

Ester

Keywords: Vodsed'álek, dyadic principle, sujet rhythm, relation of the Book of Esther

Klíčová slova: Vodsed'álek, dyadický princip, syžetový rytmus, vztah ke Knize Ester

Abstract

The play by František Vodsed'álek, *Ester*, was written in the early 19th century and thus belongs to the late popular baroque. Vodsed'álek based it on the dyadic principle, which is manifested in the structure of the drama in two parts, as well as in the excessive number of pairs of characters. The auctor inserted into an Old Testament story scenes from peasant life. They are set fairly regularly, produce the sujet rhythm, and become the only source of comic effect in this drama. The play is further characterized by a quick change of settings. Vodsed'álek's dependence of the *Book of Esther* is rather free.

Divadelní hra Františka Vodsed'álka *Ester* pochází z počátku 19. století a je tak součástí pozdního lidového baroka. Vodsed'álek ji založil na dyadickém principu, jenž se projevuje jednak v architektonice dramatu, rozvrženého do dvou dílů, jednak v nadměrném počtu dvojic postav. Do starozákonního příběhu vložil autor výjevy ze selského života, jež jsou poměrně pravidelně umístěny, vytvářejí syžetový rytmus a jsou jediným zdrojem komiky v tomto dramatickém díle. Pro hru je dále příznačná rychlá proměna scén. Vodsed'álkova závislost na *Knize Ester* je dosti volná.

Pololidových her se starozákonními náměty se zachovalo v barokním a postbarokním období nemnoho. Za nejpřednější z nich možno považovat hru *Ester*, která patří do okruhu podkrkonošských dramát, pochází konkrétně z okolí Vysokého nad Jizerou. Zasvěcený lidopisný pracovník Čeněk Zíbrt, jenž ji jako první publikoval, předpokládal, že vznikla v 18. století (Zíbrt 1914, s. 353–368). Po hlubším průzkumu podkrkonošských her došla Ludmila Sochorová k závěru, že autorem dramatu o Ester je lidový písmák František Vodsed'álek, který je na-

psal v rozmezí let 1813–1816 (Sochorová 1981, s. 169–180). Jde tedy o hru z období prodlouženého lidového baroka.

Drama rozdělil František Vodsed'álek do dvou dílů. V prvním je žid Mardocheus ustaven vrátným v královském paláci, kde vyslechne rozmluvu komorníků, kteří chtějí krále odstranit. Mardocheovou zásluhou se tak nestane a spiklenci jsou popraveni. Následuje oslava králova zachránění, jehož se královna odmítne účastnit. Král ji proto zavrhne. Teprve v druhém dílu se aktivně objevuje dívka Ester, jež se stane královou manželkou. Během svatebního obřadu je povýšen kníže Aman, který připravuje protižidovské patenty. Vrátný Mardocheus přiměje Ester, aby zapůsobila na krále ve věci židů. Ester tak učiní, král ruší protižidovské patenty a Ester se přiznává k židovskému původu. Do tohoto starozákonního příběhu vložil Vodsed'álek výjevy s postavami sedláků.

Hru začíná postava opovědníka, který představoval v lidovém divadle nezbytného zprostředkovatele mezi publikem a herci. V dramatickém příběhu o Ester vystupuje na exponovaných místech textu, konkrétně na začátku a konci hry a na začátku druhého dílu, tj. uprostřed dramatu. Opovědník v této hře pouze uvádí a uzavírá děj, což odpovídá jeho původní úloze. Nejde tedy o průběžné komentování děje, jako je tomu v *Komedii o Františce a Honzíčkovi*. Opovědník ze zmíněné hry představuje v tomto směru vyšší vývojový stupeň.

K osobitým znakům opovědníka z dramatu o Ester patří jeho autokritičnost, která se objevuje zejména v jeho závěrečné replice. Opovědník v ní hovoří za kolektiv herců:

ale raději chceme slyšeti,
co bychom měli napravití.¹

Prapůvodní role opovědníka je v jednom případě překročena, a to tam, kde funkci komentujícího opovědníka přejímá sám král:

viděli jste tu sedlskou ženu
a teď se podívejte na mou královnu,

¹ Cituji podle Sochorové 1987.

jak ona má krásný pohled,
služebniče dojdi pro ni hned.

Je to jediný případ nejen u této postavy, ale v celé hře vůbec. Děje se tak nejspíše proto, že zmíněná scéna představuje ve hře závažný syžetový zlom: král, vyzvedávaje ženiny přednosti, pro ni posílá – ona se však odmítá dostavit. Způsob, jakým král komentuje děj, odpovídá roli a funkci opovědníka v *Komedii o Františce a Honzíčkovi*.

