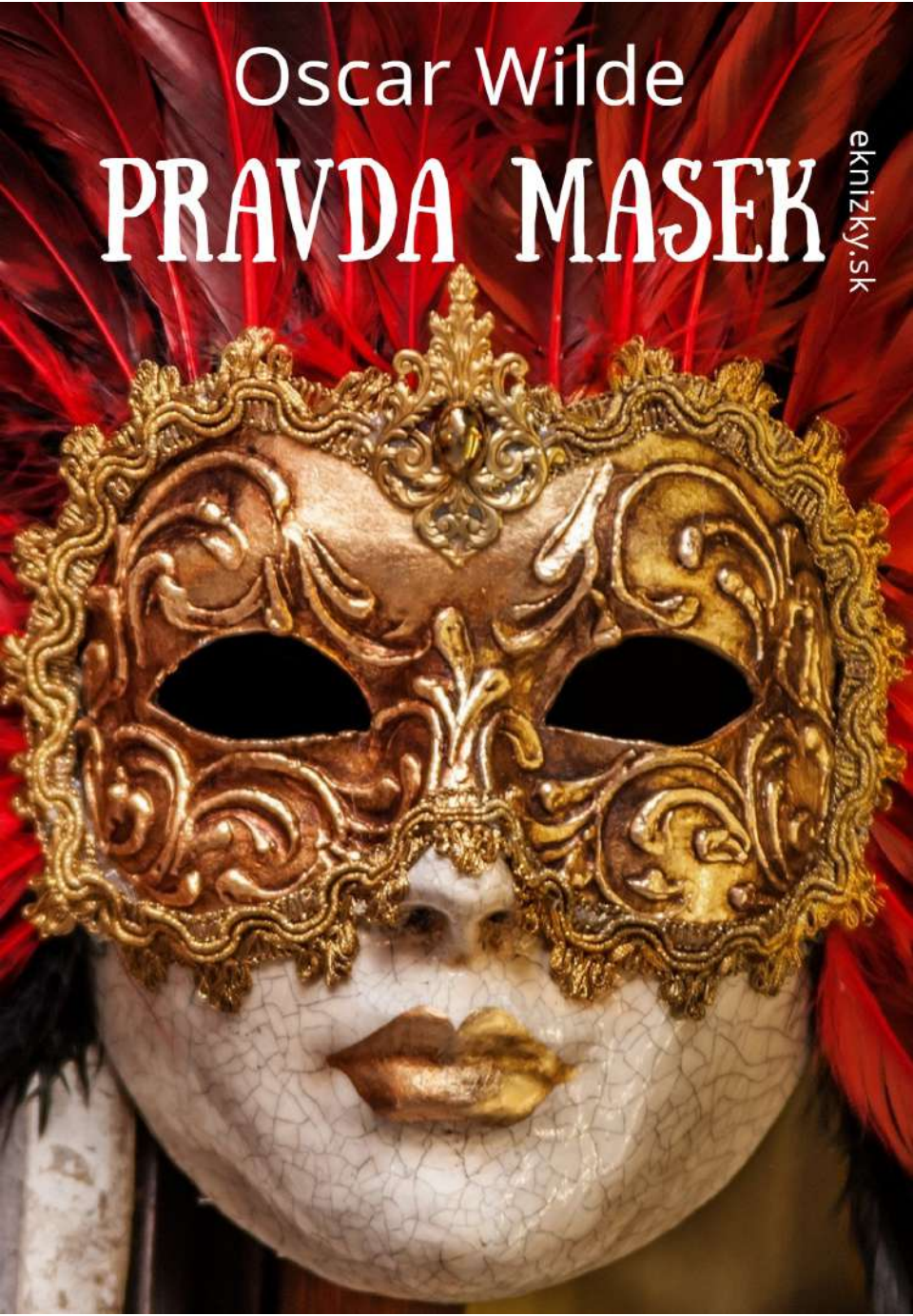
Oscar Wilde

PRAVDA MASEK

eknizky.sk



PRAVDA MASEK

OSCAR WILDE

eknizky.sk

Pravda masek by Oscar Wilde is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License, except where otherwise noted.

PRAVDA MASEK

V mnohých z poněkud prudkých útoků, které právě byly podniknuty na nádhernou výpravu, která charakterizuje nynější ožití Shakespeara v Anglii, předpokládali kritikové jak se zdá mlčky, že Shakespearovi samému byl oblek jeho herců celkem lhostejný a že kdyby viděl paní Langtryové představení Antonia a Kleopatry, by asi řekl, že hra, a hra jediná je důležitá, a že vše ostatní je kůže a látka,

Co do historické přesnosti v oblecích vyslovil v článku Nineteenth C e n t u r y Lord Lytton jako dogma, že archeologie není při představeních kusů Shakespearových nikterak na místě a že, pokus zavěsti ji, je jednou z nejhloupějších pedanterií v století klamu.

Stanovisko lorda Lyttona budu zkoumati později; ale co se týče teorie, že Shakespeare nedbal mnoho na garderobu svého divadla, uvidí každý, kdo pečlivě studuje Shakespearův způsob, že není jediného dramatika ve Francii, Anglii nebo Athénách, který se spoléhá ve svých illusionistických účincích tolik na šat svých herců jako Shakespeare sám.

Ví, jak krása obleků vždy oslňuje umělecký cit, a proto uvádí stále do svých kusů maškarní slavnosti a tance, jedině pro rozkoš, kterou působí oku; a máme dosud jeho scénické předpisy pro tři velké průvody v Jindřichu VIII., které se vyznačují propracovaností do nej podrobnějších jednotlivostí až po řetězy modrého řádu podvazkového a perly ve vlasech Anny Bolevnové.

Bylo by vskutku pro moderního divadelního ředitele docela snadné vypraviti tyto průvody úplně tak, jak je Shakespeare naznačil; a byly vypraveny tak přesně, že jeden z dvorních úředníků

té doby, píše svému příteli zprávu o posledním představení kusu v Globe Theatre, si ztěžuje opravdu na jejich realistický ráz, zejména proto, že byli uvedeni na jeviště Rytíři řádu podvazkového v šatech a se znaky tohoto řádu, což prý je vypočtěno na sesměšňování skutečných obřadů; jeví se tu mnoho téhož ducha, jako když před nějakým časem francouzská vláda zakázala rozkošnému herci Christianovi objevovati se v uniformě, z toho důvodu, že je škodlivo slávě armády, karikuje-li se na jevišti plukovník. A jinde bylo na nádhernou výpravu, která vyznačovala anglické jeviště, stojící pod vlivem Shakespearovým, útočeno současnými kritiky, ne však jak už to bývá pro demokratické tendence realismu, nýbrž obyčejně z oněch morálních důvodů, které jsou vždy posledním útočištěm lidí, kteří nemají smyslu pro krásu.

Leč bod, který chci vytknouti, není ten, že Shakespeare cenil důležitost líbezných kostýmů, připojuje malebnost k poesii, nýbrž že viděl, jak důležitý je kostým jako prostředek k dosažení jistých divadelních effektu. Mnohé z jeho kusů, jako Veta z Vetu, Dvanáctá noc, Dvé šlechticu Veronských, Vše je dobré, co končí dobře, C y m b e l i n a jiné závisí co do illuse od toho, jaké šaty má hrdina nebo hrdinka; rozkošná scéna v J i n d ř i c h u VI. o moderních divech léčení věrou ztrácí všechnu svoji působivost, není-li Gloster oblečen v šatě černém a šarlatovém ; a dénoúmentve Veselých ženách Windsorských se točí okolo barvy šatu Anny Pageové. Pro to, jak Shakespeare užívá přestrojení, je skoro nesčíselný počet příkladů. Posthumus skrývá svoji vášeň pod šatem venkovana, a Edgar svoji pýchu pod hadry blbce; Portia má na sobě háv soudcovský a Rosalinda jest oblečena „ve všem jako muž“; tlumok Pisaniův mění Imogenu v mladíka Fidele; Jessika prchá z domu svého otce v šatech hocha a Julie váže svůj plavý vlas ve fantastické uzle lásky a obléká kalhoty a kazajku. Jindřich V III. uchází se o milenku svoji jako pastýř a Romeo jako poutník; princové Hal a Poins se objevují napřed jako loupežníci v šatech z tuhého plátna a pak v bílých zástěrách a kožených kamizolách jako číšníci v hospodě: a což Falstaff; ne-

přichází na jeviště jako loupežník, jako stará žena, jako Herne myslivec a jako šaty, které jdou do prádelny?

