

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**MAGISTERSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

**2012–2014**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Tereza Holubová**

**Antické divadlo a jeho velké postavy**

Praha 2014

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Jaromír Kazda

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

MASTER FULL-TIME STUDIES

2012-2014

**DIPLOMA THESIS**

**Tereza Holubová**

**The ancient theater and it's great figures**

Prague 2014

The Diploma Thesis Work Supervisor: PhDr. Jaromír Kazda

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne.....

*Tereza Holubová*

.....

## **Poděkování**

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu diplomové práce PhDr. Jaromíru Kazdovi za odborné vedení, pomoc, trpělivost a praktické rady, které mi pomohly při zpracování této práce.

## **Anotace**

Diplomová práce „Antické divadlo a jeho velké postavy“ popisuje řeckou a římskou kulturu. Především se ale věnuje divadlu, publiku, divadelním formám, kostýmům a hercům v Řecku a v Římě, kde také zkoumá jejich podobu a rozdíly. V neposlední řadě se zmiňuje o pár vybraných antických postavách z dochovaných dramát.

## **Klíčová slova**

Autor, drama, divadlo, herec, kostým, maska, podobnost, postavy, publikum, rozdíl, řecký, římský.

## **Annotation**

This thesis „The ancient theater and its great figures," describes the Greek and Roman culture. But above all, dedicated to theater audiences, theater forms, costumes and actors in Greece and in Rome, where also examines their similarities and differences. Finally, it mentions a few selected figures from ancient extant dramas.

## **Key words**

Actor, audience, author, costume, difference, drama, greek, characters, mask, roman, similarity, theater.

## OBSAH

|                                      |           |
|--------------------------------------|-----------|
| <b>ÚVOD</b> .....                    | <b>8</b>  |
| <b>1 ANTIKA</b> .....                | <b>9</b>  |
| <b>2 ŘECKÁ KULTURA</b> .....         | <b>11</b> |
| <b>3 ŘÍMSKÁ KULTURA</b> .....        | <b>18</b> |
| <b>4 ANTICKÉ DIVADLO</b> .....       | <b>26</b> |
| 4.1 Publikum.....                    | 39        |
| 4.2 Divadelní formy.....             | 46        |
| 4.3 Herec .....                      | 67        |
| 4.4 Kostým.....                      | 76        |
| <b>5 VELKÉ POSTAVY ANTIKY</b> .....  | <b>82</b> |
| <b>ZÁVĚR</b> .....                   | <b>89</b> |
| <b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b> ..... | <b>91</b> |

## ÚVOD

Antické divadlo je kolébkou současného evropského divadla. Zde se začaly rodit první místa k inscenování, z řad povstali jeho pozorovatelé a zájemci, kteří se chtěli na něm podílet, vznikala a vyvíjela se dramata spolu s prostředky, které doplňovaly jeho samotnou podstatu.

Téma práce jsem zvolila, protože je bezesporu lákavý pocit, ponořit se do časů starověkých mýtů a legend antického divadla. Ale to je pouze neméně důležitý podklad pro její tvorbu. Hlavní souvisí s tím, že je z něj nejvíce oceňovaný okamžik, který je spojený s tvorbou nejznámějších dramat Aischyla, Sofokla, Eurípida a Aristofana. Přitom divadlo v Řecku bylo daleko rozvinutější a tohle je jen jedna jeho část. Ke všemu římské divadlo nesmí v žádném případě zůstat pozadu. To už by se nedalo hovořit o antickém.

Práce je rozdělena do čtyř kapitol. V první kapitole řeší termín antika, neboť je to název pro období, kterým budeme pronikat. Proto je důležité znát, co všechno zahrnuje a jestli odjakživa označoval řecko–římský svět. V dalších dvou kapitolách popisuje dějiny a hlavně kulturu antického Řecka a Říma, kde neopomíjí její jednotlivé části včetně božstva. Následuje základ, na čemž je práce položena a tím je rozebrat antické divadlo a jeho příslušenství, jež jsou od něho neodmyslitelné, v obou světech. V závěru se věnuje pár vybraným postavám z pozůstalých antických dramat. Cílem této práce je tak popsat, jak vypadalo kompletní řecké a římské divadlo spolu s jeho částmi, ale především objasnit, jestli jsou si vzájemně podobná, v něčem odlišná nebo úplně rozdílná, čímž by jediným východiskem pak bylo, že jejich pojítkem by byl pouze jejich společný jmenovatel antika.



# 1. ANTIKA

Slovo antika pochází z latinského slova *antiquus*, což znamená starý, starobylý. Ale v současné době se pod tímto termínem skrz francouzské prostředí označuje řecko-římský starověk, především jeho časový úsek, ve kterém vzniklo a začalo rozkvétat umění, literatura, věda, právo, filosofie, harmonie těla a ducha, politické teorie a soukromý život. A tyto jednotlivé kulturní hodnoty se staly základem pro ty evropské.<sup>1</sup>

Antika tak měla příznačný přínos, který nevymizel ani poté, co zanikla. Aischylos, Sofokles, Eurípídés, Solón, Pýthagorás, Homér, Aristoteles, Sappó, Marcus Tullius Cicero, Hérodotos, Platón, Publius Ovidius Naso, Publius Vergilius Maro, Lucius Annaeus Seneca a mnoho dalších řeckých a římských spisovatelů, ovlivňovala svými díly generace v jednotlivých časových úsecích. Hromada slov z řečtiny a hlavně z latiny se převzala. Také více než půlka kulturních slohů, na ně po zániku antické říše navazovala. A spousta ještě dalších jiných věcí by se dala vyjmenovat.<sup>2</sup>

Než ale vznikla tato konkrétní definice pro antiku, prošel pojem menším vývojem.

