

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Lessingova koncepce dramatu

Kapitola z německé osvícenské estetiky

Eliška Chmelíková

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

Lessingova koncepce dramatu

Kapitola z německé osvícenské estetiky

Eliška Chmelíková

Vedoucí práce:

Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

Poděkování

Děkuji vedoucí mé diplomové práce Mgr. Daniele Blahutkové, Ph.D., za trpělivé vedení, ochotu a vstřícnost.

Eliška Chmelíková

V Plzni 26.4. 2013

Obsah

1	ÚVOD	1
2	SITUACE V NĚMECKU 18. STOLETÍ	3
	2.1 Divadelní situace v Německu 18. století	4
3	LESSINGŮV ŽIVOT A DÍLO	8
4	HAMBURSKÉ NÁRODNÍ DIVADLO	12
	4.1 Hamburská dramaturgie.....	14
5	FRAGMENTY Z LESSINGOVY TEORIE DRAMATU	16
	5.1 Poetika tragédie a komedie.....	17
	5.2 Úvahy nad křesťanskou truchlohrou	18
	5.3 Práce herce.....	21
	5.3.1 Umění chironomie	23
	5.4 Práce se scénou.....	24
	5.5 Básníkovo pojmenování divadelní postavy	25
	5.6 Hudba v divadle	26
	5.7 Charaktery postav.....	29
	5.8 Reflexe Aristotela v Lessingově díle.....	30
	5.8.1 Aristotelova Poetika.....	30
	5.8.2 Rozpor uvnitř Aristotela	32
	5.8.3 Lessingovy reakce na Aristotelova témata	34
	5.9 Reflexe Shakespeara v Lessingově díle	35
	5.9.1 Hamletova promluva o herecké technice	36

5.9.2	Uvedení ducha na jeviště	37
5.10	Reflexe Diderota v Lessingově díle	40
5.10.1	Lessingova reakce na Diderotovy úvahy	41
5.10.2	Diderotův vliv na Lessingovy koncepce dramatu a umění	43
5.10.3	Diderotova Miss Sara Sampson	44
5.11	Reflexe Pierra Corneilla	47
5.11.1	Corneille v Hamburském divadle.....	47
5.11.2	Jednota místa u Corneilla.....	49
6	DRAMATA	50
6.1	Miss Sara Sampson aneb: dvě milenky.....	50
6.2	Mína z Barnhelmu neboli Vojácké štěstí.....	53
6.3	Emilie Galotti	55
6.4	Moudrý Nathan.....	59
7	LÁOKOÓN NEBOLI O HRANICÍCH MALÍŘSTVÍ A POEZIE ...	62
8	ZÁVĚR	69
9	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	71
10	RESUMÉ	74
11	PŘÍLOHY	76

1 ÚVOD

Gotthold Ephraim Lessing byl významnou osobností německého osvícenského kulturního života 18. století. Je považován za zakladatele dramaturgie a divadelní kritiky a tím výrazným dílem přispěl k dalšímu pokroku dramatického umění. Jeho spisy jsou velmi různorodé. Od bajek, písní a malých dramatických žánrů pokračoval k teologickým statím a celovečerním dramatům. Jeho stěžejní dílo čítá dva rozsáhlé spisy, ve kterých se věnuje jak malířství a poezii, tak dramatickému básnictví. Teorie byla pro Lessinga úzce spojena s praxí a své teoretické závěry demonstroval na konkrétních příkladech, ať už literárních nebo přímo v divadelním provozu.

Ve své práci se budu zabývat jeho příspěvky k dramatické teorii, které jsou rozesety v mnoha dílčích úvahách na toto téma. Zaměřím se na fragmenty z jeho divadelní teorie i na jeho požadavky scénického zpracování dramatického díla.

V této práci se budu dále věnovat i reflexi Denise Diderota, Lessingova současníka, nastolím otázky možného vzájemného vlivu na koncipování měšťanského dramatu a následně se na ně pokusím nalézt odpověď. Rovněž přinesu důkazy o jejich odlišném uvažování nad tímto novým dramatickým žánrem. V neposlední řadě poukážu na některé Lessingovy reakce na Aristotelovo či Shakespearovo dílo.

Lessing se zapsal do dějin světového divadla také jako úspěšný dramatik. Jeho hry byly inscenovány již za jeho života a Lessing se dočkal kladných ohlasů. Jeho pojetím měšťanského dramatu se hlásí k realistickému proudu a kritičnost jeho her promlouvala k osvícenskému divákovi a stále dnes je aktuální. Na vybraných hrách poukážu na společenské problémy, které Lessinga trápily, a na způsob, jak je dovedl zakomponovat do textu hry.

Při zpracování použiji primární i sekundární literaturu. Lessingovy spisy jsou psány velice osobitým stylem. Jedna nepatrná hypotéza dává

Lessingovi podnět k napsání rozsáhlé statě. Jeho myšlení v kontextu téměř neznalo mezí. Proto i sekundární literatura se zdaleka nevyjadřuje ke všem fragmentům Lessingovy literární či divadelní teorie. Jakkoli je Lessingův styl osobitý, vyžaduje zvýšenou soustředěnost a pozornost, aby čtenář dovedl zachytit autorovy myšlenkové pochody a skryté informace. Ve své práci se pokusím nalézt principy Lessingovy teorie dramatu a ukázat na jeho vlastních divadelních hrách, jak v nich zrcadlí svá stanoviska.

2 SITUACE V NĚMECKU 18. STOLETÍ

Osvícenské snahy v Německu probíhaly v úplně jiných podmínkách, než jak tomu bylo například v Anglii nebo Francii. Na začátku 18. století neexistoval centralizovaný německý stát, Německo se rozpadlo na několik set autonomních monarchií. „*Místní centralizace, důsledek nedostatečného ekonomického spojení jednotlivých oblastí, byla brzdou celonárodního sjednocení státu.*“¹ Vývoj jednotlivých územních celků probíhal nestejně, bohatší sever s přístavními městy jako byl Hamburk nebo oblast Porýní disponovaly podnikavou buržoazní třídou. Na druhé straně existovala města zachovávající středověký způsob života, cechovní řád z dob 16. století. Výrazné rozdíly v životní úrovni a způsobu myšlení v jednotlivých monarchiích nepříspěly ke spolupráci mezi nimi spolu s neochotou zasahovat mimo území vlastního státu.²

Postavení umělce nebylo závidění hodnou situací. Nadaný člověk buďto plýtvat svým talentem, protože se musel snižovat na intelektuální a estetickou úroveň tehdejší společnosti, nebo se vzdal patriotických tendencí a utekl z Německa (Klopstock, Winckelmann). Jiní se ponořili do filozofie a poezie (Goethe, Schiller), někteří se jako jejich mnoho předchůdců obracejí zpět k antice.³

¹ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966, s. 244-245.

² Tamtéž, s. 243-255.

³ Tamtéž, s. 254-255.

2.1 Divadelní situace v Německu 18. století

Sjednocující tendence na poli divadelního umění se projevovaly převážně ve Francii a Německu, a to v teoretických spisech Diderota, Voltaira ve francouzském prostředí a Gottscheda, Lessinga, Goetha či Schillera na území německém. Jejich cílem bylo pozvednout úroveň divadla, která v té době byla velmi nízká, převážně zásluhou kočovných skupin z Itálie a Anglie a posléze i souborů německých, které byly existenčně závislé na kladném přijetí diváků, a repertoár odrážel tuto skutečnost. Německé skupiny se vygenerovaly z britských hereckých společností, které v Evropě působily již od 16. století. Shakespearovy hry bývaly přepracovávány a upravovány v senzační zábavu, kolikrát bylo spojováno i více jeho děl dohromady. Myšlenkový odkaz her tohoto anglického velikána se zákonitě ztrácel. V 18. století se na divadelních prknech začal hrát Shakespeare oproštěný od deformujících invencí hereckých skupin a poselství jeho her opět nabývalo na životě.⁴

V roztříštěném Německu neexistovalo ani stálé divadlo. Na území států se nacházela dvorská a městská divadla, která měla na repertoáru především opery, v nichž zpívali většinou italští a francouzští herci.⁵ Kočovní skupiny měly odlišné postavení od divadel dvorských. Zatímco dvorská představení byla hrána pro vyšší šlechtu, kočovníci mohli hrát pouze lidové divadlo pro běžný lid. Jedině skupina Johanna Verthena získala statut dvorské společnosti. Ale po smrti svého principála se soubor rozpadl.⁶

⁴ BLAHNÍK, Vojtěch Kristian. *Světové dějiny divadla*. Praha: Aventium, 1929, s. 482-483.

⁵ Dvorská divadla se nacházela v Mnichově, Brunšviku a Drážďanech. Divadla městská bychom našli v Augšpurku, Ulmu, Hamburku, Norimberku a v Lipsku. (RAK, Jan. *Kapitoly z dějin německého divadla*. Praha: Akademie múzických umění, 1965, s. 5.)

⁶ RAK, Jan. *Kapitoly z dějin německého divadla*, s. 5.

Vliv na obraz německého divadla mělo i prostředí italské komedie dell' arte, z nichž inspiraci čerpaly komické postavy Hanswursta, Pickelheringa nebo Harlekýna. Jednalo se o herecké typy, které se pravidelně objevovaly v různých představeních. Pro tragikomedii se stabilní postavou Hanswursta případně Pickelheringase v hlavní roli sluhy se ustálil německý název „*Haupt- und Staatsaktion*“ („*Hlavní a státní akce*“), v českém prostředí známé jako „*hauptakce*“. Takové hry si nečinily nároky na uměleckou hodnotu ani žánrovou čistotu. Texty si hry společnosti upravovaly podle svých potřeb. Důležitou roli hrála improvizace, která se projevovala právě skrze vystupování sluhy. Herecké skupiny se formovaly převážně na severu Německa. Soubor se rozšiřoval ze studentských řad a dále se herecké povolání dědilo. Na jihu Německa mělo stále svou sílu barokní divadlo sestávající se převážně ze zástupců italských skupin.⁷

Bylo otázkou času, kdy se najde reformátor, který bude chtít pozvednout kulturní a umělecké hodnoty předávané divadlem. U zrodu nápravných snah stál zástupce německého klasicismu Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Podle slov Jana Raka Gottschedem začíná osvícenství v Německu. Vzorem mu byl francouzský klasicismus a hry této epochy považoval za nejdokonalejší umělecký tvar té doby. Řídil se klasicistními jednotami (děje, času a místa) a vyžadoval nemíšení uměleckých žánrů. Překládal francouzské klasicistní autory, jako byl Corneille nebo Racine, dále osvícenské hry Voltaira či práce anglického spisovatele Jonathana Swifta, na jejichž základě chtěl vybudovat německý dramatický repertoár. Vydával také svá vlastní dramata určená jak pro dvorská divadla, tak kočovné společnosti.⁸ Spolupracoval s hereckou skupinou herečky a principálky Friederiky Caroliny

⁷ RAK, Jan. *Kapitoly z dějin německého divadla*, s. 5-6.

⁸ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 252.

Neuberové, která hrála jeho překlady her. Neuberová měla s Gottschedem stejný cíl, povznést úroveň německého divadla, k čemuž mělo dojít oproštěním jevišť od vulgární postavy Hanswursta. Jejich cíl se ale minul výsledkem.⁹

Lessing v Hamburské dramaturgii Neuberové vyčítá, že Harlekýna/Hanswursta vyhnala z jeviště pouze symbolicky a nadále se na divadelních prknech objevuje. Zbavení se tohoto typu postavy mělo následovat ve zbytku Německa, ale k takovým událostem nikdy nedošlo. Tato postava se na scéně objevovala dál, pouze pod jiným jménem a uvolnila se konvence ohledně podoby jeho oblečení, která byla dříve daná. Paradoxně sama Neuberová měla ve svém repertoáru stále Harlekýnovu postavu, která vystupovala pod jménem Honzík. Upustila od kostkovaného obleku, který přešel v kostým bílý. Přes tyto formální změny se stále jednalo o tolik kritizovaný typ komedie dell' arte. Lessing si neodpustil k neustálým návratům k postavě Harlekýna ironickou poznámku: „*Opravdu, velký triumf dobrého vkusu.*“¹⁰ Na druhou stranu je třeba mít na paměti, že i kočovná skupina Caroliny Neuberové byla existenčně závislá na publiku, přesto, že nabízela již odlišný repertoár. Podnikala zahraniční zájezdy, například do Ruska do Petrohradu, a lze předpokládat, že její finanční situace byla příznivější, než tomu bylo u jiných souborů. Stále se však jednalo o společnost, jejíž příjem přímo vyplýval z úspěchu či neúspěchu jejích her. A německé publikum bylo stále zvyklé na pokleslý humor, který nabízely komediální typy.¹¹

Po smrti Neuberové a Gottscheda padaly v divadelních kuloárech návrhy, aby byl Harlekýn vrácen na jeviště v jeho původní podobě. Zdálo

⁹ RAK, Jan. *Kapitoly z dějin německého divadla*, s. 7-8.

¹⁰ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*. Praha: Odeon, 1980, s. 75.

¹¹ Tamtéž, s. 75.

se výhodnější nevčleňovat ho do německého prostředí a ponechat mu exotický kostým, aby bylo zřejmé, že se jedná o cizince. Ve stejném kostýmu má vystupovat nezávisle na hře, tím bude zdůrazněno, že se nejedná o konkrétní postavu, ale o divadelní typ. Nakonec se Lessing vyjádřil ve smířlivém duchu vůči postavě Harlekýna, že vůči němu nikdy neměl námitek.¹²

Spolupráce Neuberové s Gottschedem skončila nezdarem. Po návratu herecké společnosti z Ruska se jejich cesty a názory rozešly. Důvodem byl zřejmě i Gottschedův obrat směrem k vrchnosti na úkor měšťanské vrstvě. Životní cestu Neuberové zkřížil v Lipsku mladý student teologie Lessing, jehož prvotinu uvedla se svými herci. Lze se domnívat, že špatná finanční situace souboru paradoxně pomohla Lessingovi uvést jeho drama v život. Neuberová se nikdy nevzdala svých zásad a cílů, se kterými šla do boje o německé divadlo, uvítala možnost uvést novou hru blízkou jejímu myšlení v naději, že jí dopomůže opět zajistit živobytí. Celý život bojovala za své ideály, aniž by mnoho získala. Ale pro budoucnost německého divadla objevila jednu z nejvýznamnějších osobností, G. E. Lessinga.¹³

¹² LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 75-76.

¹³ BLAHNÍK, Vojtěch Kristian. *Světové dějiny divadla*, s. 486.

3 LESSINGŮV ŽIVOT A DÍLO

Gotthold Ephraim Lessing se narodil 22. ledna 1729 v saském městečku Kamenici do luteránské rodiny. Později se stal členem zednářské lóže. Absolvoval knížecí školu sv. Afry v Míšni a nastoupil na univerzitu v Lipsku, kde od roku 1746 studoval teologii, čímž se vzešel přání rodičů dosáhnout úřednické kariéry. Studentská léta prožíval bouřlivým a bezstarostným způsobem života. „*Pochopil jsem, že knihy by ze mne mohly udělat učence, ale nikdy ne člověka*“¹⁴. Scházel se s kočovnými společnostmi a našel mezi jejich členy své přátele. Často se ocitali ve finanční tísní, která jim ale nezbraňovala žít naplno bohémským a nepořádným životem.¹⁵

Již během pobytu v Lipsku začíná psát verše v tehdy módním anakreontském stylu, tedy lehkovážné poezie oslavující ženy a víno, které rovněž korespondovaly s Lessingovým životním rázem. Později byly básně vydané ve sbírce „*Drobností*“ („*Die Kleinigkeiten*“, 1751). Psal i pijácké písně¹⁶. Rovněž začíná psát své první divadelní hry pro kočovnou skupinu Caroliny Neuberové.¹⁷ V roce 1747 vznikla ironická veselohra „*Mladý učenec*“ („*Der junge Gelehrte*“), která byla uvedena touto divadelní společností v roce 1748. V témže období vznikly i hry „*Židé*“ („*Die Juden*“, 1749) a „*Volnomyšlenkář*“ („*Der Freigeist*“, 1749). Touha po svobodě a životě nsvázaném pozicí v úřednickém světě se zhmotnila v jeho psaní.¹⁸

¹⁴ Citace z dopisu matce z 20. ledna 1749 v Berlíně. (GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 258.)

¹⁵ Tamtéž, s. 257-258.

¹⁶ Více v monografii: KOCH, Max. G. E. *Lessings gesammelte Werke in drei Bänden. Erster Band. 1882.*

¹⁷ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 259.

¹⁸ Tamtéž, s. 259.

V roce 1748 je nucen opustit studium teologie, potažmo Lipsko a odejít do Berlína. Nebyl s to zaplatit dluhy za své kočovné přátele, za které se zaručil, proto se vydal za svobodnou kariérou nezávislého autora. V Berlíně se živil jako spisovatel na volné noze, překládal a psal recenze pro „*Vossische Zeitung*“. Studium zcela neopustil, v roce 1751 získal magisterský titul ve Wittenbergu. Pobyt v Berlíně byl pro Lessinga významnou etapou ve vývoji jeho osvícenských myšlenek. V té době do Berlína přijel na pozvání monarchy sám Voltaire, ke kterému Lessing cítil hlubokou úctu. Jak Grib ve své knize uvádí: „*Nevíme, zda Lessing znal Voltaira osobně.*“¹⁹ Jsou pouze důkazy o Lessingově pohybu mezi Voltairovými obdivovateli a jeho účast ve spolku Voltairových přátel. Kromě Voltaira propaguje i dalšího francouzského osvícence a encyklopedistu Denise Diderota. Celé berlínské období bylo obdobím polemik. Napsal práce „*Vademecum pro S. G. Langa*“ („*Vademekum für den Herrn Samuel Gotthold Lang*“, 1754) nebo se podílel na „*Dopisech o nejnovější literatuře*“ („*Briefe, die neueste Literatur betreffend.*“, 1759-1760²⁰; Bahr uvádí rozpětí let 1755-1765), v nichž kritizoval Gottschedovy klasicistní zásady. Vymezoval se vůči Gottschedově pochlebovačnému vztahu k mocenské vrstvě a obhajoval práva měšťanského stavu. A odmítal Gottschedovy útoky proti svobodě slova a volnomyšlenkářství.²¹ „*Dopisy o nejnovější literatuře*“ Lessing vydával spolu s Mendelssohnem a Nicolaiem, berlínskými přáteli. Spisy vycházely anonymně a jsou v nich nastíněny zásady literární kritiky. Vyšším záměrem těchto počinů bylo položit základy moderní německé literatury. Dopisy byly psány formou smyšlené korespondence s raněným důstojníkem Ewaldem Christianem von Kleistem, který žil v letech 1715–1759. Lessing značným dílem participoval na prvních dvou ročnících, tedy podle Bahrových datací

¹⁹ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 260.