Neméně četné jsou příklady, kde se užívá kostýmu jako prostředku k sesílení dramatické situace. Po zavraždění Duncana, objevuje se Macbeth ve svém nočním šatě, jako by se probudil ze spánku. Timon končí v hadrěch kus, který začal v nádheře; Richard lichotí občanům londýnským, oděn jsa obyčejným a sešlým brněním; ale jakmile došel trůnu, kráčí ulicemi s korunou a řády. Vrchol děje v „Bouři" je dosažen, když Prospero vrhaje od sebe své kouzelnické šaty, posílá Ariela pro svůj klobouk a kord a doznává, že jest velkým italským knížetem; sám duch v Hamletu mění svůj mystický zjev, aby docílil různých účinků. Julii byl by moderní zhotovitel divadelnich kusů asi vystavil v jejím rubáši a byl by učinil scénu pouze scénou hrůzy; ale Shakespeare hali ji v bohatý a nádherný háv, jehož líbezná krása činí sklepení smrti „slavnostním sálem plným světla", mění hrobku v svatební komnatu a dává podnět i motiv pro Romeovu řeč o vítězství Krásy nad Smrtí.

Ano, i malé podrobnosti v šatě, jako barva punčoch majordomových, vzorek na kapesníku ženy, rukáv mladého vojáka, klobouky módní dámy, stávají se v rukou Shakespearových věcmi skutečné dramatické důležitosti, a některé z nich podmiňují naprosto děj dotyčného kusu. Mnoho jiných dramatiků užilo kostýmu co prostředku, aby ukázali diváku povahu osoby hned, jakmile vstoupí, ačkoliv sotva tak skvěle jako Shakespeare v případě hejska Parolles, jehož šatu může, mimochodem řečeno, rozuměti jedině archeolog. Žert, jak pán a sluha vyměňují si šaty před očima diváků, jak námořníci-trosečníci se hádají o rozdělení hromady jemného šatstva, jak opilého kotláře obléknou za vévodu, zatím, co vévoda jest pod výchem, lze považovati za ukázku důležité úlohy, již kostým vždy měl v komedii od doby Aristofanovy až po Gilberta; ale nikdo nedosáhl pouhými podrobnostmi šatu a ozdob tolik ironie kontrastové, takových 73. Pravda masek.

bezprostředních a tragických účinků, takového soucitu a

takového pathosu, jako Shakespeare. Obrněn od hlavy k patě, kráčí mrtvý král po cimbuří Elsinoreském, protože není vše v pořádku v Dánsku. Shylockův židovský plášť jest částí těch znamení hanby, pod kterými se svíjí jeho zraněné a roztrpčené srdce; Arthur, prose o svůj život, nemůže nalézti lepšího důvodu než šáteček, který dal Herbertovi —-

Máš srdce? Když tě hlava bolela,

Já ovázal ti brvy šátečkem, (svým nejlepším; jej tkala princezna). A již jsem nazpět jeho nežádal; a Orlandův šátek krví potřísněný vrhá první temný tón do oné skvostné lesní idylky a ukazuje nám, jaká hloubka citová se skrývá pod fantastickým vtipem Rosalindiným a rozpustilým žertováním.

Na ruce své jsem včera večer zde jej měla, líbala jej vroucně; doufám, že nešel říci mému pánovi, že jiného cos líbám mimo něj, praví Imogena, žertujíc o ztrátě náramku, který byl již na cestě do Říma, aby ji přípravní o důvěru jejího manžela; malý princ na cestě k Toweru si hraje s dýkou u pasu svého strýce; Duncan posílá Lady Macbethové prsten v ten večer, kdy sám jest zavražděn a prsten Portiín změní tragedii obchodníkovu v komedii ženy. Velký odbojník York umírá s papírovou korunou na hlavě; Hamletův černý oděv jest jakýmsi barvovým motivem kusu, jako smuteční oděv Chimenin v Cidu; a vrchol řeči Antoniovy je, když ukazuje plášť Caesarův: :—

Já vzpomínám,

Kdy ponejprv jej Caesar oblékl.

To bylo v letní večer, v jeho stanu,

V ten den, kdy nad Nervskými zvítězil.

Zde Cassiova dýka projela;.

Hle, jak jej natrh Casca závistný;

Zde vřele milovaný Brutus bod'.....

Vy dobré duše, cože pláčete,

Když vidíte našeho Caesara jen roucho zraněné?

Květiny, které nosí Ofelie ve svém šílenství, jsou právě tak důstojné jako fialky, které kvetou na hrobě; účinek Learova

bloudění po pustině jest zvyšován nad slova ještě jeho fantastickým oděvem, a když Cloten, podrážděn posměšným srovnáním, které činí jeho sestra podle šatu svého chotě, se oblékne právě v šat tohoto chotě, aby na ní spáchal onen hanebný čin, cítíme, že není ničeho v celém moderním francouzském realismu, ani ne v Therese Raquinové, v tomto mistrovském díle hrůzy, co by se mohlo strašným a tragickým významem srovnávati s touto podivnou scénou v C y m b e l i n u.

Též v samotném dialogu jsou některé z nejživějších částí právě ony, ke kterým dal podnět kostým. Rosalindino:

,,Myslíš, když jisem oblečena jako muž, že mám též kamizolu a kalhoty ve své povaze," slova Constancina:

Strast' sídlí tam, kde bylo dítě mé, a zjevem jeho plní prázdný šat a rychlý ostrý výkřik Alžbětin:

Ah! přeřežte mé šňůry! jsou pouze nepatrným zlomkem příkladů, jež by se daly uvésti. Jednoho z nejkrásnějších účinků, které jsem kdy viděl na jevišti, dosáhl Salvini, když v posledním jednání L e a r a strhl péro z čapky Kentovy a přiložil ke rtům Cordeliiným, říkaje slova:

Hle, péro chví se; ona žije!

Booth, jehož Lear měl mnoho ušlechtilých vlastností vášně, vytrhl, jak se pamatuji, několik vlasů ze svého archeologicky nesprávného hermelínu, k témuž účelu; ale effekt Salviniův byl krásnější z obou a též pravdivější. A ti, kdož viděli Irvinga v posledním jednání Richarda III., zajisté nezapomněli a nezapomenou, jak strach a hrůza jeho snu byly sesilovány kontrastem proti klidu a míru, který jim předcházel a přednesením takových řádek, jako: lest má přilba lehčí Než byla dříve? A má všechna zbroj, Zda do stanu již byla snesena?

Nechť oštěpy mé pevné jsou a lehké — kteréž řádky měly pro diváka dvojí smysl, připomínajíce poslední slova, která Richardova matka volala za ním, když táhl k Bosworthu: —

A tedy moji kletbu nejtěžší si vezmi s sebou, která v bitvy den Tě znaví víc, než veškerá ta zbroj,

Již neseš na těle.