V 16. – 17. století se pod termínem antika označovaly jednotlivé umělecké starožitnosti jako opak k výtvorům středověkým a soudobým.

Oproti tomu v 18. století s antikou byl spojován soubor památek, který ztělesňoval kulturní ideál. Ten pak sloužil jako kulturní měřítko k porovnávání a posuzování novodobých uměleckých výtvorů.

Chápání antiky jako řecko-římský starověk se všemi určitými životními projevy se začalo postupně objevovat v 1. polovině 19. století. Ale teprve až v 20. století se tato charakteristika prosadila.<sup>3</sup>

Časové vymezení antiky se týká do dob vzniku homérských básní aneb 8. stol. př. n. l. Ale její ukončení je už rozdílné, protože Řím byl v poslední fázi tohoto období rozdělen na dvě říše.

V západořímské to tak bylo roku 476 n. l. v době kdy zanikla nejen antika, ale i celá říše. A pro východořímskou nastal konec tohoto období až roku 529 n. l. kdy císař

---

<sup>1</sup> SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973.

<sup>2</sup> NĚMEC, V. *Úvod do dějin antického Řecka* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-12-01]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/uvod-do-dejin-antickeho-recka>

<sup>3</sup> SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973.

rozkázal uzavřít všechny filosofické školy v Athénách, protože podle něj byly pohanského rázu. A tím skončila antika.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

## 2. ŘECKÁ KULTURA

K rozvoji předmykénské kultury a obchodu docházelo již v letech 3000 př. n. l. na Kykladských ostrovech. Jejich hlavním střediskem byl ostrov Délos, kde se i podle řeckých mýtů narodil bůh Apollón a bohyně Artemis. Obyvatelé ostrova se tehdy zabývali výrobou ženských sošek z mramoru, keramikou a nástroji z kovu a bronzu.<sup>5</sup>

V letech 2500–1400 začala na Krétě rozkvétat minojská kultura. Ale kvůli zemětřesení a různým požárům, byla nakonec zničena. Centrum zájmu se proto přesunulo na řeckou pevninu, především do Mykén, kde už tehdy kvetla heladská kultura. Což bylo v letech 1600–1100 před Kristem.

Kromě Mykén dalším velkým centrem zájmu byla Trója, což bylo město ležící v Malé Asii, poblíž vstupu do Helespontu. Přibližně ve 13. stol. př. n. l. Řekové během trojských válek zničili zdejší civilizaci. Brzy potom začala upadat i ta mykénská.

A i když tyto egejské civilizace neměly velký vliv na takový vývoj divadla, tak jejich bohové a *héroové*<sup>6</sup>, poskytli materiály pro většinu řeckých dramatiků. Byli zdrojem západní literatury, které patřičně využil řecký autor Homér ve svých dílech Ílias a Odysseia.<sup>7</sup>

O něco později si ještě Řekové od nich vypůjčili fénickou abecedu a podle sebe ji náležitě upravili.<sup>8</sup>

První velká divadelní forma se začala utvářet mezi osmým a šestým stoletím. Hlavní politickou jednotkou se tehdy stal *polis*<sup>9</sup>. A mezi tyto nejdůležitější městské státy patřily Théby, Sparta, Korint, Argos a Athény, kde mezitím nastal velký rozkvět výtvarnosti, které byly ozdobeny různými geometrickými vzory nebo lidskými postavami.<sup>10</sup>

Roku 776 se poprvé uskutečnily olympijské hry. Měly podobu jednodenního festivalu, při kterém se soutěžilo v atletice a v zápasech.<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> NĚMEC, V. *Antické Řecko do roku 800 před Kristem* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-4-02]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/anticke-recko-do-roku-800-pred-kristem>

<sup>6</sup> Termín pro polobohy.

<sup>7</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>8</sup> NĚMEC, V. *Antické Řecko do roku 800 před Kristem* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-4-02]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/anticke-recko-do-roku-800-pred-kristem>

<sup>9</sup> Městský stát složený z města a přilehlého venkova.

<sup>10</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>11</sup> NĚMEC, V. *Antické Řecko v letech 800 až 500 před Kristem* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-4-02]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/anticke-recko-800-600>

Z hospodářských, ekonomických, náboženských a touze jít za lepším se po roce 750 před Kristem začalo více kolonizovat. Vznikaly nové osady, které se rozprostíraly od asijského pobřeží Černého moře až po pobřeží dnešního Španělska, Francie a Afriky. Ale ty nejdůležitější se nacházely na Sicílii a v jižní Itálii. A i když tito Řekové uznávali svou spřízněnost, tak trvali na rozdílech, zejména na odlišnosti dialektu. Na základě toho potom vznikla tradice, která pro každý druh literatury, měla jiné nářečí. Sborová lyrika, kterou psal třeba Pindaros, Anakreón nebo Sappfó, měla dórský dialekt, v epice to byla iónština homerských eposů a iónština i ve vědecké próze. Samotné pak vztahy těchto zemí byly takové, že mezi sebou soupeřily o nadvládu, která vedla k vzájemným válkám nebo k válkám s mimo řeckými státy.<sup>12</sup>

Mezi 7. a 6. století vznikla filosofická škola mílétská, jejíž učenci hledali počátky, princip či pralátku tohoto oboru. Jejimi studenty byli Thalés z Mílétu, Anaximenés a Anaximandros. Z toho každý z nich tvrdil, že základem všeho je něco jiného. Podle Thálése to byla voda, podle Anaximena vzduch a podle Anaximandra neurčitelná látka.

