Pavel Drábek

**„Dovolte mi, abych vám objasnil divadelní provoz…“ za Shakespeara**

pro Městské divadlo Brno

„Dovolte mi, abych vám objasnil divadelní provoz,“ říká ve hře *Zamilovaný Shakespeare* divadelní podnikatel Philip Henslowe. Právě díky divadelnímu podnikateli a správci několika divadel Philipu Henslowovi (kolem 1550–1616) toho víme o divadelním provozu v Shakespearově Londýně poměrně hodně. Zachovaly se totiž jeho záznamy, různé úpisy, dopisy a deníky. Další bádání nám barvitě dotváří představu fungování divadla jako oboru podnikání i jako zábavy – uchvacující obraz činorodosti, díky které vznikla díla, která právem uctíváme jako základní kameny naší novodobé kultury. Celá řada praktik dnes v divadle obvyklých vznikla právě zde – v divadle Shakespearovy doby. A přesto je to svět nám vzdálený více než čtyři století a i zde platí, že časy a zvyky se mění. V této stati shrneme dosavadní znalosti shakespearologů a divadelních historiků o alžbětinském divadelním provozu.

**1 Kdo je tohle? – Nikdo. Autor.**

Když dnes jdeme do divadla nebo když kupujeme a čteme knihu, zajímáme se, kdo je autor – u známých jmen to může být záruka kvality nebo označení uměleckého stylu, který nám vyhovuje a který vyhledáváme nebo naopak. Tak je Agatha Christie nejen zárukou kvalitní detektivky, ale také označením jistého druhu zážitku, který je značně odlišný třeba od P. D. Jamesové, Eda McBaina nebo Stiega Larssona. Ne vždy jméno autora označuje člověka, velmi často jde o pseudonymy nebo další šifry – jako třeba kdy J. K. Rowlingová publikuje svou detektivku pod jménem Robert Galbraith nebo když se za vymyšleným jménem slavného detektivkáře Larse Keplera skrývají manželé Alexander Ahndoril a Alexandra Coelho Ahndorilová. Z historie – a zejména té temné – víme, že autora je potřeba znát tehdy, kdy je nutné ho popotahovat, vyslýchat a trestat za šíření nebezpečných myšlenek. Je-li kniha anonymní a autor neznámý, je na něo záhadného, potměšilého a možná i podezřelého. Znát tedy jméno autora se naší době hodí – nejen abychom věděli, jaká *autorita* se za dílem skrývá, ale také abychom se snáze orientovali v té přehršli knih, textů a zážitků, kterými je zaplaven náš svět.

Za Shakespeara – v době známé jako raný novověk – se jméno autora zdaleka netěšilo takové vážnosti a důležitosti jako v našem novověku. Naopak právě v této době si teprve autorství jako takové teprve začalo svou významnou pozici budovat. Knihy vycházely často bez uvedení autora – důležitější byl vydavatel a pak prodejce. To vydavatel investoval své prostředky a práci do vydání knihy či pamfletu, on musel získat svolení od úřadu (ono oficiální *imprimatur*) a postarat se spolu s prodejcem, aby se publikace prodávala a investice se vrátila. Pochopitelně nešlo vždy jen o materiální zisk – tušíme se značnou mírou jistoty, že vydání Shakespearova díla se zpozdilo o mnoho let z důvodů finančních a tiskaři Isaac Jaggard a Edward Blount na tomto obřím publikačním projektu dokončeném roku 1623 de facto zkrachovali – finanční investice se nevrátily, zato hodnota této publikace byla ihned zřejmá a její význam narůstal. (Shakespearovy sebrané hry vyšly znovu 1632, 1664 a 1685.) Hry a nejen Shakespearovy vycházely i samostatně a jména autora či autorů se na titulní stránce objevovala jen někdy. Ať už šlo o slavnou hru – jako například *Španělskou tragédii* (The Spanish Tragedy) nebo *Tamerlán Veliký* (Tamburlaine the Great) – nebo o jinak oblíbený titul, autorovo jméno se ve vydání často vůbec neobjevilo. Proto je celá řada her, u nichž autora buď vůbec neznáme, nebo ho jen předpokládáme: tak je tomu například právě u veleoblíbené *Španělské tragédie*, která vyšla anonymně několikrát, patřila k repertoárovým titulům jak v anglickém, tak v německém a holandském divadle – a přesto nemůžeme za jejího autora zcela s naprostou jistotou označit Thomase Kyda, ačkoli na tom panuje všeobecná shoda a dokonce se dnes už doznává, že na nám známé podobě hry má svůj podíl nejen Kyd, ale také Ben Jonson a v neposlední řadě i William Shakespeare. Může za to nejen zvyk vydávat knihy anonymně, ale také samotný divadelní provoz, ve kterém platilo, co odpovídá Henslowe na otázku „Kdo je to?“ stroze: „Nikdo. Autor.“

V divadle Shakespearovy doby byla horečná sháňka po nových a kvalitních titulech – ostatně hrálo se denně kromě neděle a svátků (a morových uzavírek) a každý den se hrál jiný titul. Český šlechtic Jindřich Hýzrle z Chodů navštívil Londýn v roce 1607 a píše ve své knize o putování Evropou: „Kdo pak chce po kratochvíli jíti, ten najde každej den (kromě neděle Páně) v pěti, v šesti místech jednu pěknější nežli druhou komedii.“ Z Henslowových záznamů vyplývá, že společnost uvedla novou hru (tedy premiéru) zhruba každých 10 dnů – a to vyžadovalo autory plodné, schopné, prakticky založené – a pokud možno nenáročné. Na finesy totiž nebyl čas. Chtěl-li autor napsat divadelní společnosti hru, nejdříve jí podal její rozklad či osnovu (v angličtině známé jako *plot* či *plat*). Tento zhruba stránkový či dvoustránkový scénosled si podílníci společnosti přečetli, a pokud se jim líbil, vyplatili dramatikovi 10 či 20 šilinků (tj. půl libry či libru) a zadali mu sepsat celou „knihu“ (book). Ve chvíli, kdy celou hru autor souboru přečetl a odevzdal, dostal dalších 5 až 6 liber. Pakliže na hře spolupracovalo více dramatiků, jak bylo tehdy běžné, celkový honorář býval ještě vyšší – patrně podle pravidla, že *víc hlav víc ví*. Známy jsou dokonce i případy, kdy osnovu vytvořil jeden dramatik, ale hru jako takovou sepsal někdo jiný.