²⁰ DREWS, Wolfgang. *Gotthold Ephraim Lessing*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1997, s. 151.

²¹ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s.259-261.

v období 1755-1756, přičemž příspěvky vycházely jednou za týden. Již v těchto dopisech Lessing prokázal svoji schopnost uvažování od konkrétního problému k obecnému, tzn. na základě jednotlivých kritik formulovat obecná pravidla. Mimo jiné v osmdesátém prvním dopise Lessing poukazuje na špatný stav německého divadelního prostředí a potřebnou změnu napříč složkami všemi elementy divadelního světa. Doslova uvádí: „*Nemáme divadlo. Nemáme herce. Nemáme posluchače.*“²² A v neposlední řadě se kloní k uvádění Shakespeara na německých jevištích, jelikož francouzský klasicismus je pro něj zastaralým systémem.²³

První známky Lessingova odlišného vidění dramatu se objevily v „*Předmluvě k Thomsonovým truchlohram*“ („*Vorrede zu Thomsons Trauerspielen*“, 1756) a současně v „*Pojednání o plačtivé truchlohře*“ („*Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*“, 1754). V roce 1755 mělo premiéru první německé měšťanské drama „*Miss Sara Sampson*“ („*Miß Sara Sampson*“, 1755). Přesto, že nový typ dramatu měl v Berlíně úspěch, Lessing byl z celkové atmosféry kulturního světa zklamaný. Odchází do Vratislavi, kde mezi lety 1760-1765 sloužil jako tajemník generála von Tauentziena. Zde pracoval na svém stěžejním estetickém díle, stati „*Láokoón čili o hranicích malířství a poezie*“ („*Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*“, 1766), který vyšel po návratu do Berlína. Ve stejné době napsal veselohru „*Mína z Barnhelmu*“ („*Minna von Barnhelm*“, 1767, první návrh 1763²⁴). Posléze, roku 1767, dostal nabídku podílet se na vzniku a provozu nového národního divadla v Hamburku. Cílem bylo povznést německou kulturu a

²² BAHR, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006, s. 51.

²³ Tamtéž, s. 51.

²⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1952, s. XIX.

vzdělat širokou veřejnost. K tomuto období se váže jeho jedinečné dílo „*Hamburská dramaturgie*“ („*Hamburgische Dramaturgie*“, 1767-1768), která je souborem jeho příspěvků k průběhu činnosti Hamburského národního divadla. Po nezdaru vlasteneckých a obrozeneckých snah s národním divadlem Lessing v roce 1769 odchází do ústraní do Wolfenbüttelu pracovat jako knihovník, k čemuž jej donutila i špatná finanční situace. Kromě krátkodobých pobytů ve Vídni, Mannheimu, případně Brunšviku, město Wolfenbüttel do konce svého života prakticky neopustil. Jeho tvorbu omezovala cenzura, přesto v tomto období publikoval jedny ze svých nejznámějších dramát: „*Emilie Galottí*“ („*Emilia Galotti*“, dokončena 1771, premiéra v Brunšviku 1772, první návrh 1756²⁵) a „*Moudrý Nathan*“ („*Nathan der Weise*, 1779).²⁶

V roce 1777 se oženil s Evou Königovou, která ale při porodu jejich syna spolu s dítětem v roce 1778 umírá. Ke konci života se více vrátil ke svému původnímu zaměření teologa, což se odráží i ve spisech této doby. Otázku náboženské tolerance předkládá ve výše uvedeném dramatu „*Moudrý Nathan*“ nebo v „*Rozhovorech pro zednáře*“ („*Ernst und Falk: Gespräche für Freimaurer*“, 1778).²⁷

Gotthold Ephraim Lessing umírá 15. února 1781 v Brunšviku. Herder v nekrologu napsal: „ (...) žádný z modernějších spisovatelů neměl na Německo větší vliv než Lessing.“²⁸

²⁵ LESSING, Gotthold Ephraim. *Ein Lesebuch für unsere Zeit*, s. XVII.

²⁶ BAHN, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 49-50.

²⁷ Tamtéž, s. 50.

²⁸ Tamtéž, s. 48.

4 HAMBURSKÉ NÁRODNÍ DIVADLO

Lessing a další němečtí osvícenci věděli, že je potřeba pozvednou úroveň německé společnosti, alespoň co se týče kulturní sféry. Uvědomovali si sílu působení divadla a rozhodli se postupovat touto cestou. Vzdělaneckou roztříštěnost německého území a nízkou divadelní morálku měl vyřešit koncept nového národního divadla. První snahy o nacionální kulturní instituci vznikly v Hamburku a bylo na snaze vystavět divadlo právě zde. Výrazný podnět pro tento koncept představoval počín Konrada Ackermanna, herce a manažera, který v roce 1765 v Hamburku postavil pro svou společnost divadelní dům.²⁹

Později se německých národně-divadelních snah zhostil básník a kritik Johann Friedrich Löwen, kterého blíže k divadelní praxi přivedla jeho manželka, jež byla dcerou Johanna Friedricha Schönemanna, herce a divadelního manažera. Schönemann byl v Hamburku vlivnou osobností a zapojil se do snah vybudovat národní divadlo. Löwen vyžadoval rozdílné manažerské vedení budoucího divadla, než bylo doposud zvykem. Polemizoval se zavedenou praxí divadel jako společností vedených manažery – herci. Löwen vyslovil požadavek po divadelním řediteli, který se osobně neangažuje na jevišti. Z toho vyplývá, že divadlo mělo být řízeno více podnikatelem stratégem nežli ambiciózním hercem.³⁰

V roce 1766 Löwen oslovil skupinu dvanácti hamburských podnikatelů, mezi nimi mimo jiných i Abela Seylera, a přizval je ke spolupráci na vznikajícím divadle. Skupina vytvořila asociaci, zavázala se k financování národního divadla a zároveň se stala za něj zodpovědnou. Löwen se jmenoval na pozici ředitele, jako kritik a básník, nikoliv herec,

²⁹ BRANDT, George W. (ed.). *German and Dutch Theatre 1600-1848*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 197.

³⁰ Tamtéž, s. 197-198.

vyhovoval svým vlastním požadavkům. V říjnu téhož roku vydal Löwen manifest k Hamburskému divadlu, v němž nastoluje ideje, kterých by mělo divadlo dostát. Průlomovou, dalo by se říct revoluční, myšlenkou bylo právě zapojení hamburské podnikatelské veřejnosti k subvencování divadelního provozu. Cílem zároveň bylo zajistit z těchto peněz hercům a ostatnímu uměleckému personálu živobytí, aby nadále nemuseli být závislí na úspěšnosti jednotlivých představení. Pro herce měla dlouhodobě skončit existenciálně nejistá etapa v kočovných společnostech. Působení v divadle mělo být jak pro herce, tak pro dramatické autory na prvním místě. V divadle bylo nutné tříbit morálku a skrze mravnost uvnitř souboru působit na morálnost široké veřejnosti, která je stále zvyklá na pokleslý humor tehdejších divadelních inscenací. S tím byla spojena i taktika vedení, zaměřená na výběr her a vedení herců právě v duchu morální výchovy.³¹

V Hamburku vyrostlo kýžené „*Hamburské národní divadlo*“ jako autonomní instituce dotovaná z řad občanů. Slavnostně bylo otevřeno 22. dubna 1767. Slávu mu přineslo ve značné míře angažování Gottholda Ephraima Lessinga jako dramaturga. Sám se jako dramaturg pojmenoval a stal se prvním dramaturgem v dějinách divadla v institucionálním smyslu. To znamená, že byl v zaměstnaneckém poměru a současně členem divadelního souboru. Dramaturgie jako instituce vzniká až v období osvícenství, a to ve druhé polovině 18. Století. Dramaturgie jako funkce, která v divadle existovala odjakživa od jeho počátků, není totožná s dramaturgií jako institucí. S jeho působením byla spojena i okamžitá reflexe předváděných kusů v kontextu dramatického umění, které poté souborně vyšly v „*Hamburské dramaturgii*“. Divadlo samo financovalo výtisky „*Dramaturgie*“. Předpokládalo se zisk z jejich prodeje, ale tento plán se nedařil. Idea národního divadla měla obrozenecké tendence.³² Ale

³¹ BRANDT, George W. (ed.). *German and Dutch Theatre 1600-1848*, s. 198.

³² Johann Elias Schlegel, kterého Lessing oceňoval kvůli spřízněným myšlenkám, prohlásil, že hercům musí být umožněny takové podmínky, aby se sami nemuseli starat o zisk

snažení se nesetkalo s odezvou veřejnosti, v jakou realizátoři doufali. Návštěvnost a merchandise³³ v podobě Lessingových recenzí nepokrývaly náklady na provoz divadla. Naneštěstí se ukázalo, že Löwenovo sebejmenování manažerem Hamburského divadla nebylo nejšťastnější volbou. Nedovedl své ideály úspěšně převést v praxi. Velkolepý projekt s ušlechtilým cílem zhasl 3. března 1769.³⁴

4.1 Hamburská dramaturgie

Lessingovo slavné dílo *Hamburská dramaturgie* vznikalo jako jednotlivé články, kritiky, ve kterých se vyjadřoval k představením uváděných v Hamburském národním divadle. Vznikaly paralelně během prvního roku realizace myšlenky Hamburského národního divadla, tedy v letech 1767-1768. Celkem čítá sto čtyři kusů. Poslední čtyři kusy jsou jakýmsi doslovem. Lessing sám přiznává, že s těmito posledními díly již nepočítal, původně měl spis mít pouze sto kusů. Ovšem publiku bylo přislíbeno přesně sto čtyři kusy, dva výtisky týdně po dobu celého roku, tj. dvaapadesáti týdnů. Lessing přiznává, že poslední čtyři kusy ve skutečnosti vznikly o rok později, než je u nich uvedeno, tedy místo roku 1768 v roce 1769.³⁵ Drews uvádí dataci „Hamburské dramaturgie“ v rozmezí 1767-1770.³⁶

nebo případnou ztrátu financí, na kterých jsou závislí. (LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 29)

³³ Merchandise: propagační materiály jako doplňkový prodej. Posiluje vazby k zákazníkovi. (DVOŘÁK, Jan. *Malý slovník managementu divadla*. Praha: Pražská scéna, 2005, s. 156-157.)

³⁴ BRANDT, George W. (ed.). *German and Dutch Theatre 1600-1848*, s. 198.

³⁵ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 276.

³⁶ DREWS, Wolfgang. *Gotthold Ephraim Lessing*, s. 152.

Lessing ve svém „Oznámení“ v úvodu Hamburské dramaturgie z 22. dubna 1767 uvádí: „*Tato dramaturgie má být kritickým rejstříkem všech kusů, které budou uvedeny na scénu, a má sledovat každý krok, který zde učiní jak básníkovo, tak hercovo umění.*“³⁷ Přestože jeho cíle byly velkolepé a do značné míry se mu je podařilo realizovat, zůstává skromným. Dokonce po obdržení nabídky k přizvání k projektu národního divadla, si nebyl jistý svými schopnostmi. „*(...) myslím, že první nápady jsou první nápady a že ani v každé polévce neplave to nejlepší nahoře.*“³⁸ Necítil se o nic víc kvalifikovanější na tento úkol než kdokoliv jiný.

Nabádá diváka k objektivitě. „*Dramatický soudce*“ jak Lessing nazývá recenzenty, musí zvážit, zda chyby, které vidí na jevišti, jsou chybou herce nebo básníka a ve svých výtkách by na to měl brát ohled, zvláště proto, že hercův výkon se divákovi předkládá teď a tady a je nutné být nestranným soudcem. Zároveň Lessing po obecenstvu požaduje, aby nemělo příliš velká očekávání, škodí samo sobě.³⁹ Objektivitu dodržuje i sám Lessing. Když se zabývá uvedením jeho dramát na prknech Hamburského národního divadla, hovoří o sobě samém ve třetí osobě a až na výjimky si udržuje profesionální odstup.

Metodologie vzniku tohoto spisu napovídá, že se bude jednat o nesystematické dílo složené z mnoha fragmentů, nicméně na tematicky uspořádané dílo neaspirovalo. Svoji cenu má pro své podrobné zmapování dvouletého divadelního provozu. V recenzích naplno demonstroval svoji schopnost myslet v celokulturním kontextu. V závislosti na konkrétních dramatech formuloval obecnější principy a úvahy o dramatickém básnictví.

³⁷ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 30.

³⁸ Tamtéž, s. 271.

³⁹ Tamtéž, s. 30-31.

5 FRAGMENTY Z LESSINGOVY TEORIE DRAMATU

Gotthold Ephraim Lessing ve svých úvahách nečerpá z jedné ucelené estetické či umělecké soustavy. Jeho teoretické závěry jsou úzce spjaty s praxí a tyto dvě složky, tedy teorie a praxe jsou pro něj neoddělitelné. Jak uvádí Jiří Stromšík ve svém příspěvku „*Lessingovy práce o umění*“, který tvoří úvod k vydání Hamburské dramaturgie z roku 1980. Lessingovy statě a kritiky v sobě obsahují jak složku teoretickou tak aplikovanou. Vzniká tak specifický styl psaní, tvůrčí kritika, který je pro Lessinga typický. Lessing reaguje na stav literatury a umění a zároveň předkládá své závěry o další a nové potenciality těchto odvětví. Závěry ohledně dramatického básnictví jsou v jeho práci roztržité mezi uvažováním o aktuálních problémech, které Lessinga pálily.⁴⁰ Teoretické závěry jsou nesystematické a fragmentární.⁴¹

V teorii dramatu se opírá o Aristotelovu Poetiku a dílo Williama Shakespeara nebo Denise Diderota. Naopak ostře kritizuje francouzský klasicismus a jeho vliv na německé prostředí. Proto se ve své práci budu věnovat převážně těmto světovým osobnostem, které se nesmazatelně zapsaly do divadelní historie.

Předně, drama se řadí do oblasti poezie. Obsahuje jak složku vyprávěcí, která reflektuje minulé události, tak složku dramatickou, která vyjadřuje současné, bezprostřední děje. „*Dramatická forma je tedy schopna nejúplněji a nejvšestranněji zobrazit skutečnost.*“⁴²

Pro Německo druhé poloviny 18. století bylo typické, že se divadelní produkce obracela k privátnímu rodinnému prostředí a

⁴⁰ STROMŠÍK, Jiří: *Lessingovy práce o umění*, in: LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: statí*, s. 7.

⁴¹ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 297.

⁴² Tamtéž, s. 371.

lidskému jedinci. Odtud pramenní Lessignovo měšťanské drama, které z tohoto rodinného dramatu vychází. Souvisí to i s Lessignovým pojmáním slova „*měšťanský*“ jako „*domácký*“. Příkladem je drama „*Miss Sara Sampson*“, ve kterém je deklarován zvýšený důraz na rodinnou morálku.⁴³

5.1 Poetika tragédie a komedie

Tragédie se od ostatních žánrů odlišuje tím, že: „(...) *soudí a trestá zločiny, na něž potrestání podle zákona nestačí.*“⁴⁴ Lessing se domnívá, že tragédie se víc než jiné druhy umění blíží skutečnému lidskému životu. Cílem opravdového básníka však není vyjevit život jako chaotický a krutý, nýbrž odhalit zákonitosti negativních skutečností, jež jsou součástí universa.⁴⁵

Lessing v Hamburské dramaturgii rozlišoval mezi smíchem a výsměchem. Nebránil se ani použití ctnosti jako námětu komedie, čímž se výrazně odlišil od komedie typů. Ta poukazovala na lidské neřesti.

V komickém žánru jsou mnohem výraznější charaktery a jazyk, než je tomu u postav tragických. „*Tragický charakter má být jen obvyklý, vždyť jeho popis má v tragédii mnohem menší význam než děj.*“⁴⁶ Pokud by byl tragický hrdina afektovaný, směřovalo by to ke karikatuře.

⁴³ BAHR, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 55.

⁴⁴ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 372.

⁴⁵ Tamtéž, s. 373.

⁴⁶ Tamtéž, s. 382.

5.2 Úvahy nad křesťanskou truchlohrou

Ve svých úvodních kritikách reflektujících události v Hamburském divadle se Lessing vyjadřuje k uvedení křesťanské truchlohy od mladého německého básníka Cronegka „Olint a Sofronie“⁴⁷. Pro posílení národního sebevědomí, či alespoň sebejistoty představitelů národního divadla, bylo jistě důležité, že byl provoz zahájen německou hrou, i když nevalné kvality. Cronegk zemřel mladý, v šestadvaceti letech⁴⁸, a pro Hamburské divadlo měl váhu spíše ideologickou, hovořilo se o něm v duchu, čeho by mohl docílit, kdyby měl možnost pokračovat ve své tvorbě, a ne ve smyslu, co ve skutečnosti dokázal. Lessing měl k této hře zásadní připomínky.⁴⁹

V Cronegkově dramatu se náboženství posouvá do popředí, na rozdíl od své předlohy, eposu od italského autora Tassa. To, co bylo v původním eposu pouhým prostředkem, zaujímá hlavní úlohu. Cronegkovým cílem bylo upozornit na vítězství náboženství před

⁴⁷ Inspirací pro Cronegkovo drama „*Olint a Sofronie*“ byl epos „*La Gerusalemme liberata*“ neboli „*Osvobozený Jeruzalém*“ od italského barokního básníka Torquata Tassa. Epos pojednává o první křížácké výpravě, která roku 1099 dobyla Jeruzalém. Tasso vedle oslavování křížáckých vojsk a jejich vítězství oslavuje také sílu lásky v postavách Olinta a Sofronie. Role náboženství slouží jako prostředek lásky, která se pomocí něj ukáže. Lásky se projeví tím, jak obtojí ve službě náboženství.

(Dostupné z: <<http://www.svetovaliteratura.hostujem.sk/oslobodenyjeruzalem.php>>.)