Co do prostředků, které měl Shakespeare po ruce, dlužno podotknouti, že, kdežto více než jednou si ztěžuje na malé rozměry jeviště, na kterém má dávati své veliké historické kusy a na nedostatky scenerie, které ho nutí, aby vynechal mnohé scény pod širým nebem, píše vždycky jako dramatik, který měl k ruce nejpečlivěji vypracovanou divadelní garderobu, a mohl se spoléhati, že si herci dají záležeti na svém zevnějšku. I nyní jest těžko vypraviti takový kus jako Zmatek nad zmate k, a jen podivné náhodě, že bratr Miss Ellen Terryové je jí tak podoben, děkujeme štěstí, že vidíme Dvanáctou noc dobře provedenou. Opravdu, vypravení nějakého kusu Shakespearova na jevišti úplně tak, jak on sám si je přál, vyžaduje součinnosti dobrého kapitalisty, obratného zhotovitele vlásenek, krejčího kostýmů, který by měl smysl pro barvy a znalost tkanin, mistra, znajícího všechny způsoby zařizování, šermířského mistra, tanečního mistra a umělce, který by osobně řídil celé představení. Neboť Shakespeare nám líčí velice pečlivě šat a vnější zjev každé osoby. „Racine abhorre la réalité," praví kdesi Vacquerie; „il ne daigne pas s'occuper de son costume. Si I on s'en rapportait aux indications du poete, Agamemnon serait vetu ďun sceptre et Achille ďune épée." Ale u Shakespeara se má vše docela' jinak. Dává nám pokyny pro kostým. Perditín, Florizelův, Autolykův, Čarodějnic v M a c b e t h u a lékárníka v R o m e u : a Julii, několik přesně vypracovaných popisů svého tlustého rytíře a podrobné vyobrazení neobyčejného šatu, v němž Petruchio má býti oddán. Rosalinda, praví nám, je velká a má oštěp a malou dýku; Celia je menší a má si tvář hnědě namalovati, aby vypadala opálená sluncem. Děti, které si hrají ve Windsorském lese na víly, mají býti oblečeny zeleně a bíle — což je mimochodem řečeno, poklona královně Alžbětě, jejíž oblíbené barvy to byly — a v bílých šatech se zelenými věnci a pozlacenými maskami mají přijití andělé ke Kateřině v Kimboltonu. Bottom má na sobě „homospun", Lysander se liší od Oberona tím, že má athénský šat a Launce má děravé boty. Kněžna Gloucesterová stojí v bílém vedle svého manžela, který je oblečen v smuteční šat. Pestrý šat šaškův, šarlat

kardinálův a francouzské lilie, vyšité na anglických kabátech, dávají vesměs příležitost k vtipům nebo posměchu v rozmluvě. Známe vzorky ozdob na brnění dauphinově a na meči Panny, chochol na přilbě Warwickově a barvu Badolfova nosu. Portia má zlatý vlas, Phoebe je černovlasá, Orlando má kaštanové kadeře, a vlas, Sira Andrew Aguecheeka visí jako len na vřeteně a nechce se vůbec kadeřiti. Některé z osob jsou tlusté, některé hubené, některé rovné, některé křivé, některé mají bílou pleť, některé tmavou a některým jest začerniti si tváře. Lear má bílý vous, Hamletův otec

šedivý a Benedikt si má svůj vous během kusu holiti. Věru, co do divadelních vousů, je Shakespeare úplně přesný; mluví nám o mnohých různých druzích, kterých se užívá, a dává hercům pokyny, aby dbali na to, by jejich vous byl pěkně připevněn. Máme tanec ženců v kloboucích z žitné slámy a tanec sedláků v chlupatých, satyrských kabátech ; maškarádu amazonskou, ruskou a klasickou; několik nesmrtelných scén o bobrovi v oslí kůži, při o barvu šatu, kterou musí sám Lord-Mayor londýnský přijíti urovnat a scénu mezi rozzuřeným manželem a švadlenou jeho paní o rozparek rukávu.

Metafory, které Shakespeare bere od šatu a aforismy o něm, jeho šlehy pro modu jeho doby, zvláště pro směšné rozměry dámských klobouků a četná líčení m u n d i m u l i e b r i s od zpěvu Autolykova v Zimní pohádce až k popisu šatu Vévodkyně Milánské v kuse „Mnoho povyku pro nic", jsou příliš četné, než aby bylo lze je uvésti; ale bylo by přece záhodno připomněti, že celá filosofie šatů jest obsažena v Learově scéně s Edgarem — která má přednost krátkosti a stylu před groteskní moudrostí a poněkud deklamující metafysiku, již nám ukazuje Sartor resartus. Ale myslím, že z toho, co jsem již řekl, je patrno, že Shakespeare si dal na kostýmu velice záležeti. Nemyslím oním hloupým způsobem, jímž bylo usuzováno dle jeho znalosti listin a narcisů, že byl Blackstonem nebo Paxtonem doby Elisabethinské; ale že viděl, jak kostým může zároveň vzbuditi v diváku jisté city a vyjadřovati jisté typy povahové, a že je jedním z podstatných či-

nitelů mezi prostředky, kterými vládne pravý illusionista. Pro něho vskutku měla znetvořená postava Richardova právě tolik ceny, jako spanilost Juliina; klade hrubý plášť radikálův vedle hedvábí lordova, a vidi jakých effektu se dá na jevišti obojím docíliti: má právě takovou radost z Kalibána jako z Ariela, z hadru, jako ze šatů zlatých a zná uměleckou krásu ošklivého.

Obtíže, které pocítil Ducis při překládáni Othella následkem důležitosti, která se přikládá tak všední věci, jakou je kapesník, a jeho snaha, aby zmírnil hrubost její tím, že dává mouřenínu stále opakovati slovo „Le bandeau! le bandeau!" můžeme vžiti jako doklad pro to, jaký je rozdíl mezi tragédie philosophique a dramatem skutečného života; a když zavedeno poprvé slovo mouchoir na jevišti v Théatre Franqais, znamenalo to éru v onom romanticko-realistickém hnutí, jehož otcem jest Hugo a Zola „e n f a n t t e r r i b l e", právě tak jako se dostalo klassicismu nejsilnějšílio výrazu v první části století, když Talnia odmítl liráti déle řecké hrdiny v napudrované vlásence — to je mimochodem jeden z mnoha příkladů oné snahy po archeologické přesnosti v šatě, kterou se vyznačovali velicí herci našeho století.

Kritisuje důležitost, která se přikládá penězům v L a C omédie h u m a i n e praví Théophile Gautier, že Balzac může právem tvrditi, že vynalezl v poesii nového hrdinu — kovo vé li o h r d i n u. O Shakespearovi lze říci, že byl první, kdo poznal dramatickou cenu kamizol, a toho že vrchol kusu může záviseti na krinolině.

Požár divadla Globe Theatre — který mimochodem řečeno, byl. zaviněn snahou po fillusi, jež vyznačovala Shakespearovo scénování — připravil nás bohužel o mnoho důležitých dokladů; ale v inventáři londýnského divadla z doby Shakespearovy, který se dosud zachoval, jsou uvedeny zvláštní kostýmy pro kardinály, ovčáky, krále, clowny, mnichy a blázny; zelené kabáty pro lidi Robina Hooda a zelené šaty pro Maid Marian; bílý a zlatém vyšívaný kabátec pro Jindřicha V. a šat pro Longshankse, mimo to rochetky, pláště, damaškové šaty, šaty ze zlaté a ze stříbrné látky, taffetové šaty, kalikové šaty, sametové kabáty, hedvábné kabáty,

frýzové kabáty; kabátce ze žluté a z černé kůže, červené obleky, šedé obleky, francouzské pierrotovské obleky, a šat, „v němž lze chodit i neviditelně“, který se nezdá drahý za tři libry a deset šilinku a čtyři nevyrovnatelné sukně s obručemi, — což vše ukazuje přání, aby se dostalo každé osobě přiměřeného šatu. Jsou tam též zapsány španělské, mouřenínské a dánské kostýmy, přilby, oštěpy, malované štíty, císařské koruny a papežské tiary, právě tak jako kostýmy pro turecké janičáry, římské senátory a všechny bohy a bohyně olympské, což ukazuje zřejmě značné archeologické vědomosti u ředitele divadla. Je pravda, že je uvedena též šněrovačka pro Evu, ale pravděpodobně připadal děj kusu až po vyhnání z ráje.