Na začátku druhého dílu pronáší opovědník obsáhlou repliku, jejíž začátek zní:

Ještě žádám za malé strpení,
nebo se teprv představí,
kterak byla Hester židovka přivedená,
přes jiný se králi zalíbila,
v tom, že je židka, nedala se znáti,
nebo mezi pohany musela bydleti.
Přítom povýšil král Aman,
aby před ním padali na obě kolena,
tu jeho mysl pyšná jej přivedla na to,
aby on králi zbuňkal to,
aby dal všechny židy pomordovat...

Následuje ještě dalších 21 veršů. Opovědník v této sáhodlouhé promluvě shrnujícím způsobem naznačuje budoucí děj. Replika tohoto druhu představuje architektonickou jednotku, jež byla ve vysokém, latinsky psaném dramatu doby barokní (a také už za renesance) označována jako *argumentum comoediae*. Přítomnost tohoto kompozičního prvku ukazuje na vzdělanostní potenciál a rozhled autora hry. Vstupní opovědníková replika, tj. jeho replika na začátku dramatu, obsahuje rovněž *argumentum comoediae*, ale pouze v náznakové podobě.

Základní dějová osnova hry, tedy něco podobného *argumentu comoediae*, je v dramatu dvakrát v závěrečné části opakována. Nejprve pouze částečně, a to ve výstupu, v němž služebník čte z knihy letopisů příhodu s dvěma komorníky; v úplnosti pak zcela na konci, kde se zpívá píseň shrnující základní dějové události. Oba výjevy (spolu s dalšími dějovými momenty) svědčí o tom, že hra o Ester je zejména v závěrečné části nedostatečně koncentrována. Uvedené jevy však

svědčí ještě o něčem jiném, a sice o typu pololidových her vůbec. Zmíněnou koncentrací děje, která je příznačná pro aristotelský druh dramatu, pololidové hry většinou postrádají a na její místo nastupuje něco, co lze nazvat přednášečstvím – dramatický děj se totiž v hrách tohoto typu mnohdy neděje, ale pouze přednáší, vypráví se. Oba uvedené výjevy a řada dalších výstupů jsou toho názorným dokladem.

Opovědník a *argumentum comoediae* představují dílčí kompoziční prostředky, základním kompozičním činitelem hry, přesněji řečeno jejím základním principem, je princip dyadický. V dramatu o Ester je určen zákonitostmi děje a dialogu. Projevuje se zejména ve sféře postav, neboť ve hře vystupují služebník první a druhý, sedlák první a druhý, komorník první a druhý, panna Ester a panna druhá; v druhém dílu pak děvečka první a druhá, žid první a druhý, dva tesaři plus všechny manželské páry. Dyadičnost obou služebníků je na jednom místě zdůrazněna ještě tím způsobem, že promlouvají současně:

Na jejich královské poručení
vykonáme tu práci nyní.
a potom krásných panen hledat budem.

Dyadický princip se projevuje také v replikách a písních: na hodech se zpívají dvě písně o dvou strofách, první vždy o králi a druhá o královně; hořekování sedlákovy ženy má dvojí podobu – nejprve veršovanou, pak písňovou (obě jsou přitom stejně rozsáhlé); píseň družiček na začátku druhého dílu má dvě strofy; výstup sedláka se selkou v druhém dílu je uzavřen sedlákovou písní o dvou strofách. Tato zákonitost má ovšem i své výjimky, neboť první díl např. uzavřel autor královninou písní, jež obsahuje tři strofy. Dyadická tendence je však v této hře přesto převládající a určující.

Dyadický princip se projevuje i formou častého opakování:

Panna druhá:

Vivat Vasta královna,
vivat Vasta královna!

Hester, panna:

Ať dlouhé panování má,
ať dlouhé panování má.

V druhém dílu Aman:

Takovou čest má ten míti,
koho král žádá uctiti;
koho král žádá uctiti,
takovou čest má ten míti.

Dyadický princip se promítá i do architektiky: hra má dva díly. Dále i do tématu hry: v každém dílu vystupuje jiná královna s jiným osudem; v každém dílu dochází k popravě – v prvním je popravena zrádná dvojice komorníků, v druhém kníže Aman a jeho synové; do každého dílu je umístěna scéna sedláka se selkou. Poslední dvě scény mají přitom vysloveně paralelní ráz.