⁴⁸ O páté dějství se postaral Cassian Anton von Roschmann-Hörburg, vídeňský archivář. Podle Lessingových slov jeho čin nebyl z nejzdařilejších. Přestože se lze pouze domnívat, jak by dílo dokončil sám Cronegk, Lessing se nezdráhá tvrdit, že řešení, které zvolil von Roschmann-Hörburg se Cronegkově záměru vzdánilo. Archivář nechal zemřít oba hrdiny, Sofronii i Olinta, a řídil se tak ne vždy správným pravidlem, že nejjednodušším rozuzlením je smrt. Přesto, že tomuto závěru Cronegk postavil základy. Je možné, a Lessing tuto možnost nevyklučuje, ba dokonce ji připouští jako správnou, že Cronegkův záměr byl jiný a přinejmenším nezamýšlel dát zemřít oběma postavám. (LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 34)

⁴⁹ Tamtéž, s. 31.

upozaděným vítězstvím lásky: „*Chtěl triumf lásky zušlechtit tak, aby se z něho stal triumf náboženství.*“⁵⁰.

Lessing se ve své recenzi nejprve věnuje obsahu díla, jenž srovnává s italskou předlohou. Podle jeho slov lze předpokládat, že dával přednost Tassově konceptu. Mariánský obraz, který se nachází u italského básníka, Cronegk vyměnil za obraz Krista na kříži. V Tassově díle obraz z mešity zmizí zásluhou neznámého pachatele, Cronegk tento čin přisuzuje Olintovi. Tyto skutečnosti vedou k odlišným motivacím přiznání viny. V původním díle se Olint přizná ke krádeži obrazu, z lásky k Sofronii, aby ji zachránil, u Cronegka se chce vyzpovídat z pocitu viny. Cronegk změnil charakter postavy tak, že chtějí zemřít pro náboženství a ne jeden pro druhého a cíleně napsal náboženskou hru. Podle Lessinga je Cronegkovým problémem jeho neznalost nebo přinejmenším nesprávnost představ o mohamedánské (islámské) víře. Považuje ji za polyteistickou a mešita je pro něj sídlem falešných bohů, zatímco islám ve skutečnosti přísně trvá na jednobozství. Lessing důrazně kritizuje, že Cronegk nechal jednou z postav přinést do mešity obraz, přestože islámská víra ve svých chrámech vyobrazení nestrpí, a ke všemu křesťanské. Tassův epos si dále zakládá na kontrastu mezi klidnou a nábožensky založenou Sofronií a horkokrevným Olintem. Tento vztah se u Cronegka vytratil. Stávají se z nich jednotvární mučedníci, kteří nechtějí nic jiného, než zemřít pro své náboženství.⁵¹

Uvedení Cronegkovy hry vedlo Lessinga k formulování dvou zásad. První se týká truchlohry obecně: „*Mají-li hrdinské stavy mysli budít obdiv, nesmí s nimi básník zacházet příliš marnotratně, protože to, co vidáme častěji a u mnoha lidí, přestáváme obdivovat.*“⁵² Cronegk se provinil tím,

⁵⁰ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 31.

⁵¹ Tamtéž, s. 31-32.

⁵² Tamtéž, s. 32.

že příklady náboženské povýšenosti a pýchy zaznívají tak často a z úst tolika postav, že slova ztrácejí svou váhu. Druhá zásada se vztahuje převážně k truchlohře křesťanské a s ní spojené otázce mučednictví. Mučedníkem se nesmí stát postava, která si na svém trpitelném stavu zakládá a dokonce sama vyhledává nebezpečí. Pokud básník chce mít za hrdinu mučedníka, musí jej vylíčit skutečně jako čistého a nejušlechtilejšího člověka, kterého nutí okolnosti učinit krok, jenž jej může přivést do nebezpečí. Hybnou silou musí tedy být nutnost nezávislá na jednání hrdiny.⁵³

Lessing oceňuje Cronegkův um zahrnout do svých her množství moralit a do jisté míry tak splňoval požadavek morálního, výchovného divadla, jehož cílem bylo, aby lidé tato ponaučení přijali do svého života a řídili se jimi.⁵⁴

Přesto Lessing varuje před uváděním křesťanských mučednických truchloher. Formuluje závěr, že tento žánr není ze samotné podstaty křesťanství ani možný.⁵⁵ Čili pokud by měl ve hře vystupovat křesťan, který je naplněn dobrotivostí a altruismem, jak si Lessing pravého křesťana představuje, odporovalo by to podstatě tragédie. Křesťanský étos nelze podle Lessinga spojovat s tragičnem. Schopnost vyvarovat se všech úskalí tohoto žánru přisuzuje pouze dílu génia. Autor Lessingovy doby by se měl vyvarovat podobným adaptacím antické tragédie, ke které mohou takové počiny směřovat. Básník nemůže napsat jinou než

⁵³ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 32-33.

⁵⁴ Tamtéž, s. 34-35.

⁵⁵ „Mám na mysli kus, v kterém by nás křesťan zajímal jako křesťan – je však takový kus možný? Není snad charakter pravého křesťana zcela nedivadelní? Neodporuje snad tichá odevzdanost, nezměnitelná dobrota, které jsou jeho podstatnými rysy, celému dění tragédie, které se snaží vášně potírat vášněmi? Neodporuje snad jeho očekávání blažené odměny po tomto životě nezištnosti, kterou si přejeme vidět při podnikání a provádění všech velkých a dobrých činů na jevišti?“ (Tamtéž, s. 34.)

průměrnou hru. Druhou námitkou ke křesťanské truchlohře je varování před urážkou náboženských vyznání, ať se jedná o křesťanství, islámskou či jinou víru.⁵⁶ S tímto problémem měl Lessing vlastní zkušenosti, přesto, že se nepohyboval v rámci žánru křesťanské truchlohry. Lessing teoreticky i ve svých dramatech vyjadřoval myšlenku mezináboženské tolerance. A přesto, že se jeho hry nesou v tomto duchu, útokům na svou osobu se nevyhnul. Ve svém raném dramatu „Židé“ se Lessing zabýval palčivou otázkou antisemitismu. Snesla se na něj vlna kritiky z řad křesťanů kvůli jediné kladné postavě hry, kterou byl příslušník židovské víry. Lessing propagoval snášenlivost, přesto se všem nezavděčil.⁵⁷

5.3 Práce herce

V Hamburské dramaturgii se Lessing rovněž zabývá hercem a jeho prací, přičemž ve své úvaze vychází z výkonu předního hamburského herce Ekhofo, který mimo jiné hrál Olintova otce Evandra. Lessing se chce dobrat odpovědi, jaké je Ekhofovo herectví a jak je možné, že od něho publikum přijímá morální stanoviska a od jiných herců nikoliv. Skrze tuto analýzu hodlá formulovat zásady herecké techniky, která k onomu kladnému přijetí u publika vede.⁵⁸

*„Každé morální naučení je všeobecná věta, která jako taková vyžaduje jistý stupeň soustředění ducha a klidnou úvahu.“*⁵⁹ Důležité je tempo projevu. Herec se nesmí při pronášení morálního ponaučení

⁵⁶ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: statí*, s. 34.

⁵⁷ BAHR, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 54.

⁵⁸ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: statí*, s. 36.

⁵⁹ Tamtéž, s. 37.

zadrhávat a nad svou řečí příliš přemýšlet a stejně tak nesmí svou repliku odříkat nadměru rychlým tempem. Herec si v těchto úsecích musí být jistý a nepřipustit nesprávný přízvuk. Divák musí jeho řeči naplno věřit, a proto svým slovům musí důvěřovat i samotný herec a musí rozumět tomu, co přednáší. Proto je nutné, aby herec místům s mravním ponaučením věnoval zvláštní pozornost. Obsah pronášených slov musí vyplývat ze současné situace, jako její přímý následek a jako souhrn pocitů jaké u jednajících osob vznikají. Je nutné slova přednášet s lehkostí, uvážlivým klidem a chladem a zároveň se zapálením a oduševněním. Ve všeobecné větě se tyto čtyři složky mísí (klid s oduševněním a zápal s chladem), podle nastalých okolností jedna z tendencí převládá. Klidné podmínky si žádají všeobecnou reflexi duše a její větší živost, zatímco vášnivá situace vyžaduje rozvážnost duše a slavnostnější tón. „*V prvním případě musí totiž uvažování vzplanout v afekt a v druhém musí afekt zchladnout v uvažování.*“⁶⁰ To je podle Lessinga jedním z hereckých problémů a jejich práce s postavou. V rozvášněných situacích mají tendenci se stejným zápallem vyhlašovat morální stanoviska a naopak v poklidné situaci text odříkávají, jak říká Lessing, jako modlitbu. Mravní naučení neboli všeobecná věta vyzní naprázdno, aniž by ji divák zpozoroval. Splyne s dalším obsahem textu a diváka nezasáhne. Lessing přichází s příznačným přirovnáním: „*(...) výšivka se musí odrážet od podkladu (...) vyšívat zlatem na zlatě je bídný vkus.*“⁶¹

S dualitou zápalu a chladu souvisí i hercova gestika, která by měla vyjadřovat a doplňovat tento rozpor. Když duše v rozohněné situaci začíná rozvažovat, měly by se údy klidnit a celé tělo zvažnět. Vášně se přesouvají do obličeje, kde může divák pozorovat rozpor afektu a klidu. Opačným způsobem by si měl herec počínat v klidných situacích. Kde se v předchozí situaci končetiny zklidnily, zde budou živě gestikulovat ve

⁶⁰ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 38.

⁶¹ Tamtéž, s. 36-38.

snaze vysvobodit se z klidového stádia. Oči, které prve vyzařovaly vášně, budou klidné a vyrovnané.⁶²

V neposlední řadě by měl mít herec na vědomí, že divadlo je kolektivní podnik a neměl by hrát sám za sebe. Stejně požadavky směrem k herci vyjadřuje i Denis Diderot ve svém „*Hereckém paradoxu*“. „*Herec, který hraje sám sebe, který je veden jen vlastními prožitky, svou citlivostí, je špatný herec, protože porušuje harmonii celku.*“⁶³

5.3.1 Umění chironomie

Ve čtvrtém kuse Hamburské dramaturgie (12. května 1767) se Lessing věnuje chironomii.⁶⁴ Zabývá se otázkou, jaké pohyby by odpovídaly pronášení morálního ponaučení. Důležité je nezaměňovat pohyby rukou s pantomimou. Mim svýma rukama nahrazuje slova, zatímco Lessing vyžadoval, aby pohyby horních končetin pouze doplňovaly pronášenou řeč. Herec se pohne, pouze pokud cítí, že je třeba jeho slova gestem zdůraznit. Pohyby musí být významové jako slova sama. „*Často v tom lze zajít až do malby, jen když se vyhneme pantomimě.*“⁶⁵ Jinými slovy, herec by měl ovládat své tělo a nedovolit údům činit nadbytečná gesta, vyloučit ze svého projevu náhodnost pohybu. Je třeba vyvarovat se opakováním naučených esovitých linií, které mohou posloužit jako hercovo cvičení k ovládnutí jeho těla a osvojení si ladnosti pohybů. Ale neznamená to, že herec bude tytéž pohyby, tímtéž směrem opakovat dokola a navíc na nesprávných místech

⁶² LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 38.

⁶³ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 370.

⁶⁴ Chironomie: nauka o pohybech rukou. (LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 38.)

⁶⁵ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 39.

textu. „*Opisovat hned pravou, hned levou rukou polovinu znetvořené osmičky poněkud dále od těla, nebo odhánět od sebe vzduch oběma rukama zároveň podle nich znamená být v akci, a kdo to má nacvičeno s jistým půvabem tanečního mistra, ó, ten věří, že nás může okouzlit.*“⁶⁶

Lessing zdůrazňuje a k mravnímu ponaučení neboli všeobecné větě přiřazuje „*individualizující gesta*“⁶⁷, která pomohou divákovi k pochopení situace. Všeobecnost naučení se svou obecností paradoxně vzdaluje podstatě věci, a protože tato morální věta vyplývá z jedinečného stavu konajících postav, méně pozorný divák nemusí relace osob s ostatním děním postřehnout, natož pochopit. Proto je nutné publikum nasměrovat právě pomocí doprovodných gest.⁶⁸

Vedle herce Ekhofa, Lessing vyzdvihuje výkon herečky Henselové, která se první večer ukázala v roli Clorindy. Lessing oceňuje její deklamační práci. Preciznost s jakou říká své repliky, jistota v hlase a pevný přízvuk je klíčem k jejímu mistrnému herectví. Podle Lessingových slov se jednalo o jednu z největších osobností německého divadla.⁶⁹

5.4 Práce se scénou

Vlivní osvícenští spisovatelé (Voltaire, Diderot a Lessing) se do značné míry zabývají propracováním scény. Uvědomovali si estetické působení divadla na člověka a bylo proto nutné vynaložit dostatečné úsilí scénickému zpracování. Divadlo pro ně bylo vzorem harmonie.

⁶⁶ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: statí*, s. 39.

⁶⁷ Tamtéž, s. 39.

⁶⁸ Tamtéž, s. 39.

⁶⁹ Tamtéž, s. 40.

Lessing nebyl v rodině prvním, kdo se zabýval německým divadlem a jeho proměnou. Již jeho strýc Christlob Mylius, novinář, kritik a dramatik, se zapojil do snah o reformaci divadla, a to především v oblasti kostýmování. Zapojil se do boje proti tehdejšímu kánonu kostýmní výpravy. Nové nastolující se pořádky vyžadovaly, aby kostýmy co nejpřesněji vystihovaly psychické rozpoložení postavy. Jinak řečeno, měly být navrhovány a šity postavám na míru. Zároveň byl vysloven požadavek správného kostýmového zasazení do příslušné doby, zkrátka, aby byly dobově autentické. Do této reformy existovaly kostýmní typy (antický, turecký a občanský), které se skutečným stylem oblékáním neměly nic společného. Sloužily pouze k identifikaci národnostní příslušnosti postavy a z jakých poměrů pochází – turecký kostým představoval cizince z exotických krajín apod. Tento kostým ale již nevyjadřoval nic o životních peripetiích, jakými daná postava prochází. Do těchto revolučních snah se později zapojil i sám Lessing, který přispěl uvedením své hry „*Mína z Barnhelmu*“. Tato hra z vojenského prostředí, vyvolala módu dramát z armádního života. Tuto hru nebylo možné hrát v typizovaných kostýmech a bylo potřeba obstarat věrné uniformy. Ovšem toto nadšení po autentických kostýmech přerostlo své zamýšlené tendence. Historické kostýmy se uváděly i v hrách, kde původně neměly místo. Tím vznikal samozřejmě problém pro autory, protože principálové měnili jejich intence. V každém případě se lze domnívat, že měl strýc na Lessingovo další směřování zásadní vliv.⁷⁰

5.5 Básníkovo pojmenování divadelní postavy

Dramatický básník by se měl zamýšlet nad jmény svých postav a uvážit, zda nemá toto jméno v jeho prostředí negativní konotace nebo zda neodporuje záměru a charakteru postavy. Konkrétně zmiňuje hru

⁷⁰ BLAHNÍK, Vojtěch Kristian. *Světové dějiny divadla*, s. 496-506.

„*Julie neboli Spor povinnosti a lásky*“ od vídeňského dramatika Heufelda, která byla v Hamburku uvedena čtvrtý večer po otevření 27. dubna 1767 (v sobotu 25. a neděle 26. dubna se nehrálo). Heufeld přejmenoval postavu filosofa Saint-Preuxe na Zikmunda. Lessing polemizuje i s označením „*filosof*“, které by za účelem Zikmundovy charakteristiky nepoužil. Sám jej nazývá „*nejzlostnatějším člověkem na světě*“⁷¹, člověkem, který se sice odvolává na rozum, ale sám není racionálního uvažování schopen. Ničeho není s to dosáhnout, přesto, že se nezdráhá to o sobě prohlašovat. Co se týče jména Zikmund, Lessing upozorňuje na fakt, že toto jméno v německém prostředí evokuje postavení sluhy. Zdůrazňuje palčivou otázku ohledně jména divadelní osoby, v očích diváků by ji nemělo srážet na nižší společenskou úroveň, než si sama zaslouží svým chováním. Dramatický básník by měl na toto pamatovat a věnovat zvláštní pozornost jménům, která svým postavám propůjčuje.⁷²

5.6 Hudba v divadle

Lessing se zabývá rovněž další složkou, která nabývala na své síle a významu: komponováním divadelní hudby. K této úvaze jej přiměl počín hudebníka Johanna Adolfa Scheibeho, který si jako jeden z prvních všiml potřeby skládat hudbu speciálně pro jednotlivé inscenace. Již při prvním představení v Hamburském národním divadle „*Olint a Sofronie*“ byl tento předpoklad uveden v život, když skladatel Hertel dodal Cronegkově hře více života. Pokud hudba koresponduje s děním na jevišti, celé představení má na diváka daleko větší dopad.⁷³

⁷¹ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 52.

⁷² Tamtéž, s. 52-53.

⁷³ Tamtéž, s. 94-96.