Okamžikem platby, tedy odkoupením hry divadelní společností, zanikal veškerý autorův nárok na jeho výtvor: text patřil divadelní společnosti a ta s ním mohla nakládat po libosti – uvádět, škrtat, upravovat, přepisovat… Je pravděpodobné, že původní autor o těchto úpravách věděl a podílel se na nich, ale autorské právo (copyright) v dnešním smyslu neexistovalo. Po smrti Thomase Kyda roku 1594 tedy úpravy ve *Španělské tragédii* provedl (za značnou úplatu) Ben Jonson a na dalších úpravách se podílel i Shakespeara. Když naopak Shakespeare odešel kolem roku 1613 od divadla, správu jeho her převzali jiní. Tragédie *Macbeth*, jak se nám dochovala a jak ji známe a uvádíme dnes, takřka jistě není jeho původní verze, ale úprava z roku 1616 (kdy Shakespeare ve Stratfordu zemřel a kdy se hra dávala v Londýně u dvora) – a tyto, podle všeho značné úpravy pocházejí z pera Thomase Middletona. Další hry se nám dochovaly v různých verzích – tragédie *Othello* nebo *Král Lear* existují ve dvou variantách a některé rozdíly jsou opravdu značné: v jedné verzi Desdemona před smrtí zpívá baladu i vrbě *Jívo, jívo*, ve druhé nikoli. To mohlo být dáno buď změnou vkusu, nebo tím, že představitel Desdemony buď mutoval, nebo neuměl zpívat – a proto balada z nové verze zmizela. Rozdíly v *Králi Learovy* jsou tak podstatné, že posledních 30 let tento titul vydáván jako dvě samostatné hry – s takřka totožným příběhem, ale se zásadními odlišnostmi. Ještě složitější je situace u *Hamleta*, který se dochoval ve třech podobách – v nejranější, vydané tiskem roku 1603 a dříve pokládané za pirátský, ukradený text, se Polonius ještě jmenuje Corambis a Hamletův slavný monolog „Být, či nebýt“ (To be or not to be) je více než o polovinu kratší a rozhodně neztvárňuje Hamleta jako toho arcihloubavce, jak ho známe dnes.

Will Shakespeare se zkraje naší hry rozčiluje, že v jeho *Dvou kavalírech z Verony* přece žádný pes není. Na to mu Burbage stroze odpoví: „Teď už je.“ A tak to i patrně doopravdy bylo. Ačkoli se nám nedochovala původní verze Shakespearových *Dvou kavalírů z Verony* – máme jen jediný text, jak vyšel v souborném vydání po Shakespearově smrti – shakespearologové se právem domnívají, že scéna se psem původně ve hře skutečně nebyla. Ve hře jsou totiž dva komici. Ve vydání roku 1623 je na závěr hry otištěn seznam „Jmen všech herců“ (The names of all the Actors) a v něm je uveden jednak „*Speed: a clownish seruant to Valentine*“ (Šup: klaunský sluha u Valentina), jednak „*Launce: the like to Proteus*“ (Špíz: totéž u Protea). Jak poukázal odborník na shakespearovské herce John Astington, onen strohý popis „totéž“ (the like) v případě druhého komika naznačuje, že šlo o pozdější dodatek. Tento druhý klaun není ve hře jako takové zapotřebí – jeho scény jsou zábavné, ale pro děj samotný nejsou podstatné: nejprve Launce má scénu se psem, pak dvě další se svým komickým protějškem Speedem – a mimo to jen krátké dialogy se svým pánem. Všechno nasvědčuje tomu, že roli Launce hrál slavný komik Will Kemp. Když se přidal v roce 1594 ke Společnosti lorda Komořího, bylo potřeba pro něho vytvořit nějaké herecké příležitosti – a jednou z nich byla klauniáda se psem, vsunutá do *Dvou kavalírů z Verony*.

Dramatici se často rekrutovali ze samotných herců – jako třeba Ben Jonson, Thomas Dekker, Robert Armin a v neposlední řadě i William Shakespeare. To bylo důležité, protože autor musel mít velmi důvěrnou znalost divadelní společnosti a herců, pro které píše, a mít také zažitou praxi a herecké postupy, na nichž hry stály. Když psali hru pro zájezdovou společnost, musela mít takovou podobu, aby ji mohlo sehrát zhruba 8 herců – šest dospělých mužů a 2 chlapci, kteří hráli všechny ženské role. Každá společnost měla svůj styl – některé měly výrazného komika (clowna), jiné měly představitele velkohubých vojáků, jiné zpívajícího chlapce a všechny měly svého tragéda, který hrál jedinečným způsobem. K tomu přidejme i velmi specifický systém nazkušování – k čemuž se ještě podrobněji vrátíme.

Do těchto jedinečných obsazení, hereckých stylů a dalších omezení divadelních společností bylo zapotřebí nový repertoár napasovat a pro ně tvořit. A pokud nastala v souboru změna – ať odchodem, úmrtím či naopak příchodem některého člena, nebo třeba mutací některého chlapce – bylo zapotřebí repertoár upravit či přepsat. Taková byla dennodenní realita autorského řemesla. Významný dramatik, herec a Shakespearův vrstevník Thomas Heywood se nechal slyšet, že napsal nebo měl velký podíl celkem na nějakých 200 her. Shakespeare naproti tomu je spojován „pouze“ zhruba s 50 tituly.