Vskutku každý, kdo pečlivě zkoumá dobu Shakespearovu, uvidí, že archeologie byla jedním z jejích, hlavních znaků. Po ožití klassických forem architektonických, které bylo jedním ze známek renaissance a po vytištění mistrovských děl řecké a římské literatury v. Benátkách a jinde, dostavil se přirozeně zájem o ozdobu a šat antického. světa. Také ne pro vědomosti, jichž by mohli nabýti, nýbrž spíše pro krásu, již by mohli stvořiti, studovali umělci tyto věci. Podivné předměty, které byly stále vykopávány, nebyly ponechány v museích, aby se tam rozpadaly, pro pozorování tupého kurátora a pro nudu strážníka, který se trápí proto, že není zločinů. Bylo jich užito co motivů pro vytváření nového umění, které nemělo býti pouze krásné, ale též nezvyklé.

Infessura nám vypravuje, že roku 1485 přišlo několik dělníků, kopajících poblíž Appijské silnice na starý římský sarkofág, na němž stálo jméno: „Julia, dcera Claudiova“. Když jej otevřeli, našli v mramorovém nitru jeho tělo krásné dívky, asi patnáctileté, uchované uměním balsamujíciho umělce před zkázou a rozkladem věků. Její oči byly na polo otevřeny, vlas její kadeřil se kol ní v kulatých, zlatých prsténcích a z jejich rtů a tváří dosud nezmizel nádech panenství. Byvši zanešena na kapitol, stala se rázem středem nového kultu a ze všech částí města proudili poutníci, aby se pomodlili u tajuplného oltáře, až papež, obávaje se, že by ti, kdož našli tajemství krásy v pohanském hrobě, mohli

zapomenouti, jaká tajemství obsahuje hrubá a ve skále vytesaná hrobka Judejská, dal v noci tělo odvézti a tajně pohřbíti. Byť je tato historie pouhou legendou, je přece neméně cenná proto, že nám ukazuje poměr renaissance k antickému světu. Archeologie jim nebyla pouze vědou pro antiquáře; byla prostředkem, kterým mohli jediným dotekem přeměniti suchý prach starověku v dech a krásu života Samého a naplniti novým vínem romantismu nádoby, které jinak by byly bývaly staré a opotřebované. Můžeme sledovati vliv tohoto ducha od pultu Niccoly Pisana až k Mantegnovu „triumfu Césarovu" a dílu, jež určil Cellini pro krále Františka; a tento vliv nebyl také obmezen na nehybná umění — umění zastaveného pohybu — než jeho vliv se jeví též ve velkých řecko-římských maškarních průvodech, které byly stálou zábavou veselých dvorů té doby a ve veřejných průvodech a processích, kterými občané velkých měst obchodních vítali knížata, která je náhodou navštívila; tyto průvody byly ostatně považovány za tak důležité, že byly vyobrazovány a vydávány tiskem ve velkých rozměrech — což dokazuje všeobecný zájem této doby o takové věci.

A toto užívání archeologie při představeních není snad nějakou puntičkářskou pedanterií. nýbrž je v každém ohledu oprávněné a krásné. Neboť jeviště není pouze shromáždištěm všech umění, nýbrž též návratem umění k životu. Někdy v archeologickém románu se zdá, že užívání nezvyklých a zastaralých výrazů skrývá skutečnost pod učeností, a myslím, že mnozí z čtenářů Notre Dáme de Paris přišli velice do rozpaků nad významem takových výrazů, jako l a c a s a q u e á m a h o i t r e s, les vou lgiers, legalli m a r d t a ché d' e n c r e, les craaquiniers a podobných; ale jak jiné je vše na jevišti! Starý svět probudí se ze svého spánku a historie se rozvíjí před našimi zraky jako průvod, aniž musíme sahati k slovníku nebo encyklopedii, abychom zdokonalili svůj požitek. Věru, není nej menší potřeby, aby obecenstvo znalo autority, dle nichž nějaký kus jest uveden na scénu.

Z takového materiálu na příklad, jako je disk Theodosiuv,

který pravděpodobně většině lidí není nijak běžný, vytvořil E. W. Godwin, jeden z nejumělečtějších duchů tohoto století v Anglii, čarovnou krásu prvního jednání C l a li d i a n a a ukázal nám život byzantský ve čtvrtém století, nikoliv suchou přednáškou a řadou špinavých odlitků, nikoliv románem, který vyžaduje k svému výkladu slovníku, nýbrž tím, že nám předvádí viditelně všechnu slávu onoho velkého města. A ačkoliv kostýmy byly pravdivé do nej menších maličkostí barvy a vzorků, přece nebyla přiznávána jednotlivostem ta důležitost, která se jim musí dáti v rozkouskované přednášce; byly podřízeny zákonům vznešené komposice a jednotnosti uměleckého účinku.

Symonds, mluvě o onom velkém obraze

Mantegnově, který je nyní v Hampton Courtu, praví, že umělec přeměnil starožitnický motiv v théma liniových melodií. Totéž by se dalo říci stejným právem o scéně Godwinově. Pouze blázen ji nazval pedantskou, pouze ti, kdož nechtěli ani hleděti ani naslouchati, mluvili o tom, že dekorace knsu ničí jeho životní vášeň. Ve skutečnosti to však byla scéna nejen dokonalá ve své malebnosti, nýbrž také naprosto dramatická, zbavivši se vší nutnosti odporných popisů a ukazujíc nám barvou a způsobem Claudianova šatu a šatu jeho průvodců, celou povahu a celý život tohoto muže od toho, ke které filosofické škole se klonil, až po koně, jaké měl na závodní dráze.

A vskutku je archeologie jen tehdy rozkošná, je-li přelita do nějaké umělecké formy. Nechci nikterak podceňovati zásluhy pilných učenců, ale mám pocit, že způsob, jak Keats užil Lempriěrova slovníku, má pro nás daleko větší cenu než pojednání professora Maxe Mulera, kde probírá tutéž mythologii jako chorobu jazykovou. Lepší je Endymion než jakákoliv theorie, byť i zdravá, nebo jako v tomto případě nezdravá, člověka zuřícího mezi pří dávnými jmény! A kdo necítí, že největší slávou knihy Piranesiovy o vázách je, že dala Keatsovi podnět k jeho „Oděna řeckou urnu“? Umění, a jedině umění může učiňiti archeologii krásnou; a divadelní umění může jí užiti nejpříměji a nejživěji, neboť může spoj iti v jediném znamenitém představení illusi

skutečného života s divy vybájeného světa. Ale šestnácté století nebylo pouze věkem Vitruviovým; bylo též věkem Vecelliovým. Zdá se, že najednou se začal každý národ zajimati o kroj svých sousedů. Evropa počíná studovati své vlastní šaty a počet knih vydaných o národních krojích je neobyčejně veliký. Na počátku století dočkala se Norinvberská kronika se svými dvěma tisíci vyobrazení pátého vydáni, a než Století dospělo svého konce, vyšlo sedmnáct vydání Můnsterovy Kosmographie. Mimo tyto knihy byla zde též díla od Michaela Colynse, Hanuše Weigela, Ammana a od samého Vecellia, všechna pěkně illustrovaná; některé z kreseb u Vecellia jsou pravděpodobně od ruky Tizianovy.

Svoje vědomosti nečerpali však jen z knih a traktátů. Vzmáhající se zvyk cestování po cizině, rostoucí obchodní styk mezi zeměmi a častá diplomatická poselství skytaly každému národu mnoho příležitostí, aby studoval různé způsoby soudobého šatu. Tak na příklad po odjezdu vyslanců: Carova, Sultánova a knížete Marockého z Anglie dával Jindřich V III. a jeho přátelé několik maškarních slavností v neobvyklém kroji svých hostí. Později viděl Londýn — snad až příliš často — temnou nádheru španělského dvora, a k Alžbětě přicházeli vyslanci ze všech zemí; a jejich šat měl, jak nám Shakespeare vypravuje, velký vliv na anglický kroj.