Ve stejné době sochaři vyráběli především sošky náboženského významu nebo obrovské sochy, které zobrazovaly lidské tělo v pohybu, nahé mladíky či dívky oblečené v tunice.

A také vznikl nový druh literatury bajka, jejímž zakladatelem byl Ezop.<sup>13</sup>

Vládu nad městskými státy měl nejdříve král, posléze v 8. století ho vystřídala šlechta, která získala značnou moc. Jejich nástrojem k získání vlády bylo přislíbit obchodníkům a rolníkům více práv, než měli dosud. Jenže ve výsledku se tak v letech 650-500 před Kristem dostala k moci řada tyranů. Nicméně někteří z nich podporovali umění a snažili se o zlepšení sociálních podmínek. Známým představitelem byl Peisistratos, který vládl v Athénách, kde podporoval zemědělství a zahraniční obchod, přerozdělil půdu a celkově udělal z města největší umělecké centrum a zřídil nebo rozšiřoval četné slavnosti. Zavedl též roku 534 před Kristem Velké Dionýsie, při nichž se hrálo divadlo.

Ale v 6. století nastal obrat. Řekům se podařilo zabránit šlechtě získat nadvládu a místo toho vznikala první demokracie.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>13</sup> NĚMEC, V. *Kultura antického Řecka* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-4-02]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/kultura-antickeho-recka>

<sup>14</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

Roku 500 před Kristem byly kulturním centrem Athény, ale hlavní silou jakožto hlava aliance, pod níž spadala většina městských států, byla Sparta. V té době už se stavěla *agora*<sup>15</sup> a v městech vznikala kamenná divadla, archiv či veřejné knihovny. A hlavně vzniklo řecké dějepisectví, jehož zakladatelem byl Hérodotos, který se zabíral řecko–perskými válkami a podle něj do osudu lidí, zasahovali bohové. Jeho protějškem o trochu později byl Thúkýdídés, zakladatel vědeckého dějepisectví. Ten se probíral peloponéskou válkou a tvrdil, že bohové neřídí osud lidí.<sup>16</sup>

Počátkem 5. století alianci narušila Persie, která v té době patřila mezi nejrozsáhlejší říše světa a prudce se snažila dostat i do Evropy. Ale Řekové bojovali statečně a porazili Peršany. Vítězným okamžikem bylo, když jim zničili loďstvo. A jelikož Sparta v době, kdy spolu válčili Athéňané a Peršané, se stáhla do ústraní, tak po vydařeném vítězství se z Athén stala rozhodující síla středomoří, která začala ovládat celou říši. Nicméně ani vláda Athén nesetřvala věčně a v roce 404 byla jejich moc zničena v peloponéské válce.

Než k tomu ale došlo, tak za vlády Periklovy, který byl i vynikajícím řečníkem, se 460–430 před Kristem začalo v Athénách stavět velké množství chrámů, veřejných budov, *Parthénon*<sup>17</sup> a části Dionýsova divadla. Umělecký výraz tak v 5. století především ovlivňovaly Athény.<sup>18</sup>

Kromě toho byl v té době také důležitý pohled lidí na řecké bohy. Řekové si představovali své božstvo jako lidi, kteří sídlí na hoře Olymp. Věřili, že každý bůh něčemu vládne a pomáhá.

Hlavním a nejmocnějším řeckým bohem byl Zeus, který předsedal řadě dalších božstev, kteří byli nevypočitatelní stejně jako jejich lidské protějšky. Byl synem Titána Krona a jeho manželky sestry Rheie, která ho tajně porodila na Krétě. Kronos tak neměl o svém synovi sebemenší tušení. Ale než Zeus získal svou vysokou pozici, musel svrhnout svého otce, který pozřel oba jeho bratry Háda a Poseidóna ze strachu, aby ho nepřipravili o moc. Své bratry vysvobodil a stal se pánem země a nebes, vládce bouře, hromů a blesků. Od Dia pocházelo jak štěstí, tak neštěstí, sláva a bohatství.

---

<sup>15</sup> Místo, sloužící k shromáždění vojska či lidu.

<sup>16</sup> NĚMEC, V. *Kultura antického Řecka* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-4-02]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/kultura-antickeho-recka>

<sup>17</sup> Chrám bohyně Athény.

<sup>18</sup> BROCKETT, G. OSKAR. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

Jeho sestrou a manželkou byla Héra, což byla nejmocnější bohyně a královna v sídle bohů. Svou krásou se mohla srovnávat s Afrodíté. Byla ochránkyní manželství, dárkyní dětí a pomocnicí žen při porodu, která chtěla žít příkladným životem. Ale také byla velmi žárlivá, protože Zeus byl známý záletník.