Za pozornost stojí nejen hudba jako celek, ale skladatel by měl zaměřit své síly i na jednotlivé fragmenty hry. To znamená, že počáteční skladba se bude vztahovat k celému ději a rovněž svou povahou odpovídat prvnímu jednání. Scheibe uvádí, že první skladba by měla být složena ze dvou nebo tří vět. Další symfonie, mezi dějstvími a jednotlivými výstupy, musí reflektovat jak dějství (výstup) předchozí, tak zároveň část následující. Hudba zároveň slouží jako stmelující element. Pro tyto pasáže je nejpříhodnější dvouvětá kompozice, zvláště v případě, má-li v sobě nést dvě rozporné informace z předcházejícího a následného kusu. První věta nese údaje příchozího výstupu a druhá novou zprávu vztahující se k následující scéně. Scheibe zároveň dodává, že pokud dva po sobě jdoucí výjevy nenesou protikladnou informaci, skladateli postačí jedna věta dostatečné délky. Závěr hry s sebou přináší hudbu odpovídající povaze závěrečného výstupu. Inscenátoři by se měli vyvarovat situacím, kdy je tragický konec hrdiny doprovázen žertovnou hudbou a naopak. Důkladnou kompozicí se závěrečná scéna podtrhuje a realizátoři se tak vyvarují posměchu nebo znechucení ze stran publika. Délka symfonií měla i ryze praktický význam. Skladba měla být dlouhá natolik, aby bylo možné provést změny kulis, herci se stihli převléci a zajistily se všechny náležitosti nutné k úspěšnému pokračování představení.⁷⁴

O hudbě se začalo uvažovat jako o výrazné složce představení a už jenom skrze její podobu lze vnímat nejzákladnější rozdělení dramatu na tragédii a komedii. V případě tragédie by hudba v sobě měla odrážet charakter hlavního hrdinů a hlavní linii děje, přičemž je nutno brát v potaz, zda hra neodráží například náboženské motivy, které je třeba v symfoniích zohlednit. Taková hudba by se nesla v církevním duchu, aby byl divák schopný charakter dramatu identifikovat. Tragická hudba se vyznačuje vážností, oduševnělostí a nádherou. Skladby doprovázející

⁷⁴ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 94-95.

komický děj si všímají celkové charakteristiky děje a je pro ně příznačná žertovnost, volnost a plynulost. Elementárním rozdílem je fakt, že tragédie odráží kromě povahy děje také samotné charaktery postav, komedie nikoli. Možným vysvětlením je, že komediální postavy představují lidské typy, ne konkrétní postavy, proto si i hudba všímá celkového rázu dramatu a ne jednotlivých charakterů.⁷⁵

S rozlišováním tragických a komických dramát souvisí i samotný výběr hudebních nástrojů. Je třeba se tomuto problému důkladně věnovat a zkoumat, jaký nástroj se k jaké scéně nejlépe hodí a tudíž nejvíce zapůsobí na divákovy city. Protože jednotlivé symfonie jsou pouze instrumentální, libreto chybí, je podle Scheibeho třeba skladbu nástrojů měnit, a to v meziaktových symfoniích, aby neochabla diváková pozornost. Autor připojuje poznámku, že ve dvou po sobě jdoucích meziaktových skladbách by neměly zaznívat stejné nástroje. Hudebník musí zvolit jiné, stejně příznačné pro tuto pasáž. Naopak v počáteční kompozici by k přechodu k jiným nástrojům docházet nemělo. Tato symfonie musí být úderná a zasáhnout diváka. Hudba se tedy stává velmi důležitou, ne-li stejně významnou složkou inscenace jako slovo a musí jít ruku v ruce s textem hry.⁷⁶

V následné úvaze nad hudbou berlínského skladatele Agricoly, který spolupracoval s Hamburským divadlem, Lessing se Scheibeho teorií polemizuje. Lessing sympatizuje s Agricolovým rozhodnutím použít mezi jednotlivými dějstvími pouze jednu větu, která se vztahovala pouze k předcházejícímu ději. Následující dějství zůstalo obestřeno tajemstvím a divákovi nebylo nijak napovězeno. Tento moment překvapení Lessing vítá jako příznačný k dramatické situaci a důrazně odmítá symfonii, ve které by se snoubily rozporuplné pocity, jak ji umožnil Scheibe. Lessing přímo uvádí: „*Symfonie vyjadřující v různých svých větách různé,*

⁷⁵ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 94-95.

⁷⁶ Tamtéž, s. 95.

*navzájem si odporující vášně je muzikální nestvůra.*⁷⁷ Pro diváka není možné, aby pochopil, proč se nálada skladby najednou tak radikálně změnila a smysl tohoto zvratu začne chápat až v souvislosti s pokračováním hry, proto je zbytečné dráždit divákovu vnímavost předem. Stejně pravidlo vyžaduje i u první symfonie, která nemůže reagovat na žádné předcházející události, ale i tak si musí zachovat jednoduchost a srozumitelnost a skladatel se nesmí uchylovat k radikálnímu střídání vášní a informace v hudbě obsažené ponechat v obecné rovině.⁷⁸

5.7 Charaktery postav

Lessing doplňuje úvahu o křesťanské truchlohře a zdůrazňuje zásady budování charakterů. Především by mělo platit pravidlo, že charaktery plynou z přirozených příčin. Přirozenost pohnutek souvisí s požadavkem pravdivosti, související s pravděpodobností, se kterou se setkáváme již u Aristotela i Diderota. Rozhodnutí jednotlivých postav se pohybují v mezích stanoveného charakteru a nepřesahují jeho možnosti. Co postava vysloví, musí být v souladu s jejím charakterem.⁷⁹

Charaktery zůstávají neměnné, může se měnit intenzita jejich projevu v závislosti na vnějších podnětech, nikoli jejich samotná podstata. „*Turek a despota, i když je zamilován, musí být stále Turek a despota.*“⁸⁰

⁷⁷ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 98.

⁷⁸ Tamtéž, s. 96-98.

⁷⁹ Tamtéž, s. 33.

⁸⁰ Tamtéž, s. 114.

Pokud se básník drží této zásady, učinil podle Lessinga potřebný krok k dílu génia.⁸¹

5.8 Reflexe Aristotela v Lessingově díle

Aristotelova „*Poetika*“ je neodmyslitelným pramenem divadelních teorií a dříve nebo později se k němu bude muset divadelní teoretik vyjadřovat. Významnou roli sehrála i v německém prostředí, proto si dovoluji zabývat se určitými fragmenty tohoto spisu, kterých si všiml i Lessing.

„Pro Lessinga Aristoteles jako teoretik dramatu byl mistrem nad mistry, jeho názory považoval za podobně nevyvratitelné, jako geometrické axiomy Euklidovy.“⁸²

5.8.1 Aristotelova Poetika

Aristotelova koncepce umění vyplývá z uvědomění si lidské touhy a sklonu k napodobování („*mimésis*“). Napodobování je lidstvu vrozené, již od dětství se pomocí něho učíme. Kříž ve své předmluvě k Aristotelovi hovoří o „*napodobivém pudu a pudu po poznání*“.⁸³ Přirozený pud k napodobování přivádí Aristotela k domněnce, že i umění zakládající se na „*mimésis*“ musí být přirozeným jevem. Tento základ umožňuje umělci věci na jedné straně vylepšovat, idealizovat a na straně druhé zobrazovat je horší než ve skutečnosti jsou. Básník by se měl vyvarovat popisu

⁸¹ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 114.

⁸² VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky 1. díl*. Praha: Panton, 1985, s. 126.

⁸³ KŘÍŽ, Antonín: *Úvod*, in: ARISTOTELES. *Rétorika/Poetika*. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 1999, s. 328.

holých, daných fakt a zaměřit se na zobrazování věcí pravděpodobných či nutných, ne jak se děje skutečně udály, ale jak by se mohly stát.⁸⁴

Aristoteles vyslovuje apel, aby se v tragédii dramatický básník přidržel jedné dějové linie a vyvaroval se vedlejších dějových faktů. Vyslovuje tak požadavek jednoty děje – děj má mít počátek, střed a konec – tím pádem se musí jednat o ohraničený kus. Události na sebe logicky navazují, musí být přehledné. Úspornost nepodstatných událostí a s tím spojených informací vyhovují jednak požadavku pravděpodobnosti a zároveň odkazují k Aristotelovu pravidlu, že by se děj tragédie měl odehrát během jednoho dne, čili jednoho oběhu slunce. Nebo se tomuto časovému úseku co nejvíce přiblížit.⁸⁵ Tímto také Aristoteles nepřímou zformuloval jednotu času, která byla konvencionalizována až v období francouzského klasicismu. Jednotu místa Aristoteles nepožaduje.⁸⁶ Děj tragédie stojí na principu náhlého, překvapivého zvratu („*peripeteia*“), a to z „*šťěstí v neštěstí*“ či naopak „*z neštěstí ve štěstí*“. Druhým způsobem obrácení děje je poznání („*anagnórisis*“).⁸⁷ Podle Aristotela je nejlepší, když dochází k obojímu najednou, to znamená, že poznáním současně dochází k nenadálému zvratu, rozluštění zápletky.⁸⁸ Tragédie by měla

⁸⁴ MRÁZ, Milan: *Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*, in: ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 39-40.

⁸⁵ Požadavek jednoty času se později vykládal jako čtyřadvacetihodinový nebo dvanáctihodinový úsek. (SGALLOVÁ, Květa; KROUPA, Jiří. *O umění básnickém a dramatickém*. Praha: KLP, 1997, s. 176.)

⁸⁶ Požadavek jednoty místa a času byl zformulován ve spisu francouzského renesančního básníka Ronsarda: „*Nástin francouzské poetiky*“ z roku 1565. Ovlivnil tak další směřování dramatu ve Francii. Reagují na něj Racine, Corneille nebo Boileau. a v návaznosti na ně se k problému vyslovil i Denis Diderot. (MRÁZ, Milan: *Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*, in: ARISTOTELES. *Poetika.*, s. 53.)

⁸⁷ MRÁZ, Milan: *Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení*, in: ARISTOTELES. *Poetika*, s. 43-44.

⁸⁸ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 70-78.

vyvolávat emoce soucitu a strachu. A prostřednictvím těchto citů má dospět ke katarzi („*katharsis*“), tudíž k očištění od vášní tragédií vyvolaných.⁸⁹

Stejného účinku katarze lze dosáhnout i pomocí komedie. „*Radostí a smíchem se dosahuje očištění takových pocitů.*“⁹⁰

Tragičtí hrdinové mají být představováni v lepším světle, než jací ve skutečnosti jsou. Naopak komediální postavy jsou líčeny charakterově horší.

Aristoteles uvažoval i o dalších součástech divadelního představení: hudba, mluva a výtvarná výprava.⁹¹ Sluchový vjem byl pro něj stěžejní. Drama musí zapůsobit i při pouhém čtení, nejen na jevišti.⁹²

5.8.2 Rozpor uvnitř Aristotela

Lessing se vyslovil ke sporu, který vznikl okolo Aristotelova pojetí „*peripeteia*“ a „*anagnórisis*“. Tyto dva pojmy souvisí s Aristotelovým bádáním po příčinách strachu a soucitu, který diváka přepadá. Tragické události, které mají sílu navodit takové pocity, Aristoteles uspořádal do čtyř skupin: osoby jednají vědomě s notným poznáním, ale čin nedokonají; postavou je čin proveden se stejným uvědoměním a tentokrát je doveden do zdárného konce; jedinci konají nevědomě (poznáním mohli být osvíceni, ale příliš pozdě), ale svůj čin dovrší; a konečně čtvrtá kategorie, kdy je akt neúmyslný a nedokonaný, jelikož anagnorize nastala včas. Toto splňuje i zásadu, že nejlepší případ je, pokud nastane

⁸⁹ ARISTOTELES. *Poetika*, s. 46.

⁹⁰ Tamtéž, s. 124.

⁹¹ Tamtéž, s. 70.

⁹² Tamtéž, s. 114.

„*peripeteia*“ a „*anagórisis*“ zároveň. Aristoteles upřednostňuje čtvrtou kategorii.⁹³

Nyní vzniká onen rozpor, na který podle francouzského překladatele Aristotela Andrého Daciera poprvé upozornil jiný, italský komentátor „*Poetiky*“ Victorius (Pietro Vettori), který narazil na nesoulad v Aristotelových tvrzeních. Aristoteles dodává, že tragické drama svou podstatou implikuje nešťastný konec. Tato nová skutečnost odporuje jeho předchozím sympatiím k příběhu s dobrým koncem. Nabízí se otázka, zda si Aristoteles tohoto nesouladu nevšiml. Takové pochybení je pro Lessinga nepravděpodobné a proto se jal Aristotela obhájit a demonstrovat propracovanost jeho teorie. „*Aristotelés se mohl mýlit a často se mýlil; aby zde však tvrdil něco, a na další stránce pravý opak, to Aristotelés nedovede.*“⁹⁴

Lessing obhajobu vede přes Aristotelovo chápání děje jako celku složeného z jednotlivých událostí. Aby se dalo hovořit o dokonalém ději, je třeba, aby i dílčí části byly dokonalé, to znamená, aby korespondovaly samy se sebou, navzájem a v neposlední řadě s intencemi tragédie. A děj je tak dokonalý, jako jsou dokonalé jeho části, čili události. Aristoteles rozděluje tři kategorie událostí: obraty štěstěny, poznání a utrpení. První dvě skupiny nejsou nezbytné pro úplnost děje. Jedná se pouze o prostředky, jak udělat děj složitější a barvitější. Ale bez utrpení je každý tragický děj nemožný. Nejpůsobivějším zvratem štěstěny je přechod od lepšího k horšímu, čímž se podpoří emoce soucitu a strachu, které směřují ke katarzi. V zápětí ale Lessing s Aristotelem poznamenávají, že nejlepším závěrem je utrpení sice předvést, ale čin v konečném důsledku nedokonat, postavy se vzájemně poznají. Tímto odporují předchozímu výroku a cesta ke katarzi je znesnadněná. Tento rozpor Lessing vyvrací tím, že Aristoteles nikde neslučuje utrpení se štěstěnou. Obrat štěstěny a

⁹³ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 121-122.

⁹⁴ Tamtéž, s. 121-124.

následné utrpení nemusí nastat na témže místě děje. Jako příklad uvádí „*Krále Oidipa*“, v němž dojde k převratu štěstěny již na konci čtvrtého dějství, avšak k utrpení dochází až v závěru hry. Fakt, že změna štěstěny a utrpení nemusí být jedno bez druhého, mu stačil k popření tohoto rozporu.⁹⁵

5.8.3 Lessingovy reakce na Aristotelova témata

Hra má dle Aristotela zapůsobit na diváka i bez výpravy. Divák by měl chápat děj skrze logicky spojené události, nikoli pomocí vizuálních podnětů. Z toho vyplývá, že hlavní působivou složkou dramatu je sluchový vjem. Na představení má mít tudíž větší zásluhu básník, jehož text se hraje, nikoli inscenátoři, scéna a herci. Obsah je důležitější než forma.⁹⁶ V tomto bodě se Lessing s Aristotelem rozcházejí, když Lessing obhajoval strýcovy snahy o autentické kostýmy a sám se angažoval. Patřil do generace autorů, pro které bylo jevištní zpracování nedílnou součástí inscenace.⁹⁷

Odlišné názory panují mezi oběma autory ohledně chápání katarze. Zatímco Aristoteles pojímá „*katharsis*“ jako útěšné očištění, pro Lessinga znamená očištění mravní. To znamená, že se katarze neomezuje pouze na soucit a bázeň, figurující u Aristotela, ale rozšiřuje ji na jakékoliv vášně, které můžeme u dramatických hrdinů pozorovat. „*Lessingova koncepce je takováto: očištění v katarzi spočívá v transformaci vášní do ctnosti, do normálních vlastností. Ti, kdož mají příliš mnoho soucitu a*

⁹⁵ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 124-126.

⁹⁶ To samé paradigma vévodilo i alžbětinskému divadlu Shakespearovy doby. Kdy byly hry uváděny pro poslech, a tomu byly i uzpůsobeny prostory divadla. Záleželo tedy výhradně na kvalitě hry, nikoli scéně, která byla povětšinou prázdná.

⁹⁷ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 223.

*bázně, učí se cítit je méně, ti, kteří jich mají příliš málo, učí se jich v sobě pociťovat více.*⁹⁸ Může jít o hněv, zášť, zvědavost, ambicióznost, ale i lásku: „(...) *podle toho, kterou vášní si osoba, s níž máme soucit, přivodila své neštěstí!*“⁹⁹ Lessing kriticky a neúnavně vystoupil proti antickému pojetí: „*Aristotelés, abych to opakoval znovu a znovu, neměl na mysli žádné jiné vášně, které může soucit a bázeň tragédie očistit, než pouze náš soucit a naši bázeň a bylo mu velmi lhostejné, zda tragédie přispívá více nebo méně k očištění ostatních vášní.*“¹⁰⁰ Lessingovo pojetí katarze souvisí s jeho osvícenskými mravními tendencemi. Prostřednictvím divadelních her chtěl působit na širokou veřejnost, aby si uvědomila neřesti tehdejší společnosti.¹⁰¹

5.9 Reflexe Shakespeara v Lessingově díle

Když se Lessing odklonil od literárních vzorů proudících na území německého státu z francouzského prostředí, začal hledat předpoklady a modely pro vznik německé národní literatury na Britských ostrovech, a to konkrétně u Shakespeara, který pro Lessinga představoval génia mezi dramatickými autory.

⁹⁸ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky 1. díl*, s. 127.

⁹⁹ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 217.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 217.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 216-218.

5.9.1 Hamletova promluva o herecké technice

V pátém pokračování hamburských kritik z 15. května 1767 se Lessing poprvé vyslovuje k práci Williama Shakespeara, v jehož dramatech nalézá předpoklady herecké a dramatické práce.¹⁰²

Za zlaté pravidlo hercovy profese, jak jej Lessing nazývá, lze považovat Hamletovu promluvu k hercům, když jim dává na srozuměnou, jak mají odehrát scénu královy vraždy. *„Prosím vás, říkejte tu řeč, jak jsem vám ji přednesl. Zlehounka a svižně ať vám plyne z úst. Jen žádná velkohubá pompa, prosím vás. Herci si v ní občas libují. To by ty verše moh rovnou vykřikovat obecní vyvolavač. A menší gesta, neštípejte dříví. Vyjádřit vašeň strhující jako příval, vichr nebo smršť, to vyžaduje kázeň, která dá slovům ústrojnost. Mou duši uráží, když nějaký nařvaný hulvát v paruce huláká, až z něho cucky lítají, a řve, až to rve uši divákům v přizemí, kteří ocení tak ještě pitomou němohru anebo pořádný randál. Bičem bych dal zpráskat chlapa, který na jevišti řádí víc než lítá saň a pouští děs, že Herodes je proti němu hadr. Tomu se hleďte vyhnout.“*¹⁰³

¹⁰² LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: statí*, s. 42.

¹⁰³ Jako zdroj citátu jsem zvolila překlad Martina Hilského. Dá se předpokládat, že se svým obsahem příliš nevzdaluje od originálu případně překladu, se kterým pracoval Lessing. (SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare dílo*. Praha: Nakladatelství Academia, 2011, s. 1055.)

Přikládám rovněž anglický originál tohoto úryvku: *„Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue: but if you mouth it, as many of your players do, I had as life the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise: I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant; it out-herods Herod: pray you, avoid it.“*; (SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: Complete works*. Michigan: Edwards Brothers, Inc., 2009, s. 1089.)