**2 Najít herce… zkoušky, premiéra, řekněme za tři neděle.**

Když byla hra napsána a divadlem přijata, bylo zapotřebí ji obsadit, nazkoušet a co nejrychleji uvést, aby se investice pokud možná brzy vrátila – ty tři neděle, které Henslowe uvádí, zhruba odpovídají obvyklé praxi. Obsadit hru nebýval patrně takový problém, protože dramatici psali hru společnosti a jejím hercům takříkajíc na tělo – bylo tedy jasné, kdo bude hrát hlavní role – protagonistu hrál první tragéd společnosti a jeho ženský protějšek hrál chlapec, který byl jeho učedníkem: takže například Othella hrál Richard Burbage a Desdemonu zase jeho učedník (původně snad Nicholas Tooley, zvaný též Wilkinson). Podobně v případě Hamleta a Ophelie. Komediální roli hrál komik souboru, starce hrál představitel starců, vojáka představitel vojáků – prvního hrobníka v *Hamletovi* sehrál Shakespearův komik (patrně Robert Armin), upovídaného starce Polonia zase herec, který dříve hrál „starce“ Julia Caesara a představitel vojáka (zvaný Kapitán) sehrál bojovného Laerta. Hlavní herci společnosti, kteří často bývali i podílníci, si tak rozdělili nejdůležitější role nového titulu – a měli vlastní zájem na jeho úspěchu: šlo o jejich investice. Bylo také velmi časté, že hráli v jedné hře víc než jednu roli – to byl úzus, se kterým už dramatici počítali, a proto například pán B přichází na scénu oznámit popravu pána A – a obě role byly určeny jednomu herci. V oblíbené romantické hře s názvem *Mucedorus* je výslovně určeno, jak se mají role obsazovat – tak alegorickou postavu Zloby (Envy) má hrát týž herec, který ztvární i roli chrabrého Kapitána Tremelia a pak ještě divého muže Brema, než se na závěr opět přestrojí za Zlobu. V jiných hrách jeden herec mohl sehrát třeba až osm rolí.

Drobnější role obsadili nadenní herci, jakých bylo vždy všude dost a role nejmenší – stráže, vojáci, služebnictvo – se rozdělovaly ještě jinak, jak dokládá pozdější slavný herec Thomas Killigrew. Killigrew byl ve 20. letech 17. století ještě kluk a vzpomíná, jak postávali u divadla U rudého býka (Red Bull), když přišel nějaký muž a volal: „Kdy půjde se mnou a bude dělat čerta, uvidí divadlo zdarma!“ Takové byly nejen začátky herecké dráhy Thomase Killigrewa, ale také běžná praxe obsazování drobných rolí, jakými se to u Shakespeara a dalších dramatiků jeho doby jen hemží.

Obsazování rolí, které členové divadelní společnosti nemohli obsadit, probíhalo – podobně jako dnes – formou konkurzů. O tom máme dochované dobré svědectví v 2. díle hry *Návrat z Parnassu* (The Return from Parnassus), kterou kolem roku 1600 napsali a sehráli studenti v Cambridgi. Tam si zhusta utahují z londýnských divadelníků – v této pasáži jmenovitě z tragéda Richarda Burbage a komika Willa Kempa, kteří nechávají předehrávat hrdiny hry Philomusa a Studiose. Zároveň se tu ukazuje, jak se asi předávala role z herce na herce a v jaké nevalné vážnosti bylo herecké řemeslo:

BURBAGE  
Kde jsou ti učenci tak dlouho? Slíbili, že tu už budou, abychom je mohli vyzkoušet! A vida, tady jsou.

*Vstoupí Philomusus a Studioso.*

STUDIOSO  
Jen odvahu! Překážky nám mysl vytříbí –  
je to jak slunce, když s večerem nejvíc zasvítí.

BURBAGE  
Pan Philomusus a pan Studioso! Bůh s vámi.

KEMP  
Pan Philomusus a pan Nestydatioso! Vítejte.

[…]

BURBAGE  
Pane Studioso, vyberte si prosím v této knize nějaký part a zahrajte ho, ať vidím, co vám nejlépe padne. Myslím, že hlas máte právě na Hieronyma. Pozorujte, jak to hraju já a pak mě napodobte:  
*Kdo volá Hieronyma z jeho lože?*

STUDIOSO  
*Kdo volá* atd.

BURBAGE  
Za nějakou dobu vám to půjde.

KEMP  
A teď vy. Myslím, že byste se hodil ke mně do učení. Máte obličej na nějakého směšného starostu nebo směšného sudího. Koukejte na mě. (*Předehrává komickou a nabubřelou tirádu.*) Tak a teď se mi ukažte. Tady si sedněte do křesla.

PHILOMUSUS (*opakuje Kempovu tirádu*)

KEMP  
Půjde ti to časem dobře, když si necháš poradit vod zkušenějších, tedy vode mě a takových divadelních stařešinů, jako jsem já.

BURBAGE  
Líbíte se mi: váš obličej i tělesné proporce se hodí na Richarda III. Prosím vás, pane Philomuse, zahrajte mi z toho prosím kousek.

PHILOMUSUS  
*Zavilou zimu změnil v léto York  
a jeho slunce září na nebi* atd.

BURBAGE  
Výborně, opravdu skvěle. Pane Philomuse a pane Studioso, teď už víme, jaké máte schopnosti. Pojďte prosím s námi k našim společníkům a hned se dohodneme.

PHILOMUSUS  
Hned vás budeme následovat, pane Burbagi.

KEMP  
To je dobrý mrav nás následovat, pane Philomuse a pane Nestydatioso.