Hádés, vládce podsvětí byl nejstarší ze všech třech synů. Poté co jeho a Poseidóna Zeus vysvobodil, si náhodným losem všichni tři bratři rozdělovali Kronovo dědictví. A na něj padla volba vlády nad podsvětím. A i když si zrovna nevytáhl ten nejlepší los, tak jeho chmurné a neúprosné povaze vláda nad podsvětím vyhovovala. Jeho manželka byla, dcera Démétér, Persefona, kterou za svobodna unesl.

Poseidón, druhý bratr Dia, se díky náhodnému losu stal vládcem moří a vod. Prostřednictvím svého trojzubce dokázal rozbouřit vodu do strašného vlnobití nebo naopak dokázal zkrotit nejbouřlivější vlny. Byl pánem všech mořských zvířat a rozhodoval o všem, co se dělo v moři i na něm. Povahou byl nestálý, prudký jako živel, kterému vládl.

Diovou dcerou byla Athéna, ochránkyně chytrých a statečných mužů a hlavně bohyně moudrosti. Řekové ji připodobňovali k sově. Ze svých dcer ji měl Zeus nejraději, protože s ní rozmlouval jako se svou myslí, nikdy před ní nic netajil a vždy jí ve všem vyhověl. A Athéna si byla této přízně vědoma a proto se neustále zdržovala v jeho blízkosti.

Jeho synem byl Héfaiostos, vládce ohně, kovářství, zbrojíř bohů a ochránce řemeslníků pracujících s ohněm a kovem. Podle pověstí se jeho kovářské dílny nacházely pod kouřícími sopkami. A jeho vzhled nebyl považován za nijak půvabný, protože se narodil jako chromý. Ale i přesto byl označován za velkého umělce.

Dalším řeckým bohem byl Apollón. Apollón byl bůh světla, jasu, slunce, života a básnického umění. Také byl dárce věšteckého nadání, mezi jehož nejznámějšími věstkyněmi byly i známé Sibylly. Zároveň byl vůdcem devíti Múz. Každá z nich ochraňovala jednotlivé umění. A zobrazován byl jako symbol mužné krásy.

Jeho sestra se jmenovala Artemis a byla ctěna jako bohyně přírody a zvěře, která byla dárkyní vláhy a rosy a měla pod svou ochranou pole, lesy, háje a nakonec i rostlinnou výrobu. A když jí lidé neprokazovali určitou poctu, tak jim to důrazně připomenula. Zároveň byla vášnivou lovkyní. A jelikož její bratr byl bohem slunce, tak ona se stala bohyní měsíce.

Arés byl zase označován za krvavého boha války, který sídlil v Thrákii, v drsné zemi, která odpovídala jeho svárlivé povaze. Jeho družky byly bohyně vražedné války Enýó a bohyně svárů Eris. Arés byl nejméně oblíbený bohem, dokonce i jeho otec Zeus ho nenáviděl. Až na Afrodíté, která s ním podváděla svého manžela Héfaista.

O bohyni lásky a krásy Afrodíté se říkalo, že patřila mezi nejpůvabnější ze všech bohyň antických mýtů. Podle pověstí se zrodila z mořské pěny a vystoupila z moře na ostrov Kypr. Stala se jednou z nejmocnějších bohyní, která skrývala nejrůznější kouzla jako milostné roztoužení a lichotivé řeči, díky jimž jí neodolali žádní bohové ani lidé.

Hermés byl jedním z nejobratnějších bohů, proto se stal jejich poslem, zvláště Dia. Díky svým okřídleným opánkům, které ho donesly, kam chtěl, mohl plnit rozkazy. Také byl ochránce obchodníků a poutníků. A jeho sochy se často objevovaly v tělocvičnách, neboť byl bohem tělesné obratnosti a tělocviků.

Veselý bůh vína a plodnosti se jmenoval Dionýsos. Zvěsti o jeho narození přijali lidé s rozpolcenými pocity, protože někteří se jeho kultu s nadšením oddávali a jiní se obávali, aby z toho něco nepošlo. Nicméně Dionýsos nebyl známý jen jako bůh vína a vinařství, ale také jako ochránce ovocných stromů a keřů.

Bohyni Démétér svěřil Zeus do péče úrodu. Přitom se stala i bohyní rolnictví, protože se starala a naučila lidi obdělávat pole a tak využívat plodnosti země. Také je přiměla, aby se vzdali kočovnictví a budovali si trvalé obydlí v městech a vesnicích. Lidé ji proto ctili jako zakladatelku nového způsobu života.

Hestia vládla rodinnému krbu a jeho ohni. Byla to sestra Dia, která se rozhodla zasvětit svůj život věčnému panenství i přesto, že se o ní ucházel Poseidón či Apollón. Jako bohyně rodinného krbu se tak stala ochránkyní tiché a svorné domácnosti.

Kromě těchto bohů měli Řekové ještě další. Zároveň věřili v nižší bohy, mezi ně patřil třeba vládce a strážce větrů Aiolos.