Dyadický princip je hojně zastoupen zejména v dorotských hrách. Ve hře o sv. Dorotě ze Žďáru vystupuje např. osm osob, z toho dva kati a dva čerti. Důsledně tento princip uplatnil neznámý autor v *Komedii o svatě panně Dorotě* z druhé poloviny 17. století (ze sborníku Košetického), v níž podvojnost prostupuje v podstatě všechny stavebné prostředky, včetně stěžejní postavy.

Vodseďálekův příběh o Ester je na třech místech protká scénami ze života soudobých sedláků. Hra sama o sobě má vážný až tragický rozměr, kdežto selské scény mají komický ráz. V dramatech tak dochází ke střídání biblické látky s látkou ze současného života sedláků, střídání obou dějových rovin doprovází Vodseďálek proměnou tragického v komické a naopak. Autor selskými scénami hru nepochybně oživil, jeho líčení selského života je nemálo kritické (jeden ze sedláků se na královských hodech natolik přejedl, že zemřel; selská vdova úzkostlivě líčí potíže při získávání nového životního partnera).

Selské scény jsou v dramatu tři, dvě v prvním dílu a jedna v dílu druhém. Jejich střída vytváří rytmus, v podstatě syžetový rytmus. Rozvržení rytmické řady není pravidelné, neboť pokrývá pouze první a druhou třetinu dramatu. Nepochybně také proto, aby v poslední třetině vyzněl humanistický důraz, podtrhávající zrovnoprávnění všech obyvatel, tedy i židů. Před vyzněním základní idey musela selská komika ustoupit do pozadí.

Třetí selská scéna je nejrozvitější. Odehrává se o svatebním veselí a představuje samostatnou vložku z venkovského života, dotýkající se

zejména problému manželského soužití a sociální nerovnosti. Tuto scénu vložil autor na začátek druhého dílu, tj. na místo, v němž není ještě plně rozvíta druhá fáze děje, což umožňuje její rozsáhlost. Z hlediska obsahového má scéna rovněž komický ráz. Z hlediska zobrazovacího je naturalistická – takový charakter mají ostatně všechny výstupy, v nichž se objevují příslušníci selského živlu. To ovšem neplatí pouze pro hru *Ester*, ale pro všechnu slovesnost (vysokou i pololidovou) až do rozhraní 18. a 19. století.

Scéna sedláka se selkou z prvního dílu má svou nerozsáhlou paralelu v témže dílu. Tato v pořadí druhá selská scéna dostala v textu hry dosti významnou funkci – její obsah tvoří komická neshoda mezi selskou dvojicí, která je v podstatě jakýmsi předznamenáním tragické rozepře mezi dvojicí královskou, jež hned nato následuje.

Jinou otázkou je scénický prostor pololidového dramatu. Jeho charakteristickým znakem je rychlé proměňování scény, při němž dochází ke koncentraci děje na jednom místě. Je zcela běžné, že i během jedné repliky dojde k proměně scény. Tak v prvním dílu pronese služebník následující repliku:

To já nevím, co král žádá,
snad chce něco mluvit s váma;
jen pojd'te a nemeškejte,
pak to hned vědět budete.
Jejich královské Milosti,
zde jsou jejich komorníci.

První čtyři verše přitom pronáší ke komorníkům nejspíše někde na chodbě, kdežto zbývající dva už ke králi v královské síni.

Rychlá proměna scén vedla Jana Porta k přesvědčení, že při inscenaci hry o Ester byl uplatněn tzv. celový systém (Port 1968, s. 368). Model celového jevištního systému známe z představení lastibořské *Komedie o umučení Páně*, jevištní konkretizace byla dokonce zachována v podobě nákrese (Menčík 1895, frontispis). Jeviště je na něm rozděleno do pěti cel (paláců), v nichž se odehrávaly jednotlivé výjevy lastibořské velikonoční hry. Prostřední cela byla největší, v ní také probíhalo jádro dramatu.

Hra o Ester pochází z těžce podkrkonošské oblasti jako lastibořské velikonoční drama, dá se proto předpokládat, že inscenační realizace obou her byla příbuzná. Celový systém hry o Ester byl patrně jednodušší než v dramatu lastibořském, už proto, že má daleko menší počet scén. První díl hry zahrnuje např. osm scén; jeho děj se odehrává v královské síni, Mardocheově obydlí, na chodbě před královskou síní, v místnosti mistra popravního, na popravišti, v královské komnatě, v prostoru před královským palácem a v hodovní síni. Jeviště hry o Ester bylo proto s největší pravděpodobností daleko jednodušší. Mělo tři cely (cimry); prostřední z nich, největší, ztělesňovala královskou síň, poněvadž v ní se děj dramatu nejčastěji odehrává; obě boční cely pak střídavě propůjčovaly svůj prostor na události, jež se odehrávaly mimo královskou síň, tj. v Mardocheově obydlí, u mistra popravního atd. Tento způsob inscenace byl převzat z vysokého barokního divadla, tj. z téhož zdroje, z něhož autor hry přejal i *argumentum comoediae*. Obojí vliv pak naznačuje, že tvůrce textu a tvůrce inscenace byl patrně jedna a táž osoba.