*Odejdou Burbage a Kemp.*

PHILOMUSUS  
A musí nás z nouze spasit to nejhorší řemeslo?  
Musíme se učit u těch plechových tlam,  
co chrlí jen to, co jiný do nich vložil?[[1]](#footnote-1)

Každému asi vrtá hlavou, jak bylo možné s takovou frekvencí představení a premiér nacvičit novou hru a uvést ji. Přední odbornice na toto téma Tiffany Stern vydala několik publikací a podává přesvědčivý obrázek shakespearovského zkoušení. Především hru jako celek znali jen hlavní herci a členové společnosti – slyšeli ji od autora, než ji dali rozepsat do jednotlivých partů. Tyto party byly napsány na papírových smotcích zvaných *role* (od těchto rolí se také dnešní slovo *role* odvozuje) a obsahovaly pouze promluvy dotyčné postavy a k nim několik málo slov předcházející promluvy, takzvané narážky. Svou roli – případně *své role*, pokud jich hrál víc, jak bylo obvyklé – se herec ve vlastním čase naučil, aby byl *perfect* (či *word perfect*), jak se tehdy říkalo. Zkušení herci se role učili partně zčásti se svými učedníky – ostatně často měli společné scény. Zatímco se herci role učili, rukopis celé hry putoval do úřadu mistra královských zábav (za Shakespeara to byl sir Edmund Tilney), který za jistý poplatek hru schválil a udělil jí povolení, aby byla veřejně předváděna. Jakmile byla hra schválena a herci uměli své role, proběhla dopoledne v den premiéry hlavní a jediná společná zkouška – technicky projít velké scény, souboje, podstatné příchody na scény a odchody ze scény. Této zkoušky se účastnili všichni, včetně nádenních sil a kluků z ulice. A odpoledne od dvou nebo půl třetí se hrálo naostro.

I s tímto dramatici počítali a ti nejzdatnější z nich psali své hry tak, aby obsahovaly skryté režijní instrukce. A počítali také s tím, že herci nebudou znát celé dialogy, ale právě jen své promluvy a narážky, po nichž mají se svým textem spustit. Dochované herecké party dokonce ani neuvádějí, kdo narážky vysloví. Herec tedy musel sledovat veškeré dění na scéně, protože nevěděl, ze které strany se jeho narážka ozve. Velmi záumně toho využíval právě Shakespeare, jak detailně prostudovala Tiffany Stern a Simon Palfrey. Jako velmi zajímavý příklad uveďme výňatek z *Kupce benátského*. Herec malých rolí a představitel Solania v *Kupci benátském* čeká na svou narážku [*I’ll*] *have my bond* (chci svůj úpis), aby mohl vyrukovat se svou promluvou „Tak takhle zatvrzelou lidskou sketu | svět ještě neviděl.“ Potíž je ta, že se narážka ozve hned několikrát za sebou (v úryvku zvýrazňuji, kde je v Shakespearově originále obrat *have my bond*):

SHYLOCK  
*Chci úpis*! Ani slovo proti němu!  
Přísahal jsem, že dostanu *svůj úpis*.  
Říkals mi pes a neměls k tomu důvod.  
Když pse, tak pes. A pozor na tesáky!  
Dóže mi zjedná právo.Co jsi to  
za drába, prosím tě, když s ním jdeš ven,  
kdy on si řekne? Bačkora, ne dráb!

ANTONIO  
Vyslyš mě, moc tě prosím, Shylocku.

SHYLOCK  
*Chci úpis*. Nechci poslouchat tvé řeči.  
*Chci úpis*. Žádné řeči, žádné řeči.  
Já nejsem trouba, měkkota a troup,  
co vzdychne, zjihne, poddá se jak bláto  
křesťanským prosbám. Nedolejzej, říkám.  
A žádné řeči, aha! *Chci svůj úpis*!

*Odejde.*

SOLANIO  
Tak takhle zatvrzelou lidskou sketu  
svět ještě neviděl.[[2]](#footnote-2)

Solaniova narážka se ozve celkem pětkrát, takže herec se pokaždé nadechne, aby uplatnil svůj „štěk“. Shylock má ovšem v textu vloženy reakce na tuto spontánní hru: „Ani slovo proti němu!“ „Nechci poslouchat tvé řeči.“ „Žádné řeči, žádné řeči.“ V dnešním divadle bychom očekávali, že Shylock toto říká Antoniovi, a zatím se jedná o okřiknutí Solania. Podobné postupy vnitřní režie se uplatňovaly i v jiných hrách a napomáhaly živému jevištnímu dění i v provozu, který neumožňoval představení pečlivě a do všech detailů nazkoušet.

Z dnešního pohledu je představa jediné společné zkoušky před provedením zcela nemyslitelná – jsme zvyklí na několik týdnů či dokonce měsíců dlouhé zkoušky, aby byl připraven co možná dokonalý umělecký tvar. Jenže tento civilizační výdobytek si raně novověcí divadelníci dovolit nemohli a vlastně ho ani nepotřebovali. Dnešní herec potřebuje pracovat na postavě, pochopit ji, naučit se s ní myslet a vžít se do ní. Za Shakespeara nic takového neexistovalo – pojem *postava* (character) je v tomto smyslu vynález 18. století a vynutil si ho nový žánr románu, který je založen na empatii s hrdinkou či hrdinou, a teprve v této době se začíná projevovat fascinace charakterovým a psychologickým bohatstvím postav. Dnešní herectví je umění ztvárnít či zosobnit nějakou fiktivní postavu – a zejména od dob psychologického realismu, od éry Konstantina Stanislavského a dalších velkých reformátorů divadelního umění je hercův úkol a cíl ztotožnit se smyšlenou postavou tak, abychom jako diváci zažili iluzi skutečného setkání s Romeem, Julií, Hamletem, Ofélií, Othellem či Desdemonou. Moderní herec musí být všestranný a takřka univerzální – musí umět přesvědčivě zahrát nejrůznější typy i role, a to v nejrůznějších žánrech. Za Shakespeara herci nehráli charaktery: hráli sebe a byli ochotni předstoupit před jiné a ukázat jim na svém těle a svým hlasem osudy lidí z příběhu uváděné hry. John Astington ve své knize o shakespearovském herectví uvádí, že základním uměním herce bylo ztvárnit *vášeň* či *zápal* (passion), tedy hluboký a mocný cit, a to nejrůznějšího druhu, který je podáván na jevišti tak sugestivně, že u obecenstva vyvolává soucitné emoce.