Lidé se k těmto všem bohům modlili, nabízeli jim oběti a čekali na jejich pomoc, která nemusela vždy přijít. Proto někteří byli Řeky označováni za ty, co pomáhali a ti druzí se jim protivili.<sup>19</sup>

Co se dá ale považovat za nejpodstatnější rys řecké kultury, tak to byl lidský zřetel. Řekové se ptali sami sebe na závažné otázky, které se týkaly existence vesmíru a bohů. Hledali na ně odpověď a jejich skepse k vlastním mýtům postupně rostla.

---

<sup>19</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-266-4.

A i když Řekové nikdy nevyvraceli nevypočitatelnost osudu, tak zároveň lidskému poznání nevytyčili žádné meze. Proto se jejich myšlení dá charakterizovat jako napětí mezi vírou v člověka a uznání nepředvídatelnosti. A to právě vedlo k tomu, proč vytvořili demokracii. I když nadále zotročovali ženy a omezovali jejich úlohu. Vše záviselo na konjunkci lidských a nadlidských sil. Jakmile to bylo v souladu, vládl mír a klid. V opačné verzi to mohlo být narušeno bez výstrahy. A tento postoj byl příznivcem dramatu, které je zaměřeno na lidský zápas, ale nadpřirozený prvek zůstává stále silný.

Významným řečníkem během této doby byl Démosthénés.

Během čtvrtého století nastoupil na trůn Alexandr Veliký. Ten dobyl perskou říši a rozšiřoval své území po dnešní Indii a Egypt. Všude tady pak začal stavět města a prosazovat řecké umění a vzdělání. Prakticky se mu podařilo *zhelenizovat*<sup>20</sup> celé Středomoří. A i přesto všechno, Athény nadále zůstávaly hlavním centrem řeckého kultury.

Krom toho došlo ale k několika změnám. Začala se rozvíjet profesionalita a to v takové podobě, že amatéři ve sboru byli v roce 325 před Kristem nahrazeni profesionály a poté byli i jimi školeni. Stejně tak herectví postupně nabíralo směr a překrylo dramatikou tak, že herci si pak mohli sami sobě přizpůsobovat text.

Také v témže století začalo k rozjímání řeckého myšlení, které odhalilo a otřásl lidmi hlavně, co se týče jejich bohů a mýtu. Zasáhlo to všechny oblasti jejich života včetně divadla. Mohli za to hlavně dva filosofové. Jedním z nich byl Platón, učeň filosofa Sókrata, jehož tezí bylo, že výsledkem vědění u člověka je ctnost a dobro. A tím druhým byl Aristotelés.

Platón ve svém díle souhlasil s cenzurou a s přísnou kontrolou nad divadlem, protože měl obavy z jejího mocného vlivu.

Aristotelés ve svých dílech také rozebíral divadlo, ale nejvíce ho rozvinul v Poetice, kde se soustředil na jednotlivá dramata a jejich původ i stavbu. Krom toho se mu Poetikou podařilo ovlivnit i literární vědu.

Roku 325 bylo přestavěno Dionýsovo divadlo v Athénách. Postupně však upadalo, což vedlo až k tomu, že roku 300 před Kristem už nebylo hlavním centrem řeckého divadla.

---

<sup>20</sup> Rozvíjení vlivu řecké kultury.



Po smrti Alexandra Velikého kolem roku 323 před Kristem, se začala jeho velmoc rozpadat. Toho značně využil Řím a získal tak větší část říše. Včetně Řecka, které už nedokázalo vzdorovat, protože tehdy už nebylo sjednocené jako kdysi.

A tak se v roce 146 před Kristem stala z Řecka římská provincie.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla. Praha: Lidové noviny, 1999. ISBN 978-80-7106-576-0.*

### 3. ŘÍMSKÁ KULTURA

Roku 753 před Kristem, v době kdy Řekové obsazovali jižní Itálii a Sicílii, vznikla Roma čili Řím. Jejimi zakladateli v římských tradicích byli bratři Romulus a Remus. Což podle Římanů nebyli nějaké obyčejné lidské bytosti. Naopak byli vznešeného původu a jejich otcem byl bůh války Mars a matka, dcera albského krále Numitora jménem Rhea Silvia.<sup>22</sup>

Řím byla zprvu bezvýznamná osada, která patřila prvním vládcům sousední Etrurie. Jedním z nich byl etruský vládce Tarquinius starší, jenž založil *ludi romani*<sup>23</sup>, kde bylo i poprvé předvedeno řecké drama, boxerské zápasy, závody vozů a další. Ale roku 510 př. n. l. byl Tarquinius pod vlivem bouřlivého shromáždění lidu vyhoštěn a z Říma se stala republika.

Období samotného Říma a jeho vlády se rozlišuje na dvě fáze. První je republikánská, což je období 510–27 před Kristem. A druhá fáze je císařská od roku 27 před Kristem až do roku 476 po Kristu.

Ve čtvrtém století, v období římské republiky, kterou řídily zastupitelské orgány, vznikaly první výboje, díky kterým se moc Říma rozšiřovala, až tak daleko, že ovládla celý Apeninský poloostrov. Včetně etruské oblasti na severu a v řecké oblasti na jihu.