Stejnými pravidly, jakými se měli řídit Hamletovi herci, by se podle Lessinga měli přidržovat všichni jevištní aktéři.¹⁰⁴

Herec ve vášni a divokosti nesmí setrvávat dlouho, jedná se o stádium mezi dvěma klidnými stavy. Na začátku dochází k přípravné fázi, kdy pomocí pohybů z klidu přechází v prudkost, a následnými pohyby bouřlivost vymizí a nastává opět klid. Nevkládat do pohybu veškerou svou sílu.¹⁰⁵

S hercovým projevem je úzce spojena reakce publika. Lessing upozorňuje na nevzdělanost německého publika ohledně zhodnocení správné herecké akce. Hercovo nasazení v plné síle odměňuje potleskem, aniž by si uvědomovalo, že síla byla do projevu vložena na nevhodném místě a nekoresponduje, ba jde proti obsahu slov. Nejenže sám herec nerozumí své řeči, ale ani posluchači nejsou s to rozpoznat rozpor mezi slovy a hercovou deklamací. Lessing upozorňuje a varuje před faktem, že herci si na takové diváctvo snadno zvyknou a jejich cílem nebude správný projev s nasazením na správném místě, ale pouze potlesk diváka, který neodpovídá kvalitě představení.¹⁰⁶

5.9.2 Uvedení ducha na jeviště

Valtairovo drama „*Semiramis*“ přivedlo Lessinga k úvaze nad oprávněním přivést na osvícenská divadelní prkna postavu ducha, Lessing používá označení strašidlo.“¹⁰⁷

¹⁰⁴ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 42.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 43.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 43.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 56-57.

Lessing Voltairovo zjevení srovnává se Shakespearovým duchem Hamletova otce a k provedení francouzského osvícence má nejednu připomínku. Přítomnost strašidla byla pro divadlo 18. století novou zkušeností a na Voltaira se snesla vlna kritiky, osvícenský divák na duchy nevěří a není možné, aby autor takovou postavu uvedl na jeviště, aniž by se nedočkal negativních soudů. Voltaire svou věc hájí tím, že lidé ve starověku věřili na přízraky a brali je jako běžnou zkušenost a současný divák tento fakt nesmí odsuzovat na základě své zkušenosti. Lessing s Voltairovým pohledem na starověkého člověka souhlasí, autor té doby měl plné právo pracovat s postavou ducha. Básník 18. století s odlišným pohledem na svět a s lepším míněním, jak Lessing uvádí, který není lehkověrný jako jeho předci, by se měl strašidel vyvarovat, a to i v případě, že by básník psal hru historickou, z doby, kde přítomnost ducha byla zcela legitimní. Autor není dějepisec a odvolávat se automaticky na minulost není vždy nejlepším řešením.¹⁰⁸

Následným uvažováním Lessing své předchozí kategorické odmítnutí ducha přehodnotí a dává básníkovi právo uvést v život mrtvý přízrak. Víra v duchy je v lidstvu zakořeněná od nepaměti a dramatik má právo ji pěstovat. Své rozhodnutí musí řádně odůvodnit a musí být pro tuto věc obdařen výjimečnými schopnostmi, jaké Lessing přisuzuje výhradně Shakespearovi.¹⁰⁹

William Shakespeare svým uměním docílil při zjevení ducha Hamletova otce kýžené atmosféry. Přízrak přichází v chladné temné noci (v jednu hodinu ráno), v tichu, navozuje dojem hosta z onoho světa, odchází s kokrháním kohouta. Počet svědků tohoto úkazu nepřekročí počet tří osob.¹¹⁰ Komorní atmosféra má zajisté v této situaci své kouzlo.

¹⁰⁸ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 57-58.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 58.

¹¹⁰ Nejprve ducha spatří strážní Barnardo a Marcellus, druhou noc se k nim přidává Horacio. Další noc přízrak spatří Hamlet, Horacio a Marcellus. Číslo tři není u Shakespeara

Duch krále Hamleta mluví pouze se svým synem, Hamletem. Člověk se přirozeně zděsí při setkání s duchem a emoce strachu by měla být v hercově obličejí patrná a Shakespeare k tomu dává prostor. Když je Hamlet s přízrakem na scéně sám, divák má dostatek času Hamletovy emocionální pochody registrovat a rozpoznat. Duch sám budí strach, sám je postavou, ale daleko více na diváka působí zprostředkovaně skrze Hamleta a jeho reakce. Shakespearovo umění spočívá mimo jiné právě v tvorbě atmosféry, která na diváka sama dýchá.¹¹¹

Voltairův duch nemůže Shakespearovu konkurovat. Hlavními Lessigovými výtkami jsou skutečnosti, že se strašidlo objevuje za bílého dne, a aby toto samo nebylo málo, přichází během zasedání zemských stavů, na scénu plnou lidí. Udeří hrom a duch vystupuje z hrobky. Podle Lessingových slov měl Voltairův duch být ušlechtilý, takový, který se nezjevuje během tajemné noci, dodává však, že ušlechtilostí vše zmařil. V denních hodinách nemůže mít strašidlo účinek Shakespearova formátu. Dalším problémem je přítomnost davu. Ve shluku lidí zaniknout emoce jednotlivých aktérů, včetně hlavních postav, přičemž Lessing upozorňuje na skutečnost, že každý z přítomných by měl projevovat odlišnou reakci a na to navázaná gesta. Zkoušením lze dosáhnout těchto gestických nuancí, přesto je zde stále přítomná hrozba, že v očích diváků se i dobře zinscenovaná scéna stane pouze nesourodým chaosem. Voltaire použil strašidlo pouze pro účely zápletky, ne jako aktivního spoluhráče a jinak než svou holou přítomností nás nezajímá. Jeho strašidlo nemůže navozovat pocit chladu jako duch Hamletova otce. Hrozí zesměšnění

použito náhodou. Číslo tři se pojí s magií (zaříkávání na třikrát) a nadreálnými jevy. (SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare dílo*. SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare dílo*, 1034-1044.)

¹¹¹ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 59.

Voltaireova zjevení jako komediálního odlehčení. Lessing říká: „*Voltaireův duch se však nehodí ani za strašáka pro malé děti.*“¹¹²

Zásadní rozdíl mezi Voltairovým a Shakespearovým vnímáním nadpřirozených bytostí spočívá v tom, že pro Shakespearovu dobu byla existence ducha přirozeností, zatímco Voltairovo osvícenské vidění jej považovalo za zázrak.¹¹³

5.10 Reflexe Diderota v Lessingově díle

Současníci Gotthod Ephraim Lessing a Denis Diderot mají mnohé společné. Oba zaujímali ve svých národních, nejen divadelních teoriích i praxích, význačné místo. Oba se ve svých zemích zasloužili o vybudování nového divadelního žánru, „*měšťanského či buržoazního dramatu*“. Byť každý pojímal slovo „*měšťanský*“ svým svébytným způsobem. V pojetí Denise Diderota toto slovo přímo souviselo se společenskou příslušností k měšťanskému stavu. A v závislosti na této příslušnosti se přímo odvozovaly charaktery jeho postav. Lessing tento výraz v zásadě pojímal stejným způsobem, ale definoval jej v širším slova smyslu. Adjektivum „*měšťanský*“ chápal jako „*domácký či lidský*“. Oba teoretiky a dramatiky spojovala kritika francouzského klasicistního dramatu. Usilovali o stejný cíl a účinek – morálně pozvednout duchovní úroveň společnosti tím, že se bude moci lépe ztotožnit s divadelními charaktery, které jim svou příslušností a pojetím budou bližší. „*Dojetí mohly podle Lessingova názoru vzbudit pouze postavy, s jejichž ctnostmi a utrpením se diváci mohli identifikovat. Tyto postavy proto nesměly být příliš vzdáleny společenskému stavu diváků, patřit k němu však*

¹¹² LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 59.

¹¹³ Tamtéž, s. 60.

nemusely.¹¹⁴ Závěrečná Bahrova slova deklarují zásadní rozdíl v Lessingově pojetí vůči Diderotovi.¹¹⁵

Za zakladatele a iniciátora nového měšťanského typu dramatu bývá považován francouzský encyklopedista Denis Diderot. V tomto oddíle poukážu na jisté skutečnosti, které dokazují, že s výroky deklarujícími německé měšťanské drama jako odvozeninu francouzského vzoru nelze zcela souhlasit. Zdálo by se až neskutečné, aby se ve stejnou dobu, na stejném kontinentě, zrodily dva téměř stejně smýšlející mozky s velmi podobnými ideami a vizemi, aniž by se vzájemně neovlivnily.

5.10.1 Lessingova reakce na Diderotovy úvahy

Možná přímá korespondence mezi oběma mysliteli není doložená, přesto se alespoň v Lessingově díle najdou rozsáhlé odkazy k Diderotově teorii dramatu. Reakce druhé strany není jednoznačná. Diderot se otevřeně ve svých stěžejních spisech k Lessingovi nevyjadřuje. Přesto lze předpokládat, že o Lessingově působení věděl, jak ukážou následující řádky. Lessingův komentář Diderotových myšlenek nalézáme mezi řádky v „*Hamburské dramaturgii*“.

Lessing uvádí méně známý Diderotův spis „*Povídavé šperky*“, ve kterém se Diderot prvně vyslovil ke kritice tehdejšího stavu francouzského divadla. Jednalo se o ostře satirický spis, což se mu stalo osudným. Vážně míněná kritika se utopila v moři ironie a nevyzněla konstruktivně, jak si zřejmě Diderot představoval. Lessing to za fatální chybu nepovažuje, naopak tento nezdár považuje za přínosný: „*Moudrý*

¹¹⁴ BÄHR, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 55.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 55.

člověk řekne nejprve se smíchem to, co chce později opakovat vážně.“¹¹⁶ Za stěžejní dílo kritiky bývají tedy považovány Diderotovy „*Rozmluvy o nemanželském synovi*.“ Lessing si neodpustil lehce sarkastickou poznámku směrem k Diderotovi, a sice, že mu nezbývalo nic jiného, než odsoudit tehdejší francouzské divadlo, že není na vrcholu, aby uvolnil prostor pro svá vlastní díla měšťanské tragédie.¹¹⁷

V „*Hamburské dramaturgii*“ se Lessing vyjadřuje k Diderotovu pojetí charakteru. Jak je výše předesláno, pojetí charakteru se u obou myslitelů lišilo. Diderotova „*vážná komedie*“, jak také nazýval nový žánr, spočívá primárně na příslušenství ke společenským stavům a charakteristiky postav jsou od stavovského, konkrétně měšťanského, postavení odvozené. Ztotožnění s postavou, o které jde především, by bylo jinak ztíženo. Jednání postav je přímo odvozeno od jejího společenského postavení. Soudce nesmí být lehkomyšlným a autor mu musí přidělit takový charakter, který je v souladu s jeho profesí. Lessing vyslovuje vůči této koncepci námitku. Pokud se postava bude chovat pouze, jak jí dovoluje příslušenství ke stavu, není možné na jevišti spatřit dokonalé charaktery. A hrozí, že hra nebude pro publikum dostatečně atraktivní. A podle Lessingových slov by nemělo valný smysl koncipovat nový druh komedie. Nicméně na tuto námitku Diderot nikterak nereagoval, alespoň ne oficiálně ve svých statích.¹¹⁸

Lessing dále polemizuje s Diderotovým striktním charakterovým rozdělením tragédie a komedie. Tento problém se zdaleka netýkal pouze Diderota, přesto Lessing reaguje právě na něj. Lessing nesouhlasí s tvrzením, že princip tragédie spočívá na individuích, zatímco komedie na obecných charakterech, typech. „*Vážná komedie*“ stojí na pomezí

¹¹⁶ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 231.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 235.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 235-237.

těchto dvou krajností, kdy jsou charaktery jednak obecné, ale méně individuální. Lessing útočí na Diderotovo chybné pochopení Aristotelova pojetí charakteru. Oba osvícenští teoretici vycházejí z Aristotelovy „*Poetiky*“. Podle Aristotela, potažmo Lessinga, jsou charaktery tragédie stejně obecné jako charaktery komické. Tragičtí hrdinové svými jmény sice odkazují ke konkrétním historickým osobám, ale ve skutečnosti poukazují na obecnější jev nebo skutečnost.¹¹⁹ Dochází tedy k rozšíření individuálního charakteru na obecný.¹²⁰

5.10.2 Diderotův vliv na Lessingovy koncepce dramatu a umění

Lessing, kromě reflektování Diderotova odkazu ve svých spisech, také přeložil jeho dvě dramata, a sice „*Otce rodiny*“ a „*Nemanželského syna aneb Zkoušky ctností*“. S těmito měšťanskými dramaty byl tedy Lessing důkladně seznámen. Ale nezůstalo pouze u těchto her. Lessing četl i Diderotovy teoretické spisy – výše zmíněnou stať „*Povídavé šperky*“, „*List o slepcích*“ a „*List o hluchoněmých pro ty, co slyší a mluví*“. V sekundární literatuře se dočteme i názory, že bez Diderotova zásahu do divadelní vědy, by se Lessingovy kroky ubíraly jiným směrem.¹²¹ Otázkou zůstává, jak silný ve skutečnosti byl impuls Francie.

Mnozí autoři se snažili dokázat Diderotův přímý vliv na Lessinova „*Láokoóna*“. Napříč v těchto kruzích panuje shoda, že Lessingovy názory nejsou původní, je dokázán vliv Wickelmana a dalších, ale otázkou zůstává, jak tomu bylo s Diderotem. Diderot měl podle jedněch hypotéz

¹¹⁹ Postava Sokrata v Aristofanově hře nemá ani tak představovat reálného Sokrata, jako spíše odkazovat k sofistům a zesměšňovat je. Předmětem výsměchu byl tedy sofista obecně, nikoli sám Sokrates. (LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: statí*, s. 247.)

¹²⁰ Tamtéž, s. 242-249.

¹²¹ HEITNER, Robert. Concerning Lessing's Indebtedness to Diderot. *Modern Language Notes* [online], s. 83-84.

Lessinga ovlivnit svými „*Úvahami o malířství*“. Později bylo však dokázáno, že obě díla, jak Diderotův spis, tak „*Láokoón*“, vznikala paralelně během roku 1765. A zatímco „*Láokoón*“ byl publikován již v roce 1766, „*Úvahy o malířství*“ spatřily světlo světa až v roce 1796. Za předpokladu, že Lessing neměl možnost nahlédnout do statě během jejího vzniku nebo do skript před jejím vydáním, nelze dokázat přímý vliv Diderotovy statě na Lessingovu práci. Horliví zastánci Diderotova vlivu ztratili pevné pozice v této oblasti.¹²²

Dalším faktem hovořícím v Lessingův prospěch je následující datace. Lessingovo první buržoazní drama „*Miss Sara Sampson*“ bylo napsáno a publikováno v roce 1755. Zatímco první francouzská měšťanská hra „*Nemanželský syn aneb Zkoušky ctnosti*“ byla napsána až roku 1757. Rovněž Diderotův spis „*O dramatickém básnictví*“, v němž formuluje své principy měšťanského dramatu, vyšel až po Lessingově publikaci, v roce 1758. Vzhledem k tomu, že Lessingovo drama nového typu vyšlo před oběma Diderotovými prvotinami, vyjadřujícími se k tomuto tématu, jsou úvahy o Diderotově zásadním vlivu na německé osvícenské drama scestné.¹²³

5.10.3 Diderotova Miss Sara Sampson

Na základě článku Roberta R. Heitnera z roku 1953 vydaném Oregonskou Univerzitou poukážu na fakt, že i Denis Diderot se zajímal o práci svého německého kolegy, a to konkrétně o Lessingovo drama „*Miss Sara Sampson*“. Je tedy možné, že Diderotova reflexe německého měšťanského dramatu se pouze nedochovala, nicméně v minulosti mohla existovat.

¹²² HEITNER, Robert. Concerning Lessing's Indebtedness to Diderot. *Modern Language Notes* [online], s. 84-86.

¹²³ Tamtéž, s. 88.

V prosinci 1761 spatřil světlo světa článek v časopise „*Journal Etranger*“, který reflektuje Lessingovo drama „*Miss Sara Sampson*“. Mělo se za to, že autorem článku je sám Denis Diderot a zastáncům Diderotovy reakce na Lessinga svitla naděje. Ovšem tato domněnka se s evidencí nikdy nepotvrdila. Ale jsou důkazy, že Diderot se o toto drama později zajímal. Rovněž se spekuluje, že Diderot vlastnil kompletní francouzský překlad této hry. Autorství překladu je obestřeno tajemstvím, Diderot se k němu v jedné ze svých statí přiznává. Přinejmenším lze jeho slova takto chápat. Takové hypotézy byly později vyvráceny a rovněž neexistuje důkaz, že by se Diderot kdy učil německy. Na základě těchto informací lze předpokládat, že i Diderot si byl vědom událostí v divadelním odvětví za hranicemi své země a tím pádem Lessingova přínosu k dramatickému a dramaturgickému vývoji v 18. století.¹²⁴

Je doložena Diderotova korespondence se slečnou Sophií Vollandovou, ve které vysvětluje, jak se v jeho vlastnictví překlad Lessingova dramatu ocitl. Domněnky o Diderotovi jako jeho překladateli jsou zbořeny. Denis Diderot původ překladu vysvětlil následovně: seznámil se s dvěma Němci, kteří k němu čas od času docházeli na návštěvy; a on je poprosil, zda by pro něj drama přeložili.¹²⁵

V dalším dopise z 12. října 1767, který byl opět určený Sophii Vollandové jmenuje tyto dva muže. Jsou jimi Nicolai a de la Ferrière. Lze předpokládat, že tento Nicolai je tou samou osobou, s níž byl v úzkém kontaktu a s níž spolupracoval během berlínského období G. E. Lessing.

¹²⁴ HEITNER, Robert. Diderot's own Miss Sara Sampson. *Comparative Literature* [online], s. 40-41.

¹²⁵ Z francouzského originálu: „*Je regois de temps en temps la visite de deux petits Allemands; ce sont deux enfants tout à fait aimables et bien élevés. Je leur ai témoigné l'envie de connaître cet ouvrage, et ils me l'ont traduit en deux ou trois jours; je ne sais encore ce que c'est.*“. V českém překladu: „*Čas od času přijímám návštěvu dvou Němců. Jsou to dvě děti laskavé a dobře vychované. Řekl jsem jim, že toužím poznat toto dílo a oni mi ho mají do dvou nebo tří dnů přeložit. Já ještě nevím, co to je.*“ (Tamtéž, s. 42.)