Především v Shakespearově době neexistoval režisér – i to je výtvor pozdějších dob. Umění nebylo otázkou podoby inscenace nebo originálního pojetí nějaké hry, ale umění sugestivně a podmanivě ztvárnit osoby hry a pohnout obecenstvem. A to záviselo na umění herce jako jednotlivce – režisér tu nebyl zapotřebí. Je možné, že autor probíral novou hru s hlavními herci a tím jim dával jisté instrukce, jak jeho představu naplnit. Je to ovšem pouze domněnka založená na skutečnosti, že Shakespeare jako podílník a jeden z hlavních herců své společnosti jistě nenechal své hry všanc náhodě či jakékoli ledabylosti. Doklady pro to nemáme, ale už jen soustavná a dlouhodobá spolupráce mezi Burbagem a Shakespearem naznačuje, že jejich lidský i pracovní vztah byl úzký a oboustranně plodný. Víme, že na výchově nových herců se věnoval významný herec, loutkář a divadelní podnikatel Robert Browne. Ten býval podílníkem divadla Globe a také procestoval velký kus Evropy, včetně českých zemích – v roce 1620 hrál v Praze Zimnímu králi Friedrichu Falckému a jeho královně Alžbětě, dceři anglického Jakuba I. Jemu patrně vděčíme za popularitu hry *Doktor Faustus*, která ve střední Evropě zdomácněla, zejména u loutkářů, ale i patrně za staročeskou hru *Salička*. Robert Browne měl z 90. let zkušenosti z výchovou herců, a patrně právě proto (podle Lucy Munro) byl ustaven na nějaký čas do čela společnosti Dětí královniných zábav (Children of the Queen’s Revels). Ve stejné době byla také služebníkem vévody Heinricha Julia v německém Braunschweigu. Dochovaná německá smlouva uvádí, že má k herectví vychovat jednoho či víc místních či cizích chlapců. John Astington uvádí historické svědectví o něco mladší (kolem roku 1640): z něj se dozvídáme, že do hereckého umění zasvěcoval své účinkující hlavní impresário společnosti, jmenovitě vlivný William Beeston. O desetiletí později už Beeston usiloval založit takzvanou Školku (Nursery), v níž by vychovával nové herce – a tento plán byl uskutečněn a fungoval v londýnském Barbicanu v letech 1671 až 1682.

Praxe minimálního zkoušení přetrvávala u kočovných hereckých společností až do poloviny 20. století a to nejen v Anglii – například slavný režisér Otomar Krejča začínal svou kariéru jako herec za války u kočovné společnosti Rudolfa Nádhery. K tomu bylo zapotřebí mít nejen silný hlas a znamenitou paměť, ale také být pohotový a mít frak a další základní kostýmní součásti hereckého oboru, do kterého byl herec najat. Další kočovný herec Karel Sedláček ve své nádherné knize *Poslední cedulář* popisuje běžný provoz cestující divadelní společnosti po jihočeských štacích za 2. světové války a z jeho vzpomínek vyplývá, že se tehdy v divadelní společnosti Nová činohra Josefa Kaňkovského zkoušelo vlastně stejně jako kdysi za Shakespeara – role byly rozdány, každý se musel svůj text naučit, každý měl dán svůj obor (tragéd, první milovník, mladokomik, starokomik atd.), byl dán žánr hry (tragédie, konverzační komedie, zpěvohra) a na nějaké velké režisérské umění nebyl čas. I díky tomu bylo možné snadno řešit záskoky – znal-li hostující umělec svůj part, pak záviselo na jeho či její profesionalitě, jestli se na scéně a ve hře zorientuje a dokáže svému obecenstvu připravit mocný zážitek.

V tomto divadle hrál po hercích nejvýznamnější roli nikoli režisér, ale nápověda – v Shakespearově době zvaný *book keeper* (správce knihy). Výpadky paměti patrně byly na denním pořádku, ačkoli profesionální herci uměli i tuto slabinu zjevně zakrývat. Když se ocitli v koncích, mohli se vždy přiblížit k tomu vstupu na scénu, kde byl jevištní mistr, a nechat si napovědět – tak jako si v pozdějším divadle nechávali herci našeptat zapomenuté promluvy z mušle v proscéniu. Z amatérského divadla raného novověku, například univerzitních představení, je znám i ten model, že nápověda stojí přímo za přednášejícím herce a napovídá text vždy verš po verši. A herec tyto verše mocně přednáší a předává obecenstvu. Pochopitelně se toto všechno odehrávalo přímo před očima diváků – hrálo se odpoledne, za plného denního světla, takže zakrývat lapsy bylo dosti těžké.

**3 „Do zákulisí ženy nesmějí!“: doopravdy to bylo jinak**

Ženy nesměly na jevišti v Anglii vystupovat. Situace se změnila s francouzskou divadelní módou, která se anglického jeviště zmocnila zkraje 60. let, kdy byla divadla znovu otevřena po 18 let dlouhé uzavírce během občanské války a Cromwellovy vlády. Po celou éru Shakespearova divadla ženy nesměly na jevišti vystupovat. Mravy to pokládaly za nepatřičné, necudné a vůbec proti zvyklostem. To ovšem neznamená, že byl svět divadelního provozu ženám uzavřen nebo že by platilo – jak zvolá v *Zamilovaném Shakespearovi* Henslowe – „Do zákulisí ženy nesmějí!“. Ačkoli historické informace jsou značně kusé, nejnovější výzkumy naopak ukazují, že ženská práce měla v divadle a právě zejména v zákulisí zásadní místo. Této otázce se věnuje ve své fascinující knize Natasha Korda (*Labors Lost*, 2011). Důvodů, proč se shakespearovské divadlo jeví jako čistě mužská záležitost, je hned několik a jejich počátek sahá už do své doby. Především puritánské výpady proti veškerým ozdobám a okrasám si často za své cíle braly právě ženy. Ty jich nejen nejvíce užívaly, ale také je nejvíce vyráběly a na řadu z těchto prací se nevztahovaly pravidla cechovních řemesel – cechy musely být přísně čistě mužské. Dalším důvodem bylo, že řemesla, která do cechů nepatřila, byla pokládána za méněcenná či vůbec bezcenná, ale tyto práce měly svou vlastní důležitost a byly zapotřebí – jakkoli jimi bylo opovrhováno. A právě jim se mohly věnovat ženy – ačkoli méně placené než muži (pokud ovšem vůbec). A tato skutečnost bohužel stále není jen otázkou historie, ale přežívá dodnes v řadě primitivních předsudků.