Když Řím ovládl většinu etruských oblastí, tak nepřevzal od nich jenom jejich území, ale i jiné rysy, které poté zařadil do svých divadelních aktivit v raném období. Týkalo se to herectví, jízdy na koni, závodních sportů, tance, žonglování, akrobacie, her na flétnu a soutěží v zápase. Také od nich přebrali oslavy *ludi romani*, při kterých stejně jako oni věřili, že musely být dokonalé. Proto, když se objevila nějaká chyba či problém, oslava se opakovala celá od začátku. Inspirovali se i po obchodní stránce a to tak, že součástí oslav byly i trhy, kam chodili lidé, kteří pocházeli z nejrůznějších míst. Okopírovali od nich gladiátorské zápasy. A stejně jako oni zařazovali tanec, hudbu a masky do všech obřadů.

---

<sup>22</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Dějiny psané Římem*. Bratislava: Perfekt, 2005. ISBN 80-8046-297-6.

<sup>23</sup> Římské hry neboli nejslavnější římská slavnost, která se pořádala v září na počest boha Jupitera.

Etrurie měla obrovský vliv na římské divadlo. Dokonce římský básník Horatius tvrdil, že i původ římského dramatu je ve verších *fescennijských*<sup>24</sup>, které probíhaly mezi maskovanými klauny při svatebních obřadech.

Datum úplně prvního divadelního představení v Římě byl roku 364 před Kristem. Vedeno bylo tanečníky a hudebníky z Etrurie. A jelikož v té době vládl ve městě mor, tak prostřednictvím něj se snažili usmířit bohy.<sup>25</sup>

Římané stejně jako Řekové lpěli na svých bozích. Byli pro ně ztělesněním dobových ideálů a lidských hodnot. Řídili život celé společnosti a jednotlivců, chránili lásku, spravedlnost, přátelství a právo. Římané si je představovali podle sebe s tím rozdílem, že byli vyšší a urostlejší, vlastnili obrovskou moc a byli nesmrtelní. Stavěli jim sochy, které rituálně omývali, zdobili a oblékali. Prováděli bohům oběti v podobě zvířat, jídla a vína. A při důležitých rozhodnutích se zeptali na radu nejdříve jich.

Každý z římských bohů dohlížel na určitou obec. Společně sídlili v chrámu jménem Pantheon. Kdežto v Řecku na hoře Olymp. Nicméně i tak bylo božstvo Říma hodně podobné tomu řeckému. Až na jména, ta byla zase stejná s etruským božstvem.

Nejvyšší z nich byl Jupiter, totožný s řeckým bohem Diem. Oproti němu byl ale vznešenější. Ze všech měst měl nejradši Řím, který chránil a podporoval v jeho velké dosažitelnosti. Proto mu Římané prokazovali poctu při všech státních a veřejných událostech.

Jeho manželka byla Juno, totožná s řeckou bohyní Hérkou. Byla ochránkyní žen a římské říše. A jako jediná měla více jmen a označení. Juno Virginensis byla bohyně panenská, bohyně vdaných žen Juno Matrona, bohyně sňatků Juno Pronuba a bohyně zásnubní Juno Domiduca.

Bůh podsvětí byl v Řecku Hádes a v Římě Pluto. Do římské mytologie byl převzat ve 4. stol. př. n. l. i se svou manželkou Persefonou, poté pojmenovanou Proserpina. Do té doby podle římských představ, nemělo podsvětí žádného vládce.

Druhým jeho bratrem byl Neptun, stejný jako bůh moří Poseidón. Neptun byl ze začátku pouhým bohem vod, který chránil ve vysychání vod a pramenů. Ale v 5. století, kdy se rozšířila plavba Římanů po moři, se z něj stal i bůh moře.

---

<sup>24</sup> Pojmenované podle faliského města Fescennium v jižní Etrurii.

<sup>25</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

Athéna se v Římě jmenovala Minerva. Její původní podoba byla staroitalská panenská bohyně, která se v Římě objevila v 7. stol. př. n. l. A tady už byla známá jako bohyně moudrosti. Pomáhala lidem v oblasti lékařství, řemeslnictví a umění. Poté skrze řecké mýty byla ztotožněna s Athénou a stala se z ní ochránkyně Říma.

Syn boha Jupitera byl Vulkán, stejný jako řecký bůh Héfaistos. K jeho počtě se v císařském období slavily každý rok 23. srpna slavnosti *vulcanie*<sup>26</sup>. Podle mýtů se dílna Vulkána nacházela na Sicílii pod sopkou Etnou nebo na jednom z Liparských ostrovů. Jeho pomocníci byli jednoocí kyklopové.

Dalším římským bohem byl Apollo, totožný s bohem Apollónem. A stejně jako on byl bohem světla, jasu, slunce, života a básnického umění.

Jeho sestrou v Řecku byla Artemis a tady Diana, což v úplném počátku byla staroitalská bohyně světla a života. Poté jí Římané ztotožnili s řeckou bohyní Artemis.

Arés, řecký bůh války, vystupoval v Římě jako Mars, který byl víc uctíván, proto patřil k jednomu nejpřednostnějším bohům v Římě. Podle římských mýtů byl také otcem římských zakladatelů Romula a Rema.

Bohyně lásky a krásy v Římě byla Venuše stejná jako Afrodité. Římané ji pojmenovali podle nejkrásnější hvězdy, jež svou září převýšila svit ostatních nebeských těles. K jejímu asi nejvýznamnějšímu uctívání došlo během období Caesara a Augusta a to z důvodu, že rod Juliů pocházel od jejího původu.