Pokud by se toto kdy potvrdilo, i přes nedoloženou přímou korespondenci mezi Diderotem a Lessingem, by mezi nimi existoval spojovací článek skrze Nicolaiovu osobnost. V dalším dopise napsaném 25. října 1761 Diderot své přítelkyni sděluje, že je manuskript Lessingova dramatu hotový a čeká na doručení. Diderot překlad posléze poslal slečně Vollandové, jak v jednom ze svých dopisů slíbil. Doklad o přeposlání manuskriptu je zároveň poslední zmínkou o něm, kterou v souvislosti s Denisem Diderotem máme.¹²⁶

Ve fondech Diderotových rukopisů „*Fonds Vandeuf*“ byl objeven exemplář „*Miss Sary Sampson*“. Bylo dokázáno, že se nejedná o Diderotův počín. Nabízí se otázka, zda se může jednat o ztracený originální překlad od německých přátel. Ve prospěch této hypotézy svědčí následující skutečnost. První výtisk dramatu vyšel roku 1755. Podruhé bylo dílo publikováno až roku 1772. Do rukou německých překladatelů by se muselo tedy dostat první z těchto vydání. Před druhou publikací učinil Lessing nepatrné změny, které mohou být pro vyřešení tohoto dilematu zásadní. V první verzi je otec Sary oslovován „*Sir Sampson*“. Stejného oslovení bylo použito i v manuskriptu nalezeném ve „*Fonds Vandeuf*“. Zatímco ve vydání druhém byla postava otce oslovována „*Sir William Sampson*“. Přesto, že se jedná o nepatrnou nuanci, může být cestou k vyřešení tohoto sporu. Rovněž styl psaní naznačuje, že by text mohly vyhotovit dvě osoby, což by opět potvrdovalo tuto domněnku. Ze všech dále nalezených francouzských překladů „*Miss Sary Sampson*“ je tento nejpravděpodobněji tím, jež si nechal vyhotovit Denis Diderot.¹²⁷

¹²⁶ HEITNER, Robert. Diderot's own Miss Sara Sampson. *Comparative Literature* [online], s. 43.

¹²⁷ Tamtéž, s. 41-45.

5.11 Reflexe Pierra Corneilla

Lessing kritizuje Corneillův výběr hlavních postav, jelikož odporují Aristotelovu požadavku, že tragédie by měla vést k očištění skrze soucit a bázeň. Corneille, aby obhájil svoje dramata, vysvětluje, že není potřeba k očištění obou těchto vášní, stačí jenom jedna z nich. S tímto Lessing zásadně nesouhlasí, stejně jako se striktním dodržováním dramatických jednot. Dále mu vyčítá, že otázka překvapení v ději není pro schéma tragédie podstatná. Lessing se vyjadřuje v tom smyslu, že efekt může být opačný, publikum by mělo být co nejdříve informováno o nesnázích, které mají postavu potkat. Stejný názor zastával i Denis Diderot a překvapení pojmenoval dokonce laciným prostředkem dramatu.¹²⁸

5.11.1 Corneille v Hamburském divadle

Pro příklad jsem vybrala Lessingovu kritiku Corneillovy hry „*Rodoguna*“, která byla uvedena v Hamburku ve středu 1. července 1767 a byla odehrána před zraky dánského krále. Sám Corneille si díla cenil více než kontroverzního a toliko napadaného Cida. Lze usuzovat, že právě Corneillův postoj k této hře přiměl Lessinga zařadit ji do repertoáru divadla, a snad i proto se představení uskutečnilo při příležitosti vzácné návštěvy. Ale stejně jako u svých jiných her, i v případě „*Rodoguny*“ se Corneille setkal s kritikou. První otázkou, kterou si lze položit, je, proč hru pojmenoval podle vedlejší postavy a ne hlavní hrdinky, Kleopatry. Tuto výtku Corneille odráží slovy, že tak učinil z obavy z možné záměny syrské Kleopatry s královnou egyptskou. A hájí se i svou zkušeností s antickou literaturou, kde autoři také neměli potřebu za každou cenu nazývat kus po hlavním hrdinovi. To je jistě pravda, ale Lessing přesto Corneillovu obavu nesdílí. Vyčítá mu nejen název dramatu, ale i strach z královnina jména

¹²⁸ KRAUSOVÁ, Nora. *Od Lessinga k Brechtovi*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1959, s. 25-27.

v samotném textu hry. Podle Lessinga tím tragédie výrazně utrpěla a zvláště její začátek se stal těžko pochopitelným. Naopak chválí německý překlad, který se nezdralhal nazývat Kleopatru pravým jménem. Lessing nabádá autory, aby se neohlíželi na divákovu případnou neznalost faktů a nevyhýbali se zpětné vazbě z publika v případě nejasností.¹²⁹

Ponechme jména stranou a soustředme se na Lessingovu závažnější výtku vůči francouzskému klasikovi, a sice špatně vykreslené charaktery. Lessing důrazně polemizuje s Corneillovým rozhodnutím zdůraznit Kleopatřinu hrdost: „ (...) *moje Kleopatra musí být hrdinka, která by byla ochotna ztratit manžela, ne však trůn; to, že její muž miluje Rodogunu, nemusí ji bolet tolik jako to, že Rodoguna se má stát královnou jako ona sama; to bude mnohem ušlechtilejší*“¹³⁰. Pro Corneilla možná ušlechtilejší, ale v očích Lessingových nepřírozené. Není možné, aby žena vystupovala jako silná hrdinka, kterou k činu vede její pýcha. Hrdost není ženskou vlastností a není možné, aby jí nahradil něžnost a žárlivost, vlastnosti slabšímu pohlaví vlastní. Ať se ženská postava dopustí i toho nejhrůznějšího činu, je vedena svou žárlivostí. Médea vraždila ze zhrzené lásky, vedla ji slepá žárlivost a ne nadutost. A stejně tak se podle Lessinga mají chovat i jiné tragické zástupkyně něžného pohlaví. V jeho očích není žena hrdinství ve své podstatě ani schopna. Uvnitř postavy Kleopatry vzniká rozpor, svou povahou odpovídá ctižádostivé, hrdé ženě, zatímco její jednání se vyznačuje nevraživostí způsobenou žárlivostí. Hrdost s sebou nese i notnou dávku ušlechtilosti a ta se vylučuje s touhou po pomstě. Navíc tato postava jedná uváženě a zajímají ji vyšší cíle, než pouhé zbavení se soka či sokyně. V momentě, pokud ji protivník již neohrožuje, přestává být cílem. Zatímco žárlivá žena jde cílevědomě za svým, je závistivá a svůj úmysl neopustí, dokud nedosáhne svého. Je řízená vášní a jedná v afektu. Corneillova Kleopatra

¹²⁹ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 102-103.

¹³⁰ Tamtéž, s. 105.

je ušlechtilou a zároveň závistivou a taková ambivalence je pro Lessinga nepřijatelná.¹³¹

5.11.2 Jednota místa u Corneilla

Sám Corneille se provinil vůči klasicistnímu požadavku jednoty místa, která nemá oporu ve starých spisech a jež byla zformulována až v renesanci básníkem Ronsardem. Corneille nevyžaduje striktní dodržování této zásady, snad proto, aby rehabilitoval svá díla, na něž se snesla vlna kritiky, mimo jiné právě pro porušování jednoty místa. Corneillovi nečinilo problém zasadit děj svých dramát do celého města. Ovšem i k tomuto širokému pojetí má omezující podmínky. K přesunům mezi místy by nemělo docházet v rámci jednoho jednání, nebo přinejmenším jednoho výstupu. První z požadavků byl ale Corneillovi při psaní kontroverzního „Cida“ těsný.¹³² „*Místo, kde se odehrává začátek dějství, musí zůstat po celé dějství stejné, a změnit je dokonce v témž výstupu, nebo je jen rozšířit či zúžit je největší nesrovnalost na světě.*“¹³³

Na základě Corneillových připomínek Lessing poukazuje na francouzský klasicismus a jeho striktní dodržování požadavků tří jednot. Tato klasická doktrína začíná být v Lessingově době překována.

¹³¹ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 105-106.

¹³² V prvním jednání Cida máme několik míst děje, které na sebe nenavazují. To způsobuje nepřehledné přesuny jednotlivých postav a scén. Scéna tak působí střihově.

¹³³ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 140-141.

6 DRAMATA

Lessingovy teoretické úvahy byly vždy úzce spjaty s praxí. Své prvotiny začal psát již jako student teologie. Přes básně a písně se propracoval k žurnalistické praxi a posléze z psaní vlastních dramát. Celý život chtěl být svobodný, neustrnout na místě, propagovat a rozšiřovat osvícenské myšlenky. Jeho hry v sobě nesly morální poselství a byly do značné míry kontroverzní. Těžko určit, zda svá dramatická díla vytvářel na základě teoretických předpokladů nebo naopak.

6.1 Miss Sara Sampson aneb: dvě milenky

Tato Lessingova prvotina měšťanského dramatu vznikla v roce 1755. Premiéru mělo téhož roku ve Frankfurtu nad Odrou. Jedná se o sentimentální truchlohru o pěti dějstvích. Lessing si jejím uvedením postavil základy pro měšťanské drama, jako žánru položenému na senzibilitě měšťanských hrdinů. Citovost je základem tragického děje, který působí hrozivě a melodramaticky.¹³⁴

Dalo by se říct, že se jedná o německého „*Romea a Julií*“. Děj hry začíná příjezdem Sira Williama Sampsona s jeho sluhou Waitwellem do hostince, kde Sampson předpokládá, že se ukrývá jeho dcera Sara se svým milencem Mellefontem. Lessing uvádí čtenáře a diváky přímo do dramatické situace. Sampson je jednoznačně kladnou postavou, zástupcem rodinné ctnosti a humánnosti. Přijíždí s cílem získat dceru zpět nenásilnou cestou, proto se z počátku před Sarou ukrývá a setkává se s ní až ke konci hry. Jako prostředník mezi nimi působí sluha Waitwell. Zdá se, že ani jeden z nich netouží po vzájemném setkání, přesto, že je dělí pár kroků. Oba ze stejného důvodu, ze strachu. Sara si neustále

¹³⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hry, básně, bajky, epigramy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1954, s. 20.

vyčítá své chování, kaje se a obviňuje sebe sama. Když jí sluha předá dopis od otce, bojí se jej otevřít z obavy, že tam nebudou předpokládané výčitky. Sama sebe považuje za hříšnici a chce, aby ji ve stejném světle viděl i otec. Nakonec se osmělí dopis otevřít, nastává u ní ještě větší zmatenost, než v které se nachází. Otec se jí omlouvá za své chování, prosí, aby se vrátila a odpustila mu. Chce raději lásku nemravné dcery, než ztratit dítě úplně. Po bázlivém opětovném setkání otce a dcery přichází další šok. Nejen, že Sampson Saru osobně odprosí, ale navíc se usmíruje s jejím milencem, kvůli kterému od něj utekla. Dokonce ho přijímá za svého syna, čímž souhlasí s jejich vztahem. Vedle této rodinné linie se ve hře objevuje záporná postava, a to bývalá Mellefontova milenka Marwood. Od chvíle, kdy se objeví na scéně, intrikuje. Ukáže se, že právě ona dala otci informace o Sařině úkrytu v naději, že rozzlobený otec milence rozdělí a ona získá zpět svého Mellefonta. Představuje negativní stránku Mellefontovy povahy, kdy je vidět jeho promiskuitní tvář. I ona dokáže svou bezcharakternost, když jí tato skutečnost nevadí. Když Marwood pochopí, že se k ní Mellefont nevrátí, začíná „*kopat kolem sebe*“. Stává se z ní Médea a je odhodlána zabít jejich společnou dceru Arabellu, jen aby se Mellefontovi pomstila. Nakonec od tohoto záměru ustoupí. Svoji zoufalost obrací proti Mellefontovi a chce jej zabít, ten se ubrání. Přesto, že byl Mellefont svědkem proměny Marwoodina svědomí, souhlasí, aby se pod skrytou identitou sešla se Sarou. Mellefont bere Arabellu k sobě jako pojistku, že po setkání Marwood skutečně zmizí, dceru za ní pošle, až ta dorazí do Londýna. Marwood Saře sděluje pravdu o jejím milenci a následně ji otráví, poté utíká do Doveru, nechává Mellefontovi dopis ve kterém se k Sařině vraždě přiznává.¹³⁵ Zde dojde k Mellefontově proměně, když se v něm ozve svědomí a spáchá kvůli

¹³⁵ „*Die Rache und Ärger gemachte mich mörderin.*“ V překladu: „Pomsta a hněv ze mě udělaly vražedkyní“. (MEISE, Jutta. *Lessings anglophilie*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997, s. 140.)

Saře sebevraždu: probodne se dýkou od Marwood. Sir Sampson přijímá Arabellu za svou.¹³⁶

Drama je postaveno na dlouhých replikách, které postupně přecházejí v samostatné monology, úvahy nad sebou samými. Z čehož vyplývá, že hra není založena na dějovém spádu, ale spíše na deklamaci myšlenek. V této etapě svých dramatických počinů ještě nesplňuje požadavek, který později formuluje v „*Hamburské dramaturgii*“, a to omezení monologických pasáží ve prospěch dějového spádu. Herci by se neměl dávat přílišný prostor pro seberealizaci, aby nezpychl. To v „*Miss Saře Sampson*“ ještě není znatelné.¹³⁷

Chybí údaje o místě a čase konání. Určujícími faktory jsou pouze vlastní jména. Sir William Sampson jednoznačně odkazuje k anglické vyšší třídě. Lessing považoval Anglii za matku literárního žánru sentimentálního dramatu, proto děj své první měšťanské hry zasadil na Britské ostrovy.¹³⁸

Lessingova „*Miss Sara Sampson*“ byla úspěšným příkladem nové poetické dramatiky. Nachází se mezi moderním, lidským obrazem společnosti, jak Lessing viděl měšťanské drama, a individuální schopností morálního sebeurčení. Stále se nacházíme v rodinném prostředí, ale již jsou tu první kroky k přechodu na občanské fórum.

¹³⁶ LESSING, Gotthold Ephraim. *Miss Sara Sampson aneb: dvě milenky*. Praha: Kněhkupectví JOS. Mikuláš knihtiskárna v Karlíně, 1881.

¹³⁷ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 222.

¹³⁸ MEISE, Jutta. *Lessings anglophilie*, s. 136.

Morální autoritou v tomto díle je otec Sampson. Mellefont je modelovým příkladem muže, který tuto autoritu hledá. Nakonec spáchá sebevraždu, aby se mravně otci vyrovnal.¹³⁹

Důležitost tohoto díla nemůže být popřena. Hra předčila kulturně a sociologicky tehdejší německou společnost. Přitom toto drama dluží anglickému vlivu více, než jakékoliv jiné národní kultuře. „*Miss Sara Sampson*“ je v nemalé míře výsledkem Lessingovy kritické tvorby mezi lety 1754-1755, kdy se výrazně vymezoval vůči Gottschedovi a jeho zásadám.¹⁴⁰

6.2 Mína z Barnhelmu neboli Vojácké štěstí

Fabule veselohry z roku 1767 je postavená na důsledcích sedmileté války. Lessing napsal během svého pobytu ve Vratislavi u generála von Tauentziena. Jedná se o první moderní německé drama a první vrchol německé komedie. V této hře byly poprvé na německých divadelních prknech ukázány tehdejší společenské problémy. Lessing se ukázal jako dostatečně zralý spisovatel, který přivedl na svět hru s realistickými prvky a postavami. Hra byla německým publikem přijata kladně, hlavně díky svému aktuálnímu obsahu. Drama je konkrétně historicky zasazené, jedná se o komedii charakterů, nikoliv stavů. Tímto se Lessing vymezil vůči Diderotovu pojetí měšťanského dramatu, jež roli stavů zohledňuje. Dodnes představuje jednu z nejzdařilejších veseloher německé literatury.¹⁴¹

¹³⁹ BAHR, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 56.

¹⁴⁰ VAIL, Curtis C.D. *Lessing's relation to English language and literature*. New York: AMS PRESS, INC., 1966, s. 138.

¹⁴¹ BAHR, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 56-57.

V roli sluhy Justa se na německé jeviště vrací postava Haswursta, kterého se usilovně snažil zbavit Lessingův předchůdce Gottsched, s nímž ale sám Lessing neměl takový problém.¹⁴²

Major von Tellheim byl za války důstojníkem, který měl na příkaz vrchnosti Bedřicha II. vybrat v Durynsku kontribuci. Jelikož znal chudé poměry tamějších obyvatel, zaplatil daně ze svého, výměnou za směnku. Po válce byl nařčen z braní úplatku. Chtěl směnku nechat zaplatit na vrub státu a Bedřich II. jej kvůli tomu suspendoval. Už před tímto incidentem byl zasnouben s Mínou, příslušnicí bohaté rodiny. Nyní je chudý a čeká na výrok soudu. Mezitím ho najde jeho snoubenka, která zjistí, že dal do zástavy i snubní prsten. Tellheim se cítí zahanbený, zničený a chce se jako čestný muž s Mínou rozejít. „*Dnes jsem již jenom Tellheim, důstojník propuštěný z královských služeb, člověk, jehož čest byla pohaněna, mrzák, žebrák.*“¹⁴³ Když ho Mína nepřemluví, pochopí Tellheimovy důvody a z lásky k němu si vymyslí v podstatě podobný příběh, a to, že její strýček ji kvůli Tellheimovi vydědil. Ten je paradoxně potěšen, že může Mínu nadále milovat, aniž by jí byl na obtíž. Zdá se, že se vše začíná obracet k dobrému, protože soud Teillneima nevinným, může se vrátit do armády a jeho směnka bude proplacena. Jenomže Mína dělá drahoty, vadí jí, že předtím kladl Tellheim na první místo svou hanbu a ne lásku. Zříká se ho pod záminkou svých existenčních poměrů a chce od něho slyšet vyznání lásky. Tellheim zajde tak daleko, že se chce vzdát hodnosti a peněz, aby na tom byli s Mínou „stejně“. „*Ne, nemohu litovat, že jsem si zjednala příležitost, poznat celé vaše srdce! – Ach, jaký jsme*

¹⁴² Tamtéž, s. 57.

¹⁴³ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hry, básně, bajky, epigramy: Mína z Barnhelmu*, s.123.

to muž! – Obejměte svou šťastnou Minnu, ale ničím jiným šťastnější!“¹⁴⁴
Nakonec Mína řekne, jak to bylo a drama končí svatbou.¹⁴⁵

Veselohra končí běžným komediálním závěrem, hra se na konci v zásadě vrací k původnímu stavu. A Tellheim opět čelí již překonanému problému.