A tento zájem: se neobmezoval pouze na klassický šat, nebo na šat cizích národů; velice byl studován, zejména lidmi od divadla, též starý kroj anglický; a když Shakespeare v prologu k jednomu ze svých kusů vyslovuje svoje politování, že nemůže ukázati na jevišti pravé přilby z oné doby, mluví jako elisabethinský ředitel divadla a ne pouze jako elisabethinský básník. V Cambridgi, ku příkladu bylo za jeho doby dáváno představení Richarda III., při kterém herci byli oděni v skutečném šatě oné doby opatřeném z velké sbírky historických oděvů v Toweru, která byla vždy otevřena ředitelům divadla k nahlédnutí; někdy jim byly dokonce věci půjčovány. A nemohu se ubrániti myšlence, že toto provedení bylo kostýmově jistě daleko umě-

lečtější než Garrickovo upravení Shakespearova kusu, kde se sám objevoval v nepopsatelném, fantastickém obleku, a všichni ostatní v kroji z doby Jiřího III. Nejvíce obdivován byl zvláště Richmond v uniformě mladého gardisty.

Co jiného znamená tedy pro jeviště ona archeologie, která tak podivně zděsila kritiky, než to, že ona a jen ona muže nám poskytnouti architekturu a zevnějšek hodící se pro dobu, do které spadá děj kusu? Umožňuje nám, abychom viděli Reka oblečeného jako Reka a Vlacha jako Vlacha; abychom se kochali benátskými arkádami a balkony veronskými; a jedná-li kus o některé z velkých dob v historii naší vlastní země, abychom viděli před očima věk v jeho vlastním kroji, a krále v takovém šatě, jaký nosil za živa. A jsem zvědav, co by tak byl řekl Lord Lytton před nějakým časem v Princess Theatru, kdyby se byla opona zdvihla nad Brutem jeho otce, sedícím pohodlně v židli z doby královny Anny, se splývající vlásenkou a v květovaném županu, kterýžto kostým platil v minulém století za zvlášť vhodný pro starého Římana! Neboť v oněch klidných dnech dramatu neznepokojovala žádná archeologie jeviště, aniž trápila kritiky, a naši neumělečtí dědové seděli klidně v dusivé atmosféře anachronismů a hleděli s klidnou radostí oné prosaické doby na Jachima napudrovaného s okrasnými nálepky, na Leara s krajkovými rukávy a na Lady Macbeth v široké krinolíně. Mohu pochopiti, že se útočí na archeologii pro její nesmírný realism, ale útočiti na ni pro pedanterii, zdá se mi naprosto pochybeným.

Ale vůbec, útočiti na ni z jakéhokoliv důvodu, je pošetilé; mohlo by se právě tak mluviti neuctivě o rovníku. Neboť archeologie je vědou a není tedy ani dobrá ani zlá, nýbrž pouhým faktem. Její cena závisí úplně na tom, jak se jí užívá, a jedině umělec jí dovede užiti. Hledáme u archeologa látku, u umělce methodu.

Když umělec navrhuje scenerii a kostýmy pro některý kus Shakespearův, je první věcí, již je třeba stanovitý, nejlepší datum, kam děj spadá. To by se mělo určovati více celým duchem kusu než nějakými historickými vztahy, které se tam snad vyskytují.

Většina Hamletů, které jsem viděl, byla stanovena do doby příliš časné. Hamlet jest ve své podstatě badatel z dob znovuožití vědeckého bádání; a jestliže narážka na nedávný vpád Dánů do Anglie určuje kus zpět do devátého století, přece zase užívání rapírů jej staví do doby mnohem pozdější. Jakmile však jednou doba je stanovena, pak nám archeolog musí podati fakta, která umělec převede na účinky.

Bylo uvedeno, že anachronismy v kusech samých nám ukazují, že Shakespeare nedbal na historickou přesnost a mnoho kapitálu se vytloukalo z Hektorova neopatrného citátu z Aristotela. Avšak všech ana- chronismů u Shakespeara je vskutku velice málo a nejsou zvláště významné; a kdyby byl na ně Shakespeara upozornil některý soudruh-umělec, byl by je jistě opravil. Neboť, ač nelze je nazvati skvrnami, nejsou přece velkými krásami jeho díla; nebo, jsou-li, nemůže se alespoň klásti důraz na jejich anachronistické kouzlo, není-li kus vypraven přesně dle svého příslušného dáta. Pohlížíme-li však na kusy Shakespearovy jako na celky, tu se nám bude jeviti opravdu pozoruhodnou jeho neobyčejná věrnost co do osob a zápletek děje. Mnohé z jeho osob jsou lidé, kteří skutečně žili a některé z nich mohla snad vidět i část jeho diváků ve skutečném životě. A vskutku nejprudší útok byl podniknut na Shakespeara za jeho doby pro domnělou jeho karikaturu Lorda Cobhama. Co do zápletek děje, bere je Shakespeare důsledně buď z ověřené historie nebo ze starých ballad a tradic, které byly elisabethinskému obecenstvu historii, a které by i nyní žádný vědecký historik nezavrhl jako naprosto nepravdivé. A nejen že volil fakta místo vymyšlených historií za základ velké části svého básnického díla, ale dává každému kusu všeobecný ráz, krátce sociální ovzduší doby, o kterou jde. Hloupost uznává za jeden z trvalých znaků veškeré evropské kultury; tak nevidí žádného rozdílu mezi londýnskou lůzou své vlastní doby a římskou lůzou dob pohanských, mezi hloupým hlídačem v Messině a hloupým smírčím soudcem ve Windsoru. Jakmile se však jedná o vyšší povahy, o ony výjimky každého věku, které jsou tak krásné, že se stanou jejími typy, dává jim

naprosto ráz a pečeť jejich doby. Virgilia je jedna z oněch římských žen, na jichž hrobě stálo psáno: ,,Domi mansit, lanam feciť, právě jako Julie je jistě romantickou dívkou renaissanční. Shakespeare je dokonce pravdivý až do charakteristických známek rasových. Hamlet má všechnu fantasii a nerozhodnost severních národů, a princezna Kateřina je tak docela francouzská jako hrdinka v ,,Divorsons". Jindřich V. je čistokrevný Angličan, a Othello je pravý mouřenín.

Pak, jakmile Shakespeare pojednává o dějinách, anglických od čtrnáctého do šestnáctého století, dbá s obdivuhodnou péčí o to, aby měl fakta naprosto správná — sleduje opravdu Holinsheda se zvláštní věrností. Neustálé boje mezi Francií a

Anglii jsou popsány s neobyčejnou přesnosti až do jmen obléhaných měst, přístavů, kde se přistálo a odkud se vyjelo, do míst a dat bitev, jmen velitelů na obou stranách a seznamu mrtvých a raněných. A co do občanských válek obou Růží, máme mnoho podrobně vypracovaných rodokmenů sedmi synů Eduarda III.; nároky nepřátelských domů Yorkského a Lancasterského na trůn jsou dlouze vyloženy; a s mnohými detaily z rodinných dějin, slavnými nebo potupnými. Když je opravdu nutno, aby školní děti měly věděti vše o bojích obou Růží, mohly by se učiti svým úkolům právě tak dobře ze Shakespeara jako ze školních knih, a naučiti se jim, což snad nechce-li anglická aristokracie čisti Shakespeara jako básníka, měla by ho jistě čisti jako jakýsi časný seznam šlechticů. Ano je sotva jediný titul v horní sněmovně, ovšem vyjímaje tituly, které přijali později jmenovaní lordové, a jež nikoho nezajímají, který by se nevyskytal u Shakespeara zároveň nemusím ani podotýkat, daleko příjemněji. Dokonce již za doby Shakespeara samého bylo uznáváno toto působení jeho kusů. „Historické kusy učí historii ty, kdož nemohou čisti v kronikách," praví Heywood v jednom traktátě o jevišti, a přece jsem jist, že kroniky šestnáctého století byly daleko rozkošnější četbou než učebnice devatenáctého století.