Takový ráz mají kompoziční prostředky v pololidové hře o Ester. Jejich význam a dosah, popřípadě jejich výjimečnost, jsou však odvislé také na tom, vyskytují-li se v předloze dramatu, tj. v *Knize Ester*.² Nejvýznamnější stavebnou složkou hry je dyadický princip, který není biblickou předlohou inspirován, neboť se nejčastěji vyskytuje právě ve scénách ze selského života, jež se v *Knize Ester* nenacházejí. To znamená, že se v biblické předloze nevyskytuje výjev s dvěma sedláky, kteří přijdou ke králi, aby rozsoudil jejich při; stejně tak rozmluva dvou sedláků o hodech; selčino hořekování nad mrtvým mužem, které má dvojí podobu – veršovanou a zpívanou; dvě písně zpívané o hodech, inspirované zcela nepochybně lidovou poezií; píseň o dvou strofách, kterou zpívají na Esterině svatbě družičky, a rovněž tak sedlákova dvoustrofová píseň, uzavírající třetí selskou scénu.

Dyadický princip není inspirován biblickou předlohou mimo jiné rovněž proto, že některé dějové prvky, jež se vyskytují v *Knize Ester*

² Esterin příběh, zaznamenaný v *Knize Ester*, dal základ židovskému svátku purim, který Židé světí začátkem března.

více než dvakrát, podřizuje Vodseďálek zvolenému dyadickému principu. V *Knize Ester* dojde např. k trojí popravě – v II. 23 jsou oběšeni dva královští komorníci, v VII. 10 je oběšen Aman a v IX. 14 je oběšeno jeho deset synů. Ve hře *Ester* naopak autor spojuje druhou a třetí popravu v jeden dějový akt, takže dyadický princip je zachován.³

František Vodseďálek postupuje tedy v kompoziční sféře zcela nezávisle na biblické předloze. Tento závěr není nijak překvapující, neboť dramatický žánr (navíc veršovaný) si nezbytně vynutil jiné stavebné prostředky, než jaké skýtal prozaický text *Knihy Ester*. Dyadický princip a syžetový rytmus jsou největším přínosem autora hry. Pokud jde o ostatní tektonické prostředky, používá jich dramatik stejným způsobem a stejnou měrou, jak to bylo běžné v pololidové dramatice 17. a 18. věku.

Ve 20. století byla *Ester* poprvé uvedena na jaře 1944 v Terezíně v režii Norberta Frýda. Inscenátoři použili jevištní úpravy E. F. Buriana, kterou tento režisér již nesměl za německé okupace ve svém divadle realizovat. Po válce ji hrálo D 47 v Burianově režii, premiéra byla v dubnu 1947.⁴

Literatura

Dějiny českého divadla 1, 1968, Praha: Academia.

Frýd N., 1965, *Kultura v předposlední stanici*, in Theater-Divadlo, Praha: Orbis, s. 222–223.

Menčík F., 1895, *Příspěvky k dějinám českého divadla*, Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa.

Menčík F. (ed.), 1895, *Velikonoční hry*, Holešov: vlastním nákladem.

Sochorová L., 1981, *K lidové hře o královně Ester*, „Český lid“ 68, č. 3, s. 169–180.

Sochorová L., 1987, *Sousedské divadlo českého obrození*, Praha: Odeon.

Zíbrt Č., 1914, *Lidová hra staročeská: Ester*, „Český lid“ 23, s. 277–296, 353–368.

³ Ferdinand Menčík (1895, s. 108) zaznamenává, že jinou hru, inspirovanou příběhem z *Knihy Ester*, hráli již roku 1655 premonstráti v Želivě. Stalo se tak na počest kardinála Harracha. Text hry je neznám; z jejího titulu Mardocheus a Aman lze však usuzovat, že hlavní důraz v ní byl kladen na konflikt mezi nimi, nikoli na dívku Ester.

⁴ O terezínské inscenaci *Ester* viz Frýd 1965, s. 222–223.