Drama je plné moderních prvků. Mína je feministická, racionální a opravdu jednající postava.

Hra je kritikou bedřichovského absolutistického režimu. Lessing zdůrazňuje fakt, že byl dobrý majorův skutek trestán. Tellheim dává přednost osobnímu štěstí a svobodě s Mínou před slávou a výhodami, které s sebou přináší vojenská služba. Lessing krásně charakterově vykreslil postavu lakomého přísluhovače vrchnosti a krutého k obyčejným lidem. Tato figura byla příznačným ztvárněním tehdejšího řadového měšťana.¹⁴⁶

6.3 Emilie Galotti

V této pětiaktové hře z roku 1772 Lessing dosáhl měšťanské truchlohry, která překonala sentimentálnost jeho dřívějších děl a v níž uplatnil přechod ke společensko-kritickým tendencím. Děj se z rodinného prostředí přesunul na veřejné fórum. S tím souvisely otázky vztahu měšťana a vyšší společnosti. Drama je zasazené do italského prostředí,

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 198.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 73-203.

¹⁴⁶ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 407-408.

čímž se vyhnul cenzuře a na příkladech italských mezistavovských poměrů nepřímo poukazoval na poměry v Německu.¹⁴⁷

Děj hry je zasazen do smyšleného guastallského (guastallského) knížectví. Je nasnadě paralela mezi tímto knížectvím a jakýmkoliv jiným v Německu v 18 století.¹⁴⁸

Lessing v tomto dramatu zpracoval látku z římských dějin od dějepisce Tita Livia, který vyprávěl o osudu plebejky Virginie. V Římě zuřil boj mezi patricii a plebejci a sbor patriciů protiprávně převzal moc. Virginie byla násilně odvečena od rodiny na příkaz nových vládců. Její otec Virginius, aby ji uchránil před jistým zneuctěním, raději jí sám vzal život. Na veřejnosti jí dýkou probodl srdce. Tento jeho čin dal impuls k plebejskému odporu a následnému svrhnutí a vyhnání patriciů.¹⁴⁹

Lessing se nechal slyšet ve svém dopise Nikolaimu z 21. 1. 1758: „(...) že osud dcery, kterou zabije vlastní otec, jemuž je dražší její ctnost než její život, je sám již dostatečně tragický a dokáže otrávit celou duši, třebaže po něm bezprostředně nenásleduje převrat celého státního zřízení.“¹⁵⁰ Tento výrok doplňuje v dopise věnovaném Lessingovu bratru Karlovi 1. 3. 1772 tvrzením, že: „*Emilie Galloti nemá být nic než zmodernizovaná Virginia, prostá veškerých státních zájmů.*“¹⁵¹ Tyto jeho poznámky nevyřazují možný politický kontext dramatu.

¹⁴⁷ BAHR, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 56.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 414.

¹⁴⁹ MEHRING, Franz. *Stati o dramatu: Výbor z díla*. Praha: Orbis, 1954, s. 34.

¹⁵⁰ BAHR, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*, s. 58.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 58.

V Lessingově tragédii proti sobě stojí svět feudální a s ním spojené úskoky bezohlednost a svět rodiny Emilie. Třída měšťanů je zastoupena právě Galottiho rodem.¹⁵²

Chystá se svatba Emilie Galotti s hrabětem Appianim. Princ z Guastally Hettore Gonzaga s pomocí svého komořího Marinelliho vymyslí plán, díky němuž budou oba spokojeni. Princ se na plese zamiloval do Emilie a touží po ní, je ale odmítnut mlčením, Marinelli se chce zbavit svého nepřítele Appianiho. Princ se současně chce zbavit své bývalé milenky hraběnky Orsiny. Její zvědové však tyto plány své paní sdělí. Princ a Marinelli nechají přepadnout kočár svatebčanů směřující na Galottioho hrabství, Emilii unesou do zámku za městem a Appianiho zavraždí. Otec se okamžitě vydává na zámek, kde ji nechce nechat samotnou. Vůbec netuší, že princ v tom má prsty. Starý Galotti se setká s Orsinou, která mu vše prozradí a dostává od ní díky. Žádá svou dceru zpátky a ta ho dokonce prosí, aby ji zavraždil. Nechce dál žít, když je její Appiani mrtev a obává se zahanbení ze strany prince. Sebevraždu otec dopustit nemůže, pošpinila by Emiliinu ctnost a potažmo i celou rodinu. V pátém dějství sedmém výstupu se sama Emilie zmiňuje o starořímském příběhu Virginie: *„Kdysi byl sice otec, který, aby zachránil svou dceru před hanbou, probodl jí srdce první ocelí, která se mu naskytla – dal jí po druhé život. Ale takové činy se stávaly kdysi! Takoví otcové už nejsou!“*¹⁵³ Emilia chce po svém otci, aby se zachoval stejně. Odoardo Galotti po zuřivém vnitřním boji v zoufalství svoji dceru probodne dýkou.¹⁵⁴

Tragédie vyznívá v podstatě dvojím způsobem. Z historického hlediska, které je chápáno realisticky v tehdejší Německu, byla smrt Emilie jediným možným koncem. Je zde však rozpor s tragickou

¹⁵² RAK, Jan. *Kapitoly z dějin německého divadla*, s. 15.

¹⁵³ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hry, básně, bajky, epigramy: Emilie Galotti*, s. 302.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 205-304.

spravedlností, protože z uměleckého pohledu Emilie nic neprovedla a přesto byla potrestána. Mravní chápání je v nesouladu s pravidly tragédie.¹⁵⁵ „Vyznění Emilie tedy s hlediska tragičnosti nelze ospravedlnit. Ale jen proto ne, že je až příliš dobře lze ospravedlnit s hlediska historie.“¹⁵⁶ Tato otázka je diskutabilní. Grib se kloní k názoru, že „Lessing cítí tento nedostatek“¹⁵⁷ a proto Emilii pro zdůvodnění viny přidává pokušení milovat prince. Stejný názor zastává například i Goethe. Naopak Mehring zdůrazňuje nemožnost takové hypotézy. Pokud by Emilie skutečně prince tajně milovala, z tragédie by zmizela její podstata. Otec by pak neměl důvod dceru vraždit pro její mravní čistotu, ale jedine pro čistotu fyzickou. Případně by jej mohla vést snaha zabránit princovi v tělesném zmocnění se Emilie.¹⁵⁸

U Diderota nacházíme podobný koncept jako je Lessingova „*Emilie Galottí*“. Děj je situován do jakubovské Anglie, kdy šerif pronásledující protestanty se v jedné vesnici snaží donutit starostu, aby se zřekl protestantské víry. Ten nepovolí a je odsouzen k smrti. Dcera starosty se za něj přimluví výměnou za svoji povolnost k šerifovi. Splní, co slíbila, ale její otec je stejně zabit. Ženich hlavní hrdinky ve vzpouře, která v zápětí vzplane, zabije dýkou šerifa. Grib uvádí, že z Lessingova závěru dramatu nevyplývá jasný viník, zatímco z Diderotova pouze jeden nesporný viník, a to šerif. „*U Diderota trestá šerifa pozemská spravedlnost dýkou, u Lessinga trestá vyšší spravedlnost prince jen výčitkami svědomí.*“¹⁵⁹

¹⁵⁵ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 420.

¹⁵⁶ MEHRING, Franz. *Stati o dramatu: Výbor z díla*, s. 36.

¹⁵⁷ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 420.

¹⁵⁸ MEHRING, Franz. *Stati o dramatu: Výbor z díla*, s. 36.

¹⁵⁹ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 422.

6.4 Moudrý Nathan

Drama bylo napsáno roku 1779, tedy v době, kdy již byl autor nemocný. Jeho žena i se synem zemřela a Lessing byl duševně podlomený. Zajisté k jeho napsání přispěla studia teologie v mládí. Lessing zde vyjádřil požadavek náboženské snášenlivosti.

Bohatý Žid Nathan v Jeruzalémě v době křížáckých válek vchoval křesťanského sirotka, dívku Rechu, kterou ovšem vedl v duchu židovské víry. Během hry se dozvídáme, že Nathanova rodina, žena a sedm synů, zemřeli při antisemitském útoku. Toho večera k němu přinesl neznámý mnich křesťanské dítě a dal mu jej do péče. Tím dítětem je Recha, která o svém původu nemá tušení. Moudrý Nathan se vrací z cest a dozvídá se, že jeho schovanka málem nešťastnou náhodou uhořela v jeho domě, ale stihl ji zachránit potulný templář. Za normálních okolností by byl takový templář v době křížových výprav, který by překročil hranice Jeruzaléma, dávno mrtev. Templáři pomohla náhoda, sultán Saladin mu udělil milost. Všiml si podobných rysů v templářově tváři, jako měl Saladinův bratr. Nathan touží po setkání se zachráncem jeho „dcery“. To se mu nakonec podaří. Drama je nedějové a jedná se spíše o monologizující rozmluvy nad principy jednotlivých náboženství. Negativní postavou je křesťanský patriarcha, který jakmile se dozví o Rechině osudu, chce Nathana dát popravit za to, že ji vchoval k nesprávné víře. K výkonu rozhodnutí ale nikdy nedojde. K zásadnímu zvratu dojde až na samotném konci hry, kdy se Recha dozvídá vše o svém původu. Zjišťuje, že je templářovou sestrou a zároveň, že jsou neteří a synovcem sultána Saladina a jeho sestry Sittah. Proto ta templářova podoba se Saladinovým bratrem Assadem.¹⁶⁰

¹⁶⁰ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hry, básně, bajky, epigramy: Moudrý Nathani*, s. 305-506.

Lessing do Nathanových úst vkládá báji o podobenství tří prstenů. Jeden bohatý muž odkazoval drahý prsten tomu synovi, který měl pokračovat v jeho díle a kterému prsten bude nosit štěstí. Tak se prsten dědil z generace na generaci. Stalo se, že tento muž nevěděl, kterému ze svých tří stejně milovaných synů má prsten předat. Nechal vyrobit další dva identické duplikáty a každého syna tajně obdaroval. Žádný ze synů si po smrti otce nebyl jistý, který prsten je pravý, ale každý mohl věřit, že ten jeho je tím správným a mohl se snažit dokázat pravost prstenu svými dobrými činy a tolerancí. *„A když nechcete, tak řekl jim soudce, radu místo rozsudku: pak jděte! – Ale moje rada zní: Smiřte se s věcí tak, jak je, a má-li každý z vás prsten od otce, ať věří každý, že jeho prsten bez pochyb je pravý. – Možná, že už otec nechtěl v svém rodě trpět déle tyranství jednoho prstenu! – A jistě, že vás všechny tři měl rád a stejně rád: když nechtěl dva z vás odstrčit, jen aby přál jedinému z vás. – Ať usiluje s neúplatnou láskou prostou předsudků! Ať o závod se snaží každý z vás, aby v svém prstenu sám objevil moc drahokamu!“¹⁶¹*

Lessing propůjčil hlavním postavám vlastnosti svých blízkých a také svoje vlastní. Pro postavu Rechy se stala předlohou pastorkyně Amalie Königová, která dělala Lessingovi společnost a zázemí ve stáří, a o něž mohl díky pomluvám přijít. Stejně tak mohl Nathan díky náboženskému fanatismu přijít o Rechu. Mužským postavám vtiskl i trochu svých vlastností: *„Moudrému Nathanovi s jeho zálibou v dialektické hře myšlenek, sultánu Saladinovi, jehož hněv dovede být tak veliký jako jeho dobrota, Templáři, jehož svobodné a pyšné bytosti přece jen není cizí prudká ukvapenost.“¹⁶²*

Bylo mu vyčítáno, že jedinou zápornou postavou v dramatu je křesťanský patriarcha. Lessing měl již v minulosti problém ohledně kladné

¹⁶¹ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hry, básně, bajky, epigramy: Moudrý Nathani*, s. 410-411.

¹⁶² MEHRING, Franz. *Stati o dramatu: Výbor z díla*, s. 43.

postavy Žida ve hře „Židé“ a nyní se musel opět vyrovnávat s kritikou ze stran Křesťanů. Tato tendence stavět do role padouchů křesťanské vyznavače může souviset s jeho příslušností k protestantismu a následně zednářské příslušnosti.

7 LÁOKOÓN NEBOLI O HRANICÍCH MALÍŘSTVÍ A POEZIE

„O Lessingovi je známe, že bol príležitostným tvorcom. Stačila malá poznámka, aby ho inšpirovala na dlhý traktát. Pri Lookoonovi inšpiračným zdrojom bola Winckelmannova poznámka o súsoší trojského kňaza Laokoona a jeho dvoch synov.“¹⁶³

Lessingova polemika s Winckelmannem ohľadne interpretácie sousoší bola inšpiráciou k napsaniu tohoto spisu, pretože nese v názvu jeho meno, „Láokoón“. Hlavné Lessingovy argumenty, miešenie umelckých druhov a požiadavka krásy, nie sú originálne. Dříve sa k podobným otázkam vyslovili napríklad Jeane-Baptiste Dubos, James Harris, Moses Mendelssohn alebo Denis Diderot vo spisu „List o hluchoněmých pro ty, kdo slyší a mluví“. Lessing sa ale vyslovil komplexněji a průzračněji. V „Láokoóntovi“ se Lessing předvedl nejmarkantněji jako analytik.¹⁶⁴ „S metodickou rafinovaností stopuje jednotlivé znaky až to najmenších podrobností, vyvodzuje z nich zákony a až potom zhrnie svoje poznatky a podáva dokonale skĺbenú teóriu. Lebo Lessing nie je len analytikom, ale vždy aj syntetikom.“¹⁶⁵

Sousoší „Láokoón“ je dedičtvím řeckého antického umění helénistické období. Jeho vznik se datuje mezi lety 42 př.n.l. – 20 př.n.l. a autorství je připisováno třem rhodským sochařům, o jejichž jménech se mezi historiky stále vedou spory. Nejčastěji je autorství připisováno Agésandrovi, Polydórovi a Athénodórovi. Sousoší bylo objeveno 1506 na římské vinici a dnes se nachází v prostorech Vatikánského muzea. Sousoší je výjevem uškrcení trojského kněze Láokoóna a jeho dvou

¹⁶³ KRAUSOVÁ, Nora. *Od Lessinga k Brechtovi*, s. 12.

¹⁶⁴ KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York; Oxford: Oxford university press, 1998, s. 145.

¹⁶⁵ KRAUSOVÁ, Nora. *Od Lessinga k Brechtovi*, s. 19.

synů. Apollón na ně seslal dva hady, jako odplatu za Láokoóntovo varování Trojanů před řeckou léčkou v podobě trojského koně.¹⁶⁶

Lessing předpokládal vliv Vergiliovy „*Aeneidy*“, kde básník líčí smrt tří Trojanů, na vznik tohoto sousoší. Je patrná výrazná shoda mezi písemným projevem a výtvarným dílem a tudíž mnozí teoretici, mezi nimi i Bartoloměj Marliani a Montfaucon, se shodují na vlivu římského básníka. Otevírají se ale i jiné otázky, které přímý Vergiliův přímý vliv popírají. Dle Marcobia existovala starší verze textu popisující Láokoóntovu smrt. Tento text připisoval Peisandrovi, řeckému antickému básníkovi. Tato skutečnost vedla k závěru, že Vergilius mohl Peisandrovo dílo pouze přeložit. V případě, že by existoval původní řecký text popisující tyto události, řečtí sochaři by neměli důvod se inspirovat v římské literární tradici. Peisandrova báseň se bohužel nedochovala. Peisandrovi stopy existují v pozdějších řeckých pramenech a Lessing uvádí, že podle těchto údajů byla Peisandrova představa odlišná od Vergiliovy, z čehož usuzuje, že řecký básník popsal události dle svého a nemohlo tomu být jinak, než že řečtí sochaři vytvořili skulpturu skutečně podle Vergiliova vzoru.¹⁶⁷

Cílem tohoto rozsáhlého spisu bylo stanovit hranice jednotlivých uměleckých druhů, malířství a poezie, a jejich výlučných prostředků. Lessing zde využil analytické metody zkoumající duchovní jevy v Německu, což bylo v jeho době revolučním krokem. Lessing v „*Láokoóntovi*“ polemizoval s učením perifrastického básnického slohu, neboli opisným básnictvím, které pojímalo malířství jako němou poezii a poezii jako hovořící malířství. Tento směr se v uměleckých kruzích objevoval od dob antiky. Již Horatio svým výrokem „ut Picture poesis“ neboli „*poezie jako malířství*“ nastolil vzájemné propojení obou uměleckých druhů. Po něm následoval například Plútarcha, který se

¹⁶⁶ GRAHAM-DIXON, Andrew (ed.). *Umění: Velký obrazový průvodce*. Banská Bystrica, 2010, s. 58.

¹⁶⁷ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 299.

rovněž vyslovil pro kombinování těchto oborů a vzájemné používání prostředků vlastních jednomu nebo druhému uměleckému odvětví. A právě proti tomuto směru Lessing v tomto díle vystupuje.¹⁶⁸

Podle Stromšíkových slov v předmluvě k soubornému vydání „*Hamburské dramaturgie*“ a „*Láokoónta*“ se jedná spíše o „pojednání o hranicích mezi Wickelmannem a Lessingem.“¹⁶⁹

Součástí Wickelmannovy teorie krásy byla i morální složka. Vyjádřil se k vizuálnímu umění antického Řecka, které se řídilo doktrínou krásy. Lessing nepopírá, že Řekové byli morálně obdivuhodní, ale popírá, že jejich vizuální umění bylo determinováno morálními úvahami. Zdůrazňuje odlišnost vizuálního umění od literatury a životního stylu, podle čehož lze usuzovat, že morální kontext Lessing schvaloval v rámci těchto dvou oblastí, nikoli malířství či sochařství.¹⁷⁰

Ve Winckelmannově teorii se objevuje pojem „*tichá vznešenost*“ („*stille Größe*“). Tuto umírněnost emocí a klidnou duši připisuje charakteru celého řeckého umění. A na tomto základě staví i svou při interpretaci antického sousoší. Přesto, že námět díla je drastický a krutý, ve výrazech postav lze číst mírnost zobrazených vášní.¹⁷¹ Láokoón má pootevřená ústa a je zde zobrazen moment těsně před tím, než vykřikne bolestí, ale zatím vydává pouze slabý sten. Winckelmann v tomto výjevu nachází oporu pro svou teorii „*tiché vznešenosti*“. V Láokoóntův klid vysvětluje jako mravní sílu a morální dokonalost.¹⁷²

¹⁶⁸ KRAUSOVÁ, Nora. *Od Lessinga k Brechtovi*, s. 12.

