městech, například v Benátkách měly patricijské rodiny pronajaty lóže na celou sezónu a nikdo jiný do nich neměl přístup.

Od sociálního a pracovního režimu publika závisely také začátky představení. V 17. století se začínalo často už brzo odpoledne.

Obecenstvo 17. a 18. století nenavštěvovalo pouze takzvaná kamenná dvorní, městská a lidová divadla. Vztah mezi hledištěm a jevištěm se realizoval také na náměstích, trzích, před portály barokních, renesančních anebo gotických domů, na nádvořích hradů a zámků, v speciálně vybudovaných přírodních divadlech. Speciální kapitolu divadla 17. a 18. století představují putující divadelní skupiny a společnosti, jejichž umělecké působení popsal tak výstižně Johann Wolfgang Goethe v románu o Vilémovi Meisterovi. Někdy tyto produkce navštěvovala i šlechta a vyšší měšťanstvo, avšak přihlíželi jim z oken svých kočárů.

Vznešené obecenstvo často vstupovalo do divadelních sálů za zvuků slavnostních fanfár a víření bubnů. V dějinách divadla nalezneme případy, kdy herci i obecenstvo přijíždělo na divadelní slavnosti společně: V květnu 1664 pověřil král Moliéra vedením obrovského inscenačního projektu, který se konal v rámci oslav ve Versailles. Oslavy trvaly 7 dní. Účinkovalo na nich 300 členů sboru a 600 hudebníků. Sám panovník zde vystoupil nejen jako divák, ale i jako protagonista – antické božstvo v kostýmu posetém diamanty a

drahokamy. Na obrovském kočáře se čtyřmi páry koní přijížděli herci Moliérova souboru i členové aristokratických rodin.

Vztahy obecnstva a dramatické tvorby

Na závěr svého příspěvku bych se chtěl zmínit o vztahu obecnstva k dramatické tvorbě. Úvodní zkušenost, kterou formuloval Platón v dialogu *Ion*, platí i pro divadlo 17. a 18. století. Barokní tvůrce dobře znal své obecnstvo a reagoval na jeho očekávání. Franceska¹⁶ de Sanctis ve svých *Dějínách francouzské literatury* soudí o slavném císařském básníkovi Pietru Bonaventurovi Metastasiovi soudí, že „uhadoval, co chce jeho obecnstvo a zároveň objevoval sebe samého.“ Barokní jevištní básník a dramatik byl v těsném styku se svým obecnstvem. Ještě Goethe předpokládá, že vystihnout vkus a zájem publika je předpoklad úspěchu dramatického tvůrce. „Kryje-li se zaměření talentu se zaměřením obecnstva, je všecko vyhráno,“ konstatuje v rozhovorech s Eckermannem.¹⁷ Oproti takovému do jisté míry utilitárnímu vztahu tvůrce a obecnstva klade Lessing ideál vzdělaného diváka, jenž si uvědomuje, že hlavním smyslem dramatické formy je vzbudit soucit a bázeň. Kriticky reflektuje fakt, že mnozí diváci od divadla očekávají „všechny jiné vášně než tyto dvě“ a dramatickou formu chtějí využívat ke „všemu jinému než k tomu, k čemu se tak výborně hodí.“¹⁸

V divadle 18. století se tak mezi tvůrcem a divákem rýsují dvě tendence – první jako doznívající chápání divadla jako barokní formy úžasu, fascinace, nádhery a překvapujících efektů – a druhá, kterou na konci tohoto období formuloval Friedrich Schiller jako mravní instituce. První zrcadlí barokní životní pocit, druhá duch osvícenství.

Obě tendence však mají společného jmenovatele – je jím touha po řádu, jež ovládá psychiku člověka 18. století. Úlohou umění – i divadla – je poskytnout divákovi pomoc při zvládnutí chaosu „živého prostoru“, který se před ním všude rozevívá.

(2006)

¹⁶ SANCTIS, Franceska de: *Dějiny italské literatury*. Do češtiny přeložil Václav Černý. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 507.

¹⁷ ECKERMANN, Johann, Peter: *Rozhovory s Goethem*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 118.

¹⁸ LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie*. In: LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. Láokoón. Stati. Praha : Odeon, 1980, s. 221.