Ženy v divadelním prostředí Shakespearova Londýna operovaly v několika hlavních okruzích činnosti – od práce s šaty, kostýmy, jejich úpravou a zdobením, přes obchodní a prodavačské činnosti, služby finanční až po šedou ekonomiku při tajné výrobě zboží, které mělo být výhradní doménou cechů. Zmiňme ještě, že mimo divadlo ženy i vystupovaly – jako hudebnice či artistky. U dvora pak bylo obvyklé, že při královských představeních (zvaných *masky*, masques) dvorní dámy a dokonce i vysoké aristokratky a členky královské rodiny zastávaly role a tančily. Tuto výsadu si šlechta chránila. Manželka Karla I. Stuarta, královna Henrietta Maria, byla z francouzské královské rodiny Bourbonů a byla velkou milovnicí divadla: nejenže pozvala francouzské divadelní skupiny do Londýna (a ty byly pochopitelně smíšené), ale také sama v lednu 1633 vystupovala ve francouzských dvorských maskách, ale anglicky v mluvené roli v dvorské masce Waltera Montagu s názvem *Pastýřův ráj* (The Shepherd’s Paradise). Když se proti tomu ohradil velký odpůrce divadla William Prynne v rozsáhlém pamfletu *Histriomastix* a označil všechny herečky jako „vykřičené děvky“, byl krutě potrestán za urážku královské rodiny: byl uvázán k pilíři, uvězněn na doživotí a ještě pokutován astronomickou částkou 5000 liber. O několik let později byl případ obnoven a Prynnovi byly odťaty uši, rozříznut nos a do tváří mu byla vypálena značka SL „seditious libeller“ (hanebný pomlouvač).

Když divadelní společnost uváděla novou hru, dramatikovi zaplatila celkově zhruba 7 liber. Ačkoli to byla velká částka, za kterou bylo možné vyžít půl roku, nebylo to nic ve srovnání s výdaji na kostýmy. Ty představovaly zcela největší částku a pořízení jednoho z nich mohlo vyjít třeba i na 20 liber. Na nový titul bylo obvyklé pořizovat hned několik nových kostýmů a tyto částky pak byly skutečně velmi vysoké – ostatně tehdy se stavěly na odiv šaty, jako se dnes postavení zhmotňuje do vozů či mobilních telefonů. Přísná sartoriální (oděvní) pravidla ovšem stanovovala, jaké oblečení kterému stavu přísluší a zneužití bylo soudem trestáno. A vzhledem k tomu, že šatů nejrůznějších stavů byly divadelní fundusy plné, není divu, že se přestupky hemžily zejména kolem divadel – například když si jistý herec vyšel do ulic v šlechtickém oděvu. Oděvní nařízení také stanovovala, jak často je možné konkrétní šat nosit u dvora. Platilo pravidlo třikrát a dost – tedy šaty bylo možné vzít ke dvoru nanejvýš třikrát. Pak byl majiteli vlastně k ničemu, ačkoli jeho pořízení stálo několik desítek a někdy i stovek liber. Vévodský šat mohl nosit jen vévoda, královský zase jen panovník, a tedy uvažovat o prodeji bylo nemožné – s výjimkou jedinou a tou bylo divadlo.

Philip Henslowe a jeho žena Agnes obsluhovali značný kostymní fundus a to hned několika divadelní společností – bylo zapotřebí je nejen pořídit, upravit a dozdobit (což bývala takřka výhradně ženská práce), ale také je za tučnou úplatu půjčovat hercům či případně prodávat dál. Bez nadsázky tedy můžeme říci, že Henslowovi vedle divadelního podnikání operavali jako zastavárníci či hadráři (frippers) a měli kolem sebe řadu dalších překupníků, obchodníků a drobných řemeslníků a řemeslnic. Jen pro srovnání: zatímco za jednu hru Henslowe dramatikovi zaplatil kolem 7 liber, nakoupil třeba za 20 liber měděné drátky, kterými krumplířky osazovaly a zdobily šlechtické šaty – tam, kde původně bývalo zlato či stříbro. Tak Henslowovi a další podnikatelé vyspravovali a vylepšovali aristokratické oděvy, které pro divadelní potřeby pořídili. (Touto fascinující kapitolou divadelní historie se zabývali Ann Rosalind Jones a Peter Stallybrass ve své knize *Renesanční oděvy a materiály s pamětí*, Cambridge, 2000.)

Že to byla praxe běžná, dosvědčuje například i slavný barokní básník John Donne v jedné ze svých satirických básní. V ní si dobírá marnivé panstvo a jejich zálibu v nových oděvech a také shrnuje budoucí osud tohoto oblečení:

Svěží a líbezné jsou jejich šaty tak  
jako ta pole, co na jejich pořízení prodali:  
„To jsou katě hodny krále!“ volají lichotníci  
a o týden na to je do divadla nesou na prodej.

Jonesová a Stallybrass také uvádějí případ dochovaný z doby pozdější, z let 1664–1666. Tehdy slavný herec Thomas Betterton ve svém divadle uvedl adaptaci Shakespearova *Krále Jindřicha V.* a kostýmy byly doslova královské: sám Betterton měl na sobě korunovační kostým krále Karla II. a jeho kolega Joseph Price zase šat hraběte z Oxfordu. V době, kdy fotografie neexistovala a obecný lid neměl sebemenší příležitost vidět královský majestát v celé jeho pozemské slávě, hrálo divadlo také roli sdělovacích prostředků, včetně medií bulvárního rázu. Jak zrušující to muselo být pro diváky jít na představení, ve kterém hrají pravé šlechtické a královské kostýmy! Přiblížit se jim doslova na dosah ruky a moci na vlastní oči a hmat posoudit ty vybrané a nesmírně drahé látky a ozdoby! To je kouzlo, které ostatně milovníky očarovává až dodneška – na aukcích pořídit oblečení Marilyn Monroe či Elvise Presleyho.