¹⁶⁹ STROMŠÍK, Jiří: *Lessingovy práce o umění*, in: LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 15.

¹⁷⁰ KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*, s. 144-145.

¹⁷¹ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky 1. díl*, s. 123.

¹⁷² KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*, s. 144-145.

V tomto bodě se Lessing s Winckelmannem rozchází. Lessing inklinuje k idealismu, v umění nemá docházet k pravdivému napodobování přírody, nýbrž k podřizování principu krásy. Vychází z tvrzení, že „*krása je jediným účelem umění*“¹⁷³. Krásu v umění mají oba teoretici společnou, ovšem s morálním aspektem v něm Lessing nesouhlasí. Pravidlo krásy se ve vizuálních uměních neaplikuje stejným způsobem, jak tomu je v literatuře. Vizuální umění, přičemž Lessing nerozlišuje mezi malířstvím a sochařstvím, by nemělo zobrazovat drastické výjevy. Pokud by byl Láokoón vyobrazen v agónii trpící extrémní bolestí, odporovalo by to požadavku krásy, na kterém je řecké umění podle Lessinga postaveno. „*Je znám thébský zákon, přikazující umělci, aby při zobrazení dával přednost krásnému, a zakazující mu pod trestem dávat vystupovat ošklivému.*“¹⁷⁴ Lessing se pozastavil i u míry vyjádření vášně: „*Existují vášně a stupně vášně, jež se v tváři projevují tím nejšerednějším znetvořením a vedou u celého těla k tak násilnému držení, že se tím ztrácejí všechny ty krásné linie, jež opisují tělo, je-li v stavu klidnějším.*“¹⁷⁵ Staří umělci se takového stupni utrpení vyvarovali. Lessing rovněž odsuzuje drapérii, řasení roucha na sochách či obrazech.¹⁷⁶ Lessing k líčení drastických událostí opravňuje poezii. Básník má volnější ruce, pokud jde o líčení ošklivých výjevů. Nepřímé slovní vylíčení má méně nežádoucí účinek na recipienta. Podobné nepřímé sdělení schvaluje i u dramatu, kde se divák o takových událostech může dozvědět výpovědí jedné z postav. Lessing tedy nesouhlasí s Winckelmannovým vztažením mírnosti emocí a úspornosti výrazů na celou oblast umění. Lessing je vztahuje pouze na vizuální

¹⁷³ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky 1. díl*, s. 123.

¹⁷⁴ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 286.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 287.

¹⁷⁶ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky 1. díl*, s. 124.

umění, tedy malířství a sochařství.¹⁷⁷ Svoji hypotézu, že v literatuře lze líčit křik a bolest, dokládá na příkladech Sofoklova díla „*Filoktétés*“ a na Homérových textech, kteří nezřídka nechávají své hrdiny trpět a řvát bolestí. „*Homérovi ranění válečníci nezřídka padají k zemi s výkřikem. Venuše, poraněná škrábnutím hlasitě vykřikne, ne proto, aby byla tímto křikem vyličena jako změkčilá bohyně rozkoše, nýbrž spíše proto, aby bylo učiněno zadost trpící přirozenosti. Neboť dokonce i zocelený Mars, když pocítí kopí Diomédovo, řve tak příšerně, jako by křičelo deset tisíc válečníků naráz, takže se obě vojska zděsí.*“¹⁷⁸

Podle Lessinga je „*Filoktétés*“ velice zdařilý dramatický text. Na základě rozboru tohoto díla Lessing formuloval principy, kterými lze dosáhnout dokonalosti. Tělesnou bolest autor dosáhl zraněním, ránou, nikoliv vnitřní chorobou. Také, aby zesílil utrpení svého hrdiny, přidal básník ještě další negativní okolnosti: strádání hladem, vyvržení ze společnosti. „*Představme si člověka v těchto podmínkách, dejme mu ale zdraví, sílu a dovednost, a je to Robinson Crusoe, (...)*“¹⁷⁹

Oporu svých teorií Lessing našel i v díle Tímanthésově, který se rovněž zabýval vyjádřením smutku a hlubokého utrpení ve vizuálním umění. V jeho obraze zobrazujícím obětování Ífigeneie, vyjádřil bolest jejího otce Agamemnona tím, že mu zakryl tvář. Tím deklaroval, že otcovu ztrátu dcery a s ní spojené trápení, nelze vyjádřit. „*Je příkladem toho, že kvůli výrazu nelze překročit hranice umění, nýbrž že je třeba ho podřídit prvnímu zákonu umění, zákonu krásy. Tím se ujasní i důvod, po němž jsem pátral u Láokoóna. Mistr se snažil vystihnout s co největší krásou i fyzickou bolest, kterou měl zobrazit.*“¹⁸⁰

¹⁷⁷ KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*, s. 145.

¹⁷⁸ LESSING. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*, s. 284.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 294- 295.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 289.

Lessing formuloval rozdíl mezi poezií a vizuálním uměním na základě prostředků, kterými zobrazují jevy nebo objekty („*Gegensände*“). Rozdělení provádí na základě toho, zda jsou jevy v následnosti nebo se nacházejí v juxta pozici („*nebeneinander*“), tedy vedle sebe. Psaná forma umění používá jako vyjadřovací prostředek slova, která po sobě následují v čase se zaměřením na akci a dějovost („*Handlungen*“). Vizuální umění používá tvary a povrchy těles nebo těl („*Körper*“), která současně koexistují v prostoru. Těleso je vyjádřeno i v poezii, v čase, a to nepřímo pomocí děje, podobně v malířství je děj naznačen pomocí těla. Dále Lessing rozlišuje dva typy znaků („*Zeichen*“): přirozené a umělé či libovolné („*willkürlich*“).¹⁸¹ Přirozené znaky spadají pod výtvarné umění a podobají se objektům, které označují, jsou to tvary a barvy figurativní sochy a malby. Zatímco libovolných znaků užívá poezie a literatura vůbec, nejsou nezbytně spojené s objektem a jejich spojení s ním je otázkou konvence. Poezie by podle Lessinga měla všemi možnými prostředky usilovat o transformaci svých libovolných, lingvistických znaků ve znaky přirozené. Zároveň by se poezie měla vyvarovat popisování věcí, nebýt deskriptivní a zaměřit se na dějová fakta. K převedení umělých znaků v přirozené je nejlepším prostředkem dramatický dialog, ve kterém se lingvistické znaky spojí s gesty a výrazy znaků přirozených.¹⁸²

Základem poezie by neměly být básnické obrazy, jelikož obraz vyvolaný básní je subjektivní a na subjektivním obraze nelze stavět umění. Umění má svůj konec, zatímco básnické obrazy neustále vyvstávají a odporují tak ukončenosti díla. Umělecké dílo vytváří básník a nikoli čtenář. Proto by se mu neměl nechávat interpretační prostor skrze

¹⁸¹ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky 1. díl*, s. 125-126.

¹⁸² KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*, s. 145-146.

básnické obrazy.¹⁸³ V případě dramatu se použití obrazů a metafor hodí více než abstraktní pojmy.¹⁸⁴

Lessing odsoudil v malířství alegorické a historické obrazy, protože ty již patří do oblasti poezie a zasahovat do ní nelze. Také lpěl na tom, aby bylo umění hodnoceno z estetických pozic, nikoliv ze stanovisek etických, politických nebo náboženských. K tomuto napomohl vznik estetiky jako samostatné disciplíny v 18. Století zásluhou Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762).

„*Láokoón*“ zůstal nedokončený, původně se v tomto spise měl Lessing vyrovnávat i s dalšími uměleckými druhy, a to hudbou, tancem a mimem a v neposlední řadě dramatem jako druhem umění, které v sobě kombinuje vizuální umění a poezii. Jako praktikující dramatik by k takové diskusi byl kvalifikovaný. Záměrem bylo v „*Láokoóntovi*“ vyložit ucelenou a systematickou teorii dramatu, k tomu ovšem nikdy nedošlo. „*Hamburská dramaturgie*“ není adekvátní náhradou tohoto úmyslu, protože její struktura je založená na nesystematických reflexích a jejím primárním úkolem nebyla dramatická teorie, ale podryvání francouzského vlivu na německou kulturu.¹⁸⁵

„Je-li Baumgarten zakladatelem estetiky (aspoň formálním) a je-li Wickelmann zakladatelem dějin umění v moderním slova smyslu, pak beze sporu Gotthold Ephraim Lessing může být označen za praotce novodobé umělecké kritiky.“¹⁸⁶

¹⁸³ KRAUSOVÁ, Nora. *Od Lessinga k Brechtovi*, s. 18.

¹⁸⁴ KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*, s. 146.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 145.

¹⁸⁶ VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky 1. díl*, s. 123.

8 ZÁVĚR

Gotthold Ephraim Lessing sehrál v německém osvícenství zásadní roli. Zatímco profesně se mu vesměs dařilo, osobní život neměl příliš radostný. Žil bohémským životem a téměř po celou dobu svého fungování v kulturní sféře měl nejistý příjem. Výrazně se zviditelnil svou participací na projektu Hamburského národního divadla v pozici dramaturga. Přesto, že to byl právě on, kdo měl na starosti tamní repertoár, ve svých reflexích k uváděným kusům, které vycházely pod záštitou divadla, se nezřídka vyjadřoval kriticky. I tato zkušenost jej utvrdila v jeho postoji vůči stavu německého národa a literatury, který toužil zreformovat.

V závislosti na jeho širokém záběru různých faktů během psaní a pragmatickém myšlení by bylo nasnadě očekávat systematicky uspořádaný text. Jeho teoretické práce se ovšem mohou jevit nesystematické a fragmentární. Umění uvažovat v širokém kontextu si vybralo svou daň a v množství nejrůznějších myšlenek koncentrovaných na malém prostoru, zákonitě některé upadnou do pozadí. Na pozici velkého systematického díla aspiroval jeho „*Láokoón*“. Naneštěstí Lessing tuto snahu nedovedl do zdárného konce a jeho uměleckou teorii skládáme ze střípků roztříštěných do mnoha dílčích úvah.

Na to, že byl Lessing oceňovaným a úspěšným umělcem už za svého života, což se mnohým běžně nestávalo, zůstal podle Nory Krausové nedoceneným „*tribúnem lidu*“.¹⁸⁷ a prvním bojovníkem německého měšťanstva.

Své životní zásady promítal do i do dramatických děl. Dalo by se říct, že jak se tříbily Lessingovy názory a sílil jeho veřejný hlas, i jeho dramatické postavy se postupně přemísťovaly z rodinného prostředí do veřejného života. Morální otázky se také začaly více týkat celospolečenských problémů, jako tomu bylo jeho pozdní tvorbě, kdy se

¹⁸⁷ KRAUSOVÁ, Nora. *Od Lessinga k Brechtovi*, s. 11.

vracel k otázkám mezináboženské tolerance. Lessing na jevišti toužil vidět reálné postavy, proto se i při jejich vytváření nejednou nechal inspirovat ve svém okolí.

Lessingovy divadelní hry mají i dnes stále co říct. Jeho dramata mají u nás dlouhou tradici. Stavovské (tehdy Nosticovo) divadlo zahájilo svůj provoz 24.4. 1783 hrou „*Emilia Galottí*“. Hra byla hrána německy. Nostic dokonce nechal umístit nad portál Lessingovu bustu. Za posledních deset let byla uvedena dramata: „*Židé*“ opět ve Stavovském divadle; „*Emilia Galottí*“ v Národním divadle Brno a rovněž ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti; „*Mína z Barnhelmu*“ byla hrána v divadelním studiu Marta na Janáčkově akademii v Brně; „*Mína*“ byla rovněž natočena jako rozhlasová hra v Českém rozhlase. V roce 2011 byly v projektu „*Rok německého divadla*“ čteny tři stati „*Hamburské dramaturgie*“.

K „*Hamburské dramaturgii*“ a „*Láokoóntovi*“ se vyjádřil Grib takto: „*V těchto dílech Lessing přestává být žákem pokrokového západoevropského myšlení, stává se jedním z jeho učitelů.*“¹⁸⁸

¹⁸⁸ GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*, s. 295.

9 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Primární prameny:

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie; Láokoón: stati*. Přel. J. Pospíšil; A. Šimečková. 1.vyd. Praha: Odeon, 1980.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hry, básně, bajky, epigramy*. Přel. B. Mathesius; E. Petiška; H. Helceletová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Miss Sara Sampson aneb: dvě milenky*. Přel. Josef Penížek. Praha: Kněhkupectví JOS. Mikuláš knihtiskárna v Karlíně, 1881.

Sekundární prameny:

ARISTOTELES. *Poetika*. Přel. M. Mráz. 1.vyd. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.

ARISTOTELES. *Rétorika/Poetika*. Přel. A. Kříž. 2.vyd. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 1999. ISBN 80-86027-14-7.

BAHR, Ehrhard a kol. *Dějiny německé literatury 2: Od osvícenství k době předbřeznové*. Přel. M. Kachlíková. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1048-5.

BLAHNÍK, Vojtěch Kristian. *Světové dějiny divadla*. Praha: Aventium, 1929.

BRANDT, George W. (ed.). *German and Dutch Theatre 1600-1848*. 1.vyd. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. ISBN 0521-23383-6.

DREWS, Wolfgang. *Gotthold Ephraim Lessing*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 1997. ISBN 3-499-50075-2.

DVOŘÁK, Jan. *Malý slovník managementu divadla*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2005. ISBN 80-86102-49-1.

GRAHAM-DIXON, Andrew (ed.). *Umění: Velký obrazový průvodce*. Přel. M. Hánová; K. Mariánková a kol. 1.vyd. Banská Bystrica, 2010. ISBN 978-80-242-2663-7.

GRIB, Vladimír Romanovič. *Drama, román a epochy*. Přel. J. Fleková. 1.vyd. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966.

HEITNER, Robert. Concerning Lessing's Indebtedness to Diderot. *Modern Language Notes* [online]. Baltimore 1950, 65(2) [Cit. 2013-02-12]. Dostupné z www: <<http://www.jstor.org/stable/2909214>>.

HEITNER, Robert. Diderot's own Miss Sara Sampson. *Comparative Literature* [online]. Durham 1853, 5(1) [Cit. 2013-02-15]. Dostupné z www: <<http://www.jstor.org/stable/1768691>>.

KELLY, Michael (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York; Oxford: Oxford university press, 1998, vol. 3. ISBN 0-19-51-2647-53.

KOCH, Max. *G.E. Lessings gesammelte Werke in drei Bänden. Erster Band*. Stuttgart: J.G. Cotta'schen Buchhandlung, 1882.

KRAUSOVÁ, Nora. *Od Lessinga k Brechtovi*. 1.vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1959.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1952.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Portrét*. [Cit. 2013-04-01]. Dostupné z www: <<http://portrait.kaar.at/200Deutsche3/image33.html>>.

MEHRING, Franz. *Stati o dramatu: Výbor z díla*. Přel. J. Pokorný. 1.vyd. Praha: Orbis; 1954.

MEISE, Jutta. *Lessings anglophilie*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997. ISBN 3-631-31301-2.

RAK, Jan. *Kapitoly z dějin německého divadla*. 1.vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1965.

SGALLOVÁ, Květa; KROUPA, Jiří. *O umění básnickém a dramatickém*. 1.vyd. Praha: KLP, 1997. ISBN 80-85917-31-9.

SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare dílo*. 1.vyd. Přel. M. Hilský. Praha: Nakladatelství Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1903-5.

SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare: Complete works*. Michigan: Edwards Brothers, Inc., 2009. ISBN 978-1-58726-651-5.

TASSO, Torquato. *Oslobodený Jeruzalem*. [Cit. 2013-03-05]. Dostupné z www:

<<http://www.svetovaliteratura.hostujem.sk/oslobodenyjeruzalem.php>>.

VAIL, Curtis C.D. *Lessing's relation to English language and literature*. New York: AMS PRESS, INC., 1966.

VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky 1. díl*. 2.vyd. Praha: Panton, 1985.

10 RESUMÉ

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) was the famous German philosopher, dramatic theorist and the art critic. He played the similar role in German Enlightenment like Denis Diderot did in France. At this time understanding of dramatic impact on society was changing and Lessing was one of the most important representatives of revolution in art. He emphasized the social context in the art theory, especially in drama. He stressed the social usefulness of the theatre for the whole German nation. Lessing supported this notion and tried to make it real in his theoretical works and practically as well. He wanted to deal with the real life in art. He is the one of the promoters of bourgeois drama. This new type of drama was focused on the middle class of the society. Lessing dreamed about the National Theatre that would help to put together the German people within the frame of common purpose of culture and social progress. This idea came true in Hamburg where was the National Theatre established even though just for two years. Lessing participated in this institution like dramaturge that chose the repertoire of the plays and he also wrote the critics reflecting events in this theatre.

Lessing is well known due to his two theoretical works named "*Hamburg Dramaturgy*" and "*Laocoon. An essay upon the limits of painting and poetry.*" The first of them is important because of its critical content relating to dramatic theory. It is the summary of all Lessing's critics from his work at Hamburg National Theatre. The second one contains the theory of art, in the concrete the differences between visual arts and poetry.

From my point of view, Lessing's dramatic theory wasn't discussed enough in the past. In this work I tried to understand his ideas and compare it with Diderot's own work and others, like Corneille or Shakespeare. In my comparison also I used the „*Poetics*“ written by Aristotle because Lessing hold the dialogue with this ancient treatise.

Moral context is the most important for his dramatic theory. The theatre should clear the audience of undesirable emotions by catharsis and make it moral.

I mentioned four plays by Lessing in the concrete. They are: "*Miss Sara Sampson*", "*Minna von Barnhelm*", "*Emilia Galotti*" and "*Nathan the Wise*". All of them have moral message, had a success during Lessing's live and still have something to say nowadays.

To sum up, I can say that I met more than my expectations were. Lessing was very wise man, his field of activity was much wider then I thought. And to understand his theoretical work is the mission of lifetime.

11 PŘÍLOHY

Gotthold Ephraim Lessing - portrét¹⁸⁹



¹⁸⁹ Dostupné z www: < <http://portrait.kaar.at/200Deutsche3/image33.html>>. [Cit. 2013-04-01].