Merkur byl totožný s bohem Hermés. V Řecku byl známý jako jeden z nejobratnějších bohů, jenž pak sloužil Diovi jako posel. Ale v Římě byl známý jako bůh obchodu a zisku, proto ho hlavně ctili obchodníci.

Veselý bůh vína se v Římě jmenoval Bakchos a byl naprosto totožný s řeckým bohem vína jménem Dionýsos.

Déméter bohyně plodnosti v Řecku, v Římě Ceres. Její chrám stál na úpatí pahorku Aventina, kde se konaly v polovině dubna slavnosti k její počtě. Lidé si při nich oblékali bílé šaty a chudým bývalo přichystáno pohoštění.

Vládkyně rodinného krbu byla Vesta, totožná s bohyní Hestia. Její chrámy připomínaly krby. A uvnitř nich byl posvátný oheň, o který se staralo šest panenských kněžek. Muži měli do chrámu vstup zakázán, až na jednu výjimku. A tím byl nejvyšší kněz.

---

<sup>26</sup> Při slavnostech *vulcanie* byly náplní slavností oběti spalované v ohni. Mezi oběti tak patřily ryby a zbraně získané při bojích s nepřítelem.

Římané věřili stejně jako Řekové v nižší bohy a v další nadpřirozené bytosti. Jelikož byli ale velmi pověřiví, tak seznam jejich božstev se neustále rozšiřoval a to z důvodu, aby žádnou nadpřirozenou sílu neurazili.<sup>27</sup>

Kromě božstva a různých nadpozemských bytostí ctili i mytické hrdiny, většina z nich byla zbožněná. Nejvýznamnějšími z nich pak byli Herkules a bliženci Kastor s Polluxem.<sup>28</sup>

Etrurie nebyla ale jediná, která měla vliv na počátek římského divadla. Byla to i jižní Itálie, především jejich atellánská fraška, pojmenována podle oskického města Atelly nedaleko Neapole. Atellánská fraška bylo krátké improvizované představení, založené na stálých typech a každodenních situacích. V Římě se objevila v první polovině třetího století, v období, kdy Římané už vlastnili oskickou oblast.

Roku 264 až do roku 241 Řím válčil s Kartágem. Svou první válku proměnil ve vítězství, což mu umožnilo zmocnit se Sicílie. Během let 270–240 před Kristem získal Řím několik řeckých území, kde se už dlouho rozvíjelo divadlo. Římané se tak začali postupně sbližovat s divadelním uměním, což vyústilo v to, že roku 240 před Kristem zavedli první drama. Ale tyto dramata byly většinou překlady nebo napodobeny řeckých her.

Římské divadlo připomínalo trochu televizní program. Protože oproti Řecku, kde vládlo drama hlavní roli, tady hlavní podstatou byla zábava všeho druhu. A tím byly atletické zápasy, závody, akrobacie, drezúra zvířat, krátké frašky, dramatické skeče, hudba, tanec a celovečerní hry. Dokonce čas od času se objevovaly i další druhy zábav, což vedlo k tomu, že některé ty formy zanikly a byly vyvrženy na okraj společnosti. Důvodem bylo hlavně publikum, které tehdy bylo hodně přelétavé a každou chvíli je lákalo a bavilo něco jiného.

Římská velmoc ale neznala své mezí a do roku 146 před Kristem dobila a pohltila celý hellenistický svět. A stejně jako u Etruska, i tady se nechala značně ovlivnit řeckou kulturou. Zájem o její kulturu, ale vznikl i dřív. Už ve třetím století mnoho Římanů odjelo do Řecka studovat. Nebo roku 240 před Kristem si velká část římské literatury a umění půjčovala materiál od řeckých vzorů.

Vzhledem k tomu všemu je značné, že Římané si rádi propůjčovali praktiky a ideje ostatních národů. Ale pohled na úroveň řeckého umění a vědy je někdy vedl až ke

---

<sup>27</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-266-4.

<sup>28</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Dějiny psané Římem*. Bratislava: Perfekt, 2005. ISBN 80-8046-297-6.

skepticismu. Jako situace ve vědě, kdy se Řekové rádi sami sebe ptali na závažné otázky, které souvisely s tím, jak věci fungují a hledali na ně odpověď. Kdežto Římané takový filosofický sklon neměli. Sice je zajímalo, jak věci fungují, ale už nehledali důvod, proč tomu tak je. Byli praktičtí lidé, kteří se rádi obklopovali grandiozitou, sentimentalitou a hlavně zábavou.<sup>29</sup>

Jejich největší básník Vergillius pak k Římanům napsal: „*Jiní, ať kovové sochy, jak živoucí s půvabem tvoří, budiž, a z mramoru tvář, jak mluvící, dovedou vyvést, jiní ať řeční lépe a oběh nebeských těles umějí zobrazit hůlkou a určit východy hvězdné – ty však Římane, hled', bys pomocí národům vládl, to bude umění tvé...*“<sup>30</sup>

Římským umělcům a učencům se řecká kultura líbila, proto si z ní brali, co se jim hodilo a líbilo. Ale nehodlali se už omezovat jen na ni. Proto od posledního století před našim letopočtem se nemluvilo o řecké kultuře, ale o řecko-římské kultuře.