Dá se říct – a badatelka Jean MacIntyre to přesvědčivě i doložila – že dramatici nepsali svůj repertoár zdaleka jen pro herce, ale také pro kostýmní fundus dané společnosti. Mezi běžnou výbavu patřil poustevnický plášť, pastýřský háv, kouzelnický oděv a nejrůznější vojenské mundúry. Kolem let 1589–1592 divadelní jeviště zaplavily desítky historických her – a Shakespearův slavný *Richard III.* je jen jednou z nich. Na všechny tyto hry bylo zapotřebí obrovské množství správného a pravého královského, vévodského, hraběcího, církevního a dalšího oděvu – a když už do kostymního fundusu divadlo jednou vložilo svůj kapitál, bylo nutné tuto arciinvestici náležitě vytěžit. Podobně se v pozdější době objevila celá řada her ze starého Říma, jindy zase několik her točících se kolem reformačního kardinála Wolseyho. Jestliže se říká, že šaty dělají člověka, platilo to v Shakespearově době ještě víc – šaty tehdy dělaly i divadlo.

Ruku v ruce s lukrativním obchodem s obnošenými šaty šlo zastávárnictví a další finanční služby. Ačkoli zákon stanovoval, za jakých podmínek směl zastavárník peníze půjčovat (10%), z dochovaných záznamů víme, že úžera bývala několikanásobně až mnohonásobně vyšší. A na těchto finančních aktivitách se podílely ženy stejnou měrou jako muži. Třebaže to nebudeme pokládat za skutečné řemeslo, je zapotřebí zdůraznit, že takzvaná pravá či skutečná řemesla byla ovládána cechy a z nich byly ženy vyloučeny. Za obživu musely tedy volit profese, na nichž ležel stín pochybosti či předsudků. V divadle to ovšem nebyla jen úžera – ženy vybíraly vstupné, prodávaly jídlo a pití před představením, ale i v jeho průběhu (ke značné nevoli některých diváků, které to rušilo). Vykopávky objevené v posledních letech mezi zdmi divadel Růže či Divadlo v Londýně nasvědčují tomu, že divadelní občerstvení bylo rozmanité a často i exotické – od jablek, ořechů, piva či tabáku, přes sušené ovoce, mandle, broskvě, třešně, dýňová semínka, fíky či rozinky až po nejrůznější mořské plody, mušle, škeble či ústřice.

Divadelní ženy také škrobily kostýmy, po holandském vzoru vyráběly módní okruží, krejzle a krejzlíky, hercům ženských rolí vyráběly příčesky, paruky a další ozdoby hlavy. A také je z temnější historie známo, že vyráběly i zboží, na které měly výhradní právo cechy. Při dopadení bylo toto krejčovské či zlatnické zboží okázale zničeno jako falešné a nepravé – a hranice mezi nepravým zbožím a divadelním kostýmem či rekvizitou je velmi tenká. Nikdy se patrně nedozvíme, do jaké šíře ženský element do shakespearovského profesionálního divadla zasáhl a na co vše měl vliv. V neposlední řadě je potřeba zmínit herecké domácnosti, které mezi sebe jako své vlastní členy přijímaly herecké učedníky. Tak herec a Burbageův učedník Nicholas Tooley (alias Wilkinson) ve své závěti nezapomíná na Burbageovu švagrovou Elizabeth Burbage a odkazuje jí štědře „deset liber k tomu, co jí v době smrti budu dlužen“, a to vše „na památku mé lásky v úctě za její mateřskou péči“. Dosavadní bádání naznačuje, že představa divadla jako čistě mužské záležitosti, kam neměly ženy přístup, je zjednodušující a mylný mýtus.

**4 „Já jsem peníze“: ceny, vstupné, platby, honoráře, investice, dluhy, patronát**

Komedie *Zamilovaný Shakespeare* se točí nejen kolem romantické lásky a kolem lásky k divadlu, ale od prvního do posledního okamžiku také kolem peněz: hra začíná rozhněvaným věřitelem a končí splátkou prohrané sázky. V jednu chvíli Hugh Fennyman na otázku, co je zač, lapidárně prohodí: „Já jsem peníze“ (I am the money). Kolik ale byla tehdy libra? Jaké byly ceny a jaké platy? Kolik divadlo vydělávalo či prodělávalo?

Už jsme uvedli, kolik se dramatikům platilo za nové hry – nejprve záloha 10 či 20 šilinků (tj. půl libry či libru) za osnovu nového kusu. A když autor celý text odevzdal, dostal mezi 5 až 8 librami. Když měl oprášit starší titul, dostal třeba jen libru; když Ben Jonson pro Henslowa upravoval a doplňoval oblíbenou *Španělskou tragédii* tehdy již zesnulého Thomas Kyda, dostal dokonce 2 libry – a to už byla částka velmi slušná. V té době byl celoroční plat učitele kolem 15 liber – i když je možné, že k tomu přibyly ještě naturálie a možná i byt (učitelé běžně bydleli v kolejích). I tak počátkem nového století se nechal jistý šlechtic slyšet, že se dá v Londýně pohodlně vyžít za 45 ročně. A pokud tedy šlechtici v jeho pohodlí a přepychu stačilo 45 liber ročně (tedy necelá libra týdně), pak se dá říci, že honoráře za nové hry i za úpravy byly velmi slušné.

Jen pro srovnání: Shakespeare si roku 1597 ve Stratfordu koupil výstavní dům New Place, druhý největší ve městě, za 60 liber. Jak si na to vydělal, pochopitelně s jistotou nevíme. Jeho úspěšné a oblíbené hry mu jistě přinesly dobrý zisk, podobně jeho herectví a podílnictví ve společnosti Služebníků lorda Komořího (Lord Chamberlain’s Men). Jak vypátral E. A. J. Honigmann, dobové narážky na Shakespeara a zmínky o něm naznačují, že si Shakespeare také vydělával půjčováním peněz – podobně jako další divadelní podnikatelé. Je tedy pravděpodobné, že i odtud plynul jeho příjem a společenské postavení. Tato ctižádost vyvrcholila v říjnu 1596, když bylo Shakespearovu otci Johnu Shakespearovi královskou radou přiznáno právo nosit šlechtický erb a mít nižší šlechtický titul (gentleman). Dědičně se toto právo přenášelo na jeho potomstvo. William Shakespeare se tím tedy dědičně také stal nižším šlechticem.