Přirozeně nezávisí estetická cena Shakespearových kusů ani

dost málo od jejich fakt, nýbrž od jejich pravdivosti, a pravdivost je vždy nezávislá na faktech; vynalézá a volí je podle libosti. Ale u Shakespeara je užívání faktu jednou z nej zajímavějších částí jeho pracovní methody a ukazuje nám jeho poměr k jevišti a vztahy k velkému umění illuse. Byl by se zajisté velice divil, kdyby byl někdo zařadil jeho kusy mezi pohádky o vílách, jak to učinil Lord Lytton; neboť jedním z jeho úmyslů bylo stvořiti pro Anglii národní historické drama, které by se zabývalo událostmi, jež byly obecenstvu dobře známy, a hrdinami, kteří žili v paměti lidu. Láska k vlasti není nezbytnou vlastností umění, to snad nemusím říkat; ale pro umělce znamená nahražení individuálního citu citem všeobecným, a pro obecenstvo podání uměleckého díla ve formě velice rozkošné a srozumitelné. Zasluhuje zmínky, že Shakespeare měl jak první tak poslední úspěch s historickými kusy.

Někdo by se mne mohl ptáti, co tohle má co činiti s Shakespearovým stanoviskem ke kostýmu. Odpovídám: dramatik, který kladl takovou váhu na historickou přesnost ve faktech, přece jistě uvítal historickou přesnost kostýmů jako velice důležitou pomůcku pro svoji illusionistickou methodu. A neváhám říci, že tak činil. Poukaz na přilby oné doby v prologu k Jindřichu V. může se nám zdáti výtvorem fantasie, ač Shakespeare jistě viděl často

„Přilbu tu, zníž v boji šel u Azincourtudě s," tam, kde visí ještě nyní v temném šeru Westminsterského Opatství, spolu se sedlem tohoto „syna slávy" a pruhovaným štítem a vybledlými zlatými liliemi; ale užívání vojenských kabátců v Jindřichu VI. je kusem pouhé archeologie, jelikož se nenosily v šestnáctém století; a králův vlastní kabátec, což bych uvedl, visel ještě v době Shakespearově nad jeho hrobem v kapli sv. Jiřího ve Windsoru. Neboť až do doby nešťastného vítězství sosáků r. 1645, kaple a kathedrály anglické byly velkými národními musey starožitností, a v nich byly chovány zbroje a odění hrdinů anglických dějin. Velká část byla ovšem zachována v Toweru, a již v době elisabethinské byli tam voděni turisté, aby shlédli takové podivné

památky minulosti jako ohromné kopí Charlesa Brandona, kterému se myslím dosud obdivují naši venkovští návštěvníci ze všeho nejvíce; ale kathedrály a kostely bývaly pravidelně voleny jako nejvhodnější Stánky ku přijetí historických starožitností. Canterbury nám může ještě ukázati helmici Černého Prince, Westminster šaty našich králů, a v starém chrámě sv. Pavla zavěsil Richmond sám prapor, který vlál nad polem Bosworthským.

Vskutku, kamkoliv Shakespeare pohlédl v Londýně, všude viděl oděv a věci ze zašlých věků, a nelze pochybovati, že by nebyl využil těchto příležitostí. Užívání kopí a štítu na příklad, které je tak časté v jeho kusech, je vzato z archeologie a nikoliv z vojenské výzbroje jeho doby; a užívání brnění, v boji u něho všeobecné, není charakteristickým pro jeho věk, kdy brnění mizelo rychle před střelnými zbraněmi. Naproti tomu chochol na Warwdckově přilbě, na kterém tolik záleží v Jindřichu VI., je úplně správný v kuse z patnáctého století, kdy takové chocholy se všeobecně nosily; nebyl by však býval správný v kuse z vlastní doby Shakespearovy, kdy nastoupily na jeho místo péra — kterážto móda byla přinesena z Francie, jak nám praví Shakespeare v Jindřichu VIII. Můžeme tedy být i jisti, že pro historické kusy bylo užito archeologie, a co se týká kusů ostatních, cítím s naprostou jistotou, že tomu tak bylo také. Zjev Jovišův na orlu jeho, s bleskem v ruce, Junonin s pávy, a Iridy s duhou mnohobarevnou; průvod amazonek a průvod pěti Ctností lze považovati vesměs za archeologické; a vidění, které má Posthumus ve vězení Sicilia Leonata — „vidí starého muže oděného co bojovníka vedoucího starou matronu“ — je zřejmě takový. O „athénském šatě“, kterým se liší Lysander od Oberona, jsem už mluvil; ale jeden z nejvýznačnějších příkladů máme v šatu Coriolanově, pro který jde Shakespeare rovnou k Plutarchovi. Tento historik nám vypravuje ve svém životě velkého onoho Římana o dubovém věnci, kterým byl ověnčen Caius Marcius a o podivném šatě, ve kterém mu bylo, podle starého způsobu, ucházeti se o hlasy voličů; a u obou těchto bodů se pouští do dlouhých výkladů, stopujících původ a význam starých zvyků. Shakespeare přijímá duchem

pravého umělce fakta starožitníkova a převádí je v dramatické a malebné účinky: vskutku je šat ponížení „šat vlněný“, jak jej nazývá Shakespeare, osou celého kusu. Jsou jiné případy, které bych mohl uvésti, ale tyto zde stačí úplně pro můj účel; zajisté ukazují, že provedeme-li kus v přesných kostýmech doby, podle nejlepších autorit, jednáme dle přání a methody Shakespeara samého.

I kdyby tomu tak nebylo, neměli bychom přece udržovati do dnes některé nedokonalosti, které asi se jevily při Shakespearově divadelním vypravení, právě tak, jako nedáváme hráti mladému muži úlohu Julie nebo se nevzdáváme výhody proměnlivé scény. Velké dílo dramatického umění mělo by vyjadřovati prostřednictvím hercovým nejen moderní vášeň, ale mělo by se nám též podávati ve formě modernímu duchu nejbližší. Racine prováděl své římské kusy v šatech doby Ludvíka XIV. na jevišti naplněném diváky; ale my vyžadujeme docela jiné podmínky, abychom se mohli kochati jeho uměním. Uplná přesnost v jednotlivostech za účelem úplné illuse je nám nutností. Nač je nám třeba dbáti, je, abychom nedali jednotlivostem zaujmouti nejčelnější místo. Musí vždy být i podřízeny hlavní myšlence kusu. Ale podřízenost v umění neznamená zneuznávání pravdivosti; znamená přeměnu faktu v účinek a přikázání vlastní relativní ceny každé jednotlivosti.

„Malé detaily z historie a rodinného života (praví Hugo) musí básník svědomitě studovati a reprodukovati, ale jedině jako prostředek ke zvýšení skutečnosti celku, a k tomu, aby daly diváku proniknouti až do nejtemnějších koutů díla, onoho života všeobecného a mocného, uprostřed kterého jsou osoby kusu pravdivější a katastrofy tudíž nesmírně ostřeji působí. Vše musí se tomuto účelu podříditi. Člověk v popředí, vše ostatní do pozadí.“