Jaké byly příjmy podílníků společnosti, nevíme přesně. Příjem se odvíjel, jak jsme viděli, nejen ze vstupného, ze samotného hraní, ale také z paradivadelních činností – ať už to bylo půjčování peněz, zastávárnictví, půjčování divadelních kostýmů nebo nahodilé služby u dvora nebo při oslavách zámožných osob. Český šlechtic Jindřich Hýzrle se roku 1607 účastnil jedné takové hostiny u londýnského starosty – a jejím hlavním hostem byl i král Jakub se svým synem Jindřichem. Oslavy Hýzrle popisuje barvitě. Když na místo dorazil král, uvítal ho latinsky starosta (pukrmistr). A Hýzrle pokračuje:

Potom přišlo nevelký pacholátko v vohnivým nástroji velmi mistrovsky plamenem stkvoucí s libou vůní sebe dávajíce, latinskou orací králi učinilo a velikou vděčnost královského ponížení a vděčného příjezdu od purkmistra oznámilo. A jakž vohnivej nástroj svůj běh dokonal, tak to pacholátko také ihned mluviti přestalo a před králem na kolena kleklo, englickejm jazykem „Buď živ, králi Jakube!“ zpívati začalo.

Můžeme se jen dohadovat, co to bylo za chlapce (pacholátko), ale musel to být někdo schopný hlasitého a účinného přednesu – s jistou pravděpodobností tedy herec. Tím ovšem podívaná neskončila. Sál byl ozdoben, jako by měl nebesa a po obláčcích byli rozeseti hudebníci a zpěváci:

Potomně byvši strop jako voblaky od pláten a jinejch příprav přistrojen, tu po všem stropě muzikanti po pás životy svý s muzikálskejmi instrumenty v bílým oděvu se vyskytli a nadmíru pěkně zpívali a k tomu velmi libě na rozličný instrumenta hráli, že by jich bylo celej den poslouchati nestesklo.

Ačkoli je možné, že tito vystupující byli hudebníci z městských kapely (city waits), je mnohem pravděpodobnější, že šlo o divadelní herce. K jejich každodenní výbavě patřily i hudební nástroje a provozování hudby a zpěvu. Hýzrle k tomu neuvádí nic více, ale můžeme se domnívat, že taková drobná vystoupení vylepšovala herecké pokladny i kapsy – a pochopitelně ono pacholátko (tedy učedník) z odměny mnoho neviděl: byl přece sluhou svého pána, hlavního herce, a jako člen jeho rodiny a takřka jeho dítě neměl na plat nárok.

Herci v divadle dostávali plat 10 šilinků (půl libry) týdně. To se může zdát jako slušná částka. Nesmíme ovšem zapomínat, že se nehrálo 52 týdnů v roce – během půstu byla divadla zavřena, během státních smutků a pak zejména během moru. Když týdenní úmrtnost v Londýně z důvodu moru přesáhla 30 osob (později zvýšeno na 50 osob), byla městským dekretem vyhlášena epidemie a divadla byla zavřena až do odvolání. Tyto uzavírky mohly trvat třeba jen několik málo týdnů. Nezřídka se ovšem stávalo, že byla divadla zavřena i více než rok. Pak pochopitelně hercům nezbývalo než se vydat na venkov a do jiných měst na zájezdy. Mimo Londýn ovšem herecké platy byly poloviční – 5 šilinků týdně. A kočování vůbec bylo velmi riskantní: zisk byl nejistý a nebylo ani jisté, jestli v každém městě radní udělí svolení vystupovat. Divadelní společnost k městským branám přitáhla, ohlásila se jako služebníci svého patrona a požádali o svolení vystoupit před městskou radou se hrou, kterou by rádi předvedli ve městě. Často se ovšem stávalo, že si radní vůbec nic nenechali předvést, zaplatili trupě 10 nebo 15 šilinků (aby neurazili jejich vznešeného pána) a poslali je pryč.

Bylo tedy mnohem výhodnější hrát v Londýně – tehdy čítajícím zhruba 200 tisíc obyvatel. Vstupné nebylo velké – 2 pence za premiéru, 1 penci za starou hru (tedy za reprízu). Panstvo, které chtělo sedět pod střechou, platilo za vstup 5 pencí. Vzhledem k tomu, že se do divadla najednou vešlo 2500 až 3000 diváků (i když průměrně byla návštěvnost zhruba poloviční), byly příjmy mohly být značné a patrně představovaly jeden z nejdůležitějších zdrojů příjmů divadelních společností. Třebaže měla každá společnost svého patrona – za královny Alžběty to byla vyšší šlechta, po nástupu Jakuba I. Stuarta to směli být už jen členové královské rodiny – kromě livrejí, ročního příspěvku na oblečení, společenského zaštítění a patrně sem tam nějaké příležitosti vystoupit, z toho neplynuly další výhody. John Stephens ve svých *Satirických esejích* (1615) tento vztah mezi divadelními patrony a soubory a pak zejména obecenstvem shrnuje jasně: „Divadelní herec… jakkoli předstírá, že má královského pána či paní, co do platu a závislosti je zjevně sluhou lidu.“ I tak bylo zaštítění jistého společenského postavení důležité: obecně povrhované herecké řemeslo ze spojení se dvorem a vyšší šlechtou jednoznačně těžilo. Například soubor sestavený královnou Alžbětou I. v roce 1583 a nazvaný Služebníci královny (Queen’s Men nebo Queen Elizabeth’s Men) měli dokonce postavení a livreje královských komorníků (grooms of the chamber).

1. Překlad ukázky PD. Verše z *Richarda III.* přeložil Jiří Josek. [↑](#footnote-ref-1)
2. Byl tu použit překlad Martina Hilského. [↑](#footnote-ref-2)