Toto místo je zajímavé, ježto pochází od prvního velkého francouzského dramatika, který užil archeologie na jevišti, a jehož díla, ačkoliv naprosto správná v jednotlivostech, jsou všem známá svojí vášní, ne svojí pedanterií — svým životem, ne svojí učeností. Je pravda, že učinil jisté ústupky, jednalo-li se o podivné

nebo nezvyklé výrazy. Ruy Blas mluví o M. de Priego jako o „sujet dtt roi“ místo jako o „noble du roi“ a Angelo Malipieri mluví o „la croix rouge“ místo o „la croix de gueules“. Ale to jsou ústupky učiněné obecenstvu nebo spíše jedné části jeho: „Prosím zde intelligentní diváky za odpuštění,“ praví v poznámce k jednomu ze svých kusů; „doufejme, že jednoho dne bude moci benátský šlechtic docela dobře a bezpečně říci svůj znak na jevišti. To je pokrok, který přijde.“ A ačkoliv popis chocholu není podán v přesné řeči, přece chochol sám byl přesně správný. Mohlo by se ovšem říci, že obecenstvo nepozoruje těchto věcí; naproti tomu však je třeba připomenouti, že umění nemá jiného účelu než své vlastní zdokonalení, a že se řídí jedine svými vlastními zákony, a že Hamlet chválí velice kus, který označuje jako kaviár pro lid. Mimo to, v Anglii alespoň, prodělalo publikum změnu; krása se nyní daleko více oceňuje než před několika málo roky; a ačkoliv diváci neznají autorit a archeologických dat pro to, co se jim ukazuje, přece se těší z každé krásy, na kterou hledí. A to je důležité. Lépe kochati se ruží, než položití její kořen pod drobnohled. Archeologická přesnost je pouze podmínkou illusionistického účinku divadelního; není jeho vlastností. A návrh Lorda Lyttona, aby obleky byly pouze krásné, aniž by byly přesné, zakládá se na nepochopení podstaty kostýmu a jeho významu na jevišti. Tento význam je dvojí, malebný a dramatický; první záleží na barvě šatu, druhý na jeho střihu a zvláštním tvaru. Ohoje se však prostupuje tak, že, kdykoliv za našich dnů nebylo dbáno na historickou přesnost, a různé šaty v některém kuse vzaty z dob různých, byl výsledek ten, že bylo jeviště proměněno v chaos kostýmový, onu karikaturu století, ve fantastickou maškarádu, k úplné zkáze každého dramatického a malebného účinku. Neboť šaty jedné doby umělecky nesouhlasí s šaty doby druhé; a co do dramatického významu, znamená popletení kostýmů popletení kusu. Kostým znamená vzrůst, vývoj a je nejvýš důležitým, snad nejdůležitějším znakem mravů, zvyků a způsobu žití v každém století. Puritánská nenávist proti barvě, ozdobám a vkusné úpravě byla částí oné velké revoluce středních tříd proti kráse v XVII.

století. Historik, který by toto přehlédl, by nám podal velice nepřesný obraz doby té, a dramatik, který by tohoto momentu neužil, ztratil by velice důležitý prvek pro vyvolání illusionistického účinku. Zženštilost šatu, která vyznačovala dobu panování Richarda II., byla současným autorům stálým předmětem vtipů. Shakespeare, který píše o dvě století později, přikazuje zálibě králově v krásném oděvu a cizích módách ve svém kuse dosti značnou úlohu, od výtek Johna of Gaunt až po vlastní řeč Richardovu v třetím jednání, když jest sesazen z trůnu. A že Shakespeare si prohlédl Richardův hrob ve Westminsterském Opatství zdá se mi nepochybné ze slov Yorkových: —

Hle, hle, král Richard zjevuje se sám Jak slunce, rdící se a mrzuté Z bran ohněm planoucích na východě Když zří, že závistivé mraky chtí Mu jeho slávu zatemnit.

Neboť můžeme ještě poznati na šatě králově jeho oblíbený znak — slunce vystupující z mraků. V každé době jsou sociální poměry tak vyznačeny v oděvu, že by se kus ze šestnáctého století, provedený v kostýmech čtrnáctého století a naopak, zdál neskutečným, protože by byl nepravdivý. Krásný účinek na jevišti má velikou cenu; a tu lze nejvyšší krásu nejen spojití s naprostou přesností v jednotlivostech, nýbrž tato krása vlastně na ní závisí. Vynalézti úplně nový kostým je skorém nemožné mimo ve frašce nebo burleskní hře; kombinovati však kroje různých století do jednoho století, bylo by nebezpečným pokusem, a Shakespearovo mínění o takovéto směsici můžeme poznati z jeho stálého posměchu nad hejsky doby elisabethinské, kteří se domýšleli, že jsou krásně oblečení, když měli kabátce z Itálie, klobouky z Německa a kalhoty z Francie. A zasluhuje býti poznamenáno, že veliká většina krásných scén, které byly provedeny na našem jevišti, byly takové, které se vyznamenávaly dokonalou přesností, jako oživení XVIII. století pánem a paní Bancroftovými v Haymarket, Irvingovo skvostné podání kusu „M noho povyku pro n i c“ a Barrettův „C l a u d i a n“. Mimo to, a to je snad nejpádnější odpovědí na theorii Lorda Lyttona, je třeba míti na mysli, že ani v kostýmu, ani v dialogu není krása hlavním cílem

dramatikovým. Pravý dramatik má především na zřeteli to, co charakterisuje, a nepřeje si pro všechny své osoby o nic více krásného oděvu, než toho, aby měly krásné povahy nebo mluvily krásnou angličinou. Pravý dramatik nám právě ukazuje život v podmínkách umění, ne umění v podobě života. Řecký šat byl nejrozkošnější, který svět kdy viděl, anglický šat posledního století z nejšerednějších, ale přece nemůžeme vypraviti nějaký kus Sheriďanův tak, jako bychom vypravili nějaký kus Sofoklův. Neboť, jak praví Polonius ve své znamenité přednášce, které při této příležitosti rád vzdávám dík, je jednou z nejpřednějších vlastností oděvu, že něco vyjadřuje. Tak affektovaný způsob šatů v minulém století byl přirozeným znakem společnosti affektovanýeh způsobů společenských a affektované konversace — kterýžto znak realistický dramatik využitkuje až do nejmenších detailů přesnosti; materiál pak může mu poskytnouti jenom archeologie.

Ale nestačí, aby šat byl archeologicky přesný; musí býti též přiměřený postavě a zjevu hercovu a jeho domnělému postavení právě tak jako Činnosti, jež mu v kuse připadá. Při Hareově představení kusu „J a k s e V á m l í b í" v St. James Theatre na příklad byl celý význam Orlandova nářku, že byl vychován jako sedlák a nikoliv jako šlechtic, zkažen nádherou jeho šatu; nádherný oděv Vévody-vyhnance a jeho přátel byl úplně nemístný. Vysvětlení Lewise Wingfielda, že zvyky té doby předpisující takovou nádheru, to vyžadovaly, jak se obávám, sotva uspokojí. Vyhnanství, skrývání se v lese a živení se lovem nepřispívají zrovna k tomu, aby se člověk moc staral o svůj zevnějšek. Byli asi oblečeni jako lidé Robina Hooda, s kterým se také v průběhu hry srovnávají. A že jejich šat nebyl zrovna jako šat bohatých šlechticů, lze viděti ze slov Orlandových, když se vrhá na ně. Považuje je omylem za loupežníky a je velice překvapen, když slyší, že mu odpovídají slušnými a dvornými slovy. Představení téhož kusu Lady Archibald Campbellovou za řízení E. W. Godwina v Combe Wood bylo co do výpravy daleko umělečtější. Alespoň

se to zdálo mně. Vévoda a jeho druhové byli oděni hrubými suknicemi, koženými kabátci, vysokými botami a rukavicemi a měli dvourohé klobouky a čepice. A jelikož hráli ve skutečném lese, byly jim, myslím, jejich šaty nejvýše vhod. Každá osoba kusu měla svůj naprosto přiměřený oděv, a hnědá a zelená barva jejich kostýmu hodila se velice dobře ke kapradí, kterým kráčeli a ke stromům, pod kterými leželi a ke krásné anglické krajině, která se rozprostírala kol pastýřských herců. Naprostá přirozenost scény pocházela od naprosté přesnosti a přiměřenosti všeho, co kdo měl na sobě. Archeologie nemohla býti podrobena přísnější zkoušce a nemohla vyjiti z ní slavněji. Celé představení ukázalo jednou pro vždy, že šat, není-li archeologicky správný a umělecky přiměřený, vypadá vždycky nepravdivě, nepřirozeně a divadelně v tom smyslu, že je „líčený, umělý".

Také nestačí, abychom měli přesné a přiměřené kostýmy krásných barev; krása barev musí se jeviti též na jevišti jako celku, a dokud pozadí maluje jeden umělec a druhý docela neodvisle od něho navrhuje postavy v popředí, je nebezpečí, že bude scházeti harmonie ve scéně, pojaté jako obrazu. Pro každou scénu by se mělo ustanoviti barevné schéma právě tak přesně jako pro výzdobu pokoje, a látky, jichž užití se navrhuje, by se měly stále znovu a znovu seskupovat! ve všech možných kombinacích, a vše, co nesouhlasí, by se mělo odstraniti. Pak, co se týká jednotlivých druhů barev, dělá se jeviště často příliš jasným, částečně přílišným užíváním ohnivě fialové červeně a částečně kostýmy, které vypadají příliš nově. Ošumělost, která znamená v moderním životě jedině u nižších tříd snahu po výrazu, není bez umělecké ceny, a moderní barvy se často zlepší, vyblednou-li trochu. Modré barvy se užívá též příliš často; není pouze velice nebezpečno nosit i tuto barvu při světle plynovém, ale je vskutku těžko dostati v Anglii naprosto dokonalou modř. Krásná čínská modř, které se všichni tolik obdivujeme, potřebuje dva roky, aby dostala svoji barvu a anglické obecenstvo nechce na barvu tak dlouho čekati. Páví modře bylo arciť na jevišti užíváno, zejména v Lyceu, s velkým úspěchem: ale všechny pokusy o dobrou světlou modř

nebo dobrou tmavou modř, které jsem viděl, selhaly naprosto. Cena černé barvy se sotva oceňuje:

Trving jí užívá úspěšně v Hamletu jako základní noty komposice, ale její důležitost jako neutrální barvy, dávající barevný tón, není ještě známa. A to je podivné, pohlížíme-li na všeobecnou barvu šatů devatenáctého století, ve kterém, jak praví Baudelaire, „oslavujeme všichni nějaký pohřeb". Archeolog budoucnosti pravděpodobně bude ukazovati na toto století jako dobu, kdy krása černé barvy byla pochopena: ale myslím, že sotva byla pochopena v divadelní výpravě a výzdobě domu. Dekorativní cena její je ovšem táž jako cena bílé nebo zlaté barvy; může děliti a harmonisovati barvy. V moderních kušech stává se černý kabát hrdinův sám sebou důležitým, a mělo by se mu dáti vhodné pozadí. Ale to se málokdy stane. Opravdu jediné dobré pozadí, které jsem kdy viděl při divadelním kuse, hraném v moderních šatech, byla tmavošedá a krémově bílá scéna v prvním jednání Princesse Georges v podání pí. Langtryové. Pravidelně se hrdina dusí mezi spoustou věcí sebraných ze všech koutů světa a mezi palmami, ztrácí se v zlacených hlubinách nábytku z doby Ludvika XTY. nebo se stává pouhou muškou uprostřed drahocenně vykládaného nábytku; pozadí by měla býti udržována jako pozadí a barva podřízená účinku. Toho lze docíliti ovšem jen tehdy, když celé představení řídí jediná hlava. Jevy umělecké jsou různé, ale podstatou uměleckého účinku je jednotnost. Monarchie, anarchie a republika mohou bojovati o vládu nad národy; ale divadlo by mělo býti v moci vzdělaného despoty. Rozdělení práce je možné, ale nesmí nastati dělení ducha. Kdokoliv zná kostým některé doby, zná nutně též jeho architekturu a okolí, a lze snadno poznati dle židlí některého století, bylo-li to století krinoliny nebo ne. V pravdě; v umění není specialismu a představení opravdu umělecké mělo by nésti pečeť jediného mistra, jen jediného, který by nejen všechno předpisoval a zařizoval, nýbrž dovedl též přesně kontrolovati, jak se má každý oblek nositi.

Slečna Marsová odmítla rozhodně při prvním představení

Hernaniho osloviti svého milence „Můj lve!“, nedovolí-li se jí, aby měla malou moderní t o q u e, která tehdy právě byla na boulevardech velice oblíbená; a mnohé mladé slečny na našem vlastním jevišti chtějí nositi za každou cenu až podnes tvrdé, naškrobené spodničky pod řeckým šatem, což ničí úplně všechnu jemnost linií a záhybů; ale takovéto necnosti by se neměly trpěti. A mělo by býti daleko více zkoušek v kostýmech než nyní. Takoví herci jako Forbes-Robertson, Conway, George Alexander a jiní, abych neuváděl starší umělce, dovedou se pohybovat i snadno a elegantně v šatě kteréhokoliv století; ale neni málo těch, kterým se zdají působiti strašné rozpaky ruce, nemají-li žádných kapes po straně a kteří nosí své šaty vždy tak, jakoby to byly kostýmy. Kostýmem by měly býti pro toho, kdo je navrhuje; šatem ale pro toho, kdo je nosí. A je na čase, aby byl odstraněn konečně názor, který velice převládá na jevišti, že Rekové a Římané chodili venku vždy s hlavou nepokrytou; — tohoto omylu se nedopouštěli divadelní ředitelové doby elisabethinské, neboť dáváli svým římským senátorům právě tak dobře klobouky jako šaty.

Hojnější zkoušky v kostýmech by měly také význam tím, že by ukázaly hercům, že jsou jistá gesta a jisté pohyby, které jsou nejen každému stylu šatu přiměřené, nýbrž jím přímo podmíněné. Přílišné užívání rukou v osmnáctém století na příklad bylo nutným následkem širokých obručí; a slavnostní důstojnost Burleighova je podmíněna právě tak jeho těžkým krajkovým límcem jako jeho rozvahou. Ostatně, není-li herec doma ve svém šatě. není doma ve své úloze.

O ceně krásného kostýmu ku vytvoření umělecké nálady v divácích, a vzbuzení oné radosti z krásy pro krásu samu, bez níž nelze nikdy pochopit i velkých mistrovských děl uměleckých, nechci zde mluviti; přes to ale stojí za poznámku, jak Shakespeare cenil tuto stránku otázky při provozování svých tragedií, hraje tyto vždy při umělém světle a v divadle ověšeném uvnitř černým suknem; chtěl jsem jen ukázati, že archeologie není žádnou pedantskou methodou, nýbrž methodou umělecké illuse a že kostým je prostředkem k podání povahy bez popisu a k dosažení

dramatických situací a dramatických účinků. A je škoda, myslím, že tolik kritiků útočilo na jedno z nejdůležitějších hnutí na moderním jevišti, než ještě toto hnutí dosáhlo své vlastní dokonalosti. Ale že jí dosáhne, o tom jsem pevně přesvědčen právě tak jako o tom, že budeme požadovati na našich dramatických kriticích v budoucnosti vyšší kvalifikaci než tu, že se pamatuji na Macreadyho nebo že viděli Benjamina Nebstera: budeme na nich žádati, aby pěstovali nějaký smysl pro krásu. F o u r é t r e plus d i f f i c i l e, l a t á cli e n'e n est que plusglorieuse. (Že těžší, je úkol jen slavnější.) A jestliže nechtějí podporovati, tedy alespoň nemají potírati hnutí, které by byl Shakespeare schvaloval nejvíce ze všech dramatiků, neboť jemu jest illuse pravdy methodou a illuse krásy výsledkem. Ne že bych souhlasil se vším, co jsem uvedl v tomto essayi. Je v něm mnoho, s čím naprosto nesouhlasím. Essay pouze představuje umělecké hledisko a v esthetické kritice je stanovisko vším. Neboť v umění není nic takového jako všeobecně platná pravda. Pravda v umění je ta, jejíž opak je také pravdivý. A právě jako jedině v umělecké kritice a prostřednictvím jejím můžeme pochopit i Platonovu theorii o ideách, jedině v umělecké kritice a prostřednictvím jejím můžeme vniknouti do Hegelova systému protikladů. Pravdy metafysické jsou pravdy masek.