Největší rozvoj římské kultury ale nastal před koncem republiky neboli v období její krize. Začali se budovat nová města a bourat staré čtvrtě. Pompeius nechal postavit divadlo pro 10 000 osob s mramorovým sloupovým. Caesar dal vybudovat na *foru*<sup>31</sup> novou baziliku. Veřejné budovy, chrámy a prostranství byly v Římě vyzdobeny sochami. Z čehož většina byla dovezena ve 2. století př. n. l. z dobytých řeckých měst.

Architektura a sochařství byly v Římě takzvaní blízcenci, protože zejména na sklonku republiky, sochaři napodobovali řecká díla. Nejvyššího stupně se ale v této činnosti dosáhlo až při portrétní neboli zahalené soše.

V prvním století před Kristem vládl Řím po všech těch získaných území, obrovské zemi a patřilo mu nesmírné bohatství. Prostřednictvím toho pak vznikaly různé výhody jako zdarma obilí pro lidi.

Ve stejné době došlo k rozkvětu římské prózy. Prvním římským básníkem byl Livius Andronicus. Původem Řek z Tarentu, jehož hry byly většinou řeckého rázu. Stejně tak jeho následovníků Titus Maccius Plautus a Publius Terentius Afer.

Během posledního století se římské poezie v republice i přes veškeré boje, nepokoje, hospodářské problémy stále dařilo rozvíjet. Objevila se spousta autorů drobných epických básní, epigramů všeho druhu a lyrických písní. Schopnost napsat

---

<sup>29</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>30</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Dějiny psané Římem*. Bratislava: Perfekt, 2005, s. 162. ISBN 80-8046-297-6.

<sup>31</sup> Náměstí v římských městech.

báseň patřilo k přednostem. Vrchol římské poezie poté představoval Titus Lucretius Carus a Gaius Valerius Catullus.

Součástí tohoto rozkvětu byla také filosofie, rétorika, právníctví, memoáry a naučná literatura. Ale základem vzdělání byla především rétorika. Složit a pronést řeč musel umět každý, kdo se účastnil politického života, žaloval, obhajoval nebo velel vojsku. Vynikajícími řečníky tehdy byli Marcus Porcius Cato, Marcus Antonius, Lucius Licinius Crasus, Marcus Iunius Brutus, Caesar, Cicero a další.

Roku 27 před Kristem nastala druhá fáze Říma. Z republikánské země se stala císařská a veškerá moc, tak přešla na císaře. Ale pro římskou kulturu to rozhodně neznamenalo zánik, neboť ta jediná se z republiky prostřednictvím římských umělců a učenců stala nejtrvalejší.<sup>32</sup>

Kromě změny systému nastaly i další v divadle. Během období republikánského, fungovala pravidelná dramata, která byla založená na počestnosti, loajalitě a celkově měla vždy šťastné konce. Ale ve fázi císařství, šlo drama stranou a místo toho nastoupila zábava, která byla stále více okázalá, neustále se obměňovala a obsahovala různá dráždidla jako krveprolití, sex, nahota a násilí.

Ale i přesto všechno, že nastal obrat v obsahu her, tak pro Římany nadále bylo nejdůležitější, aby jejich divadelní nabídka především potěšila bohy a žádného z nich neurazila.<sup>33</sup>

Největší rozkvět umění římského ale nastal v době císařské během vlády Augusta. Důvodem je hlavně to, že on sám miloval umění a podporoval ho. Měl umělecký cit a vzdělání. Nechal postavit dvacet nových chrámů a osmdesát jich přestavět, postavil dvě baziliky, mramorem nechal obložit Pompeiovo divadlo, pod jeho vedením se dokončilo nové Caesarovo divadlo pod Kapitolem, vybudoval nové forum, které pojmenoval po sobě, na své vlastní náklady zbudoval vodovod, první monumentální římské veřejné lázně a spousta ještě dalších věcí nechal zřídit a postavit. Dokonce nutil římské boháče a kořistí zbohatlé vojevůdce, aby své peníze proměnily ve veřejné stavby.

Umělecké sochařství také v této době dosáhlo velké úrovně. A to v reliéfu a v portrétní soše, které byly vyrobeny z právě objeveného materiálu - mramoru.

---

<sup>32</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Dějiny psané Římem*. Bratislava: Perfekt, 2005. ISBN 80-8046-297-6.

<sup>33</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

Krom toho pod Augustovu vládu spadl i zlatý věk poezie. V Římě působila celá řada básníků, ale za ty největší byli považováni především tři. Publius Vergilius Maro a jeho známé Aeneidy, která byly složena podle Homérovy Ílias a Odysseie. Pak Quintus Horatius Flaccus, který napsal dvě knihy veršovaných Listů, z nichž je nejznámější dopis O básnickém umění, složený z citátů. A Publius Ovidius Naso, který tento vrcholný věk poezie završil.

Úroveň těchto básníků byla opravdu veliká, proto ji bylo těžké předčit. Ale ne na dlouho, protože směr básnické tvorby začal opět mířit k vergiliovskému vzoru. Nicméně už se to nedá nazvat zlatý věk poezie jako spíš stříbrný. Představitelem toho je Publius Papinius Statius, jenž podle Aeneidy zpracoval v dvanácti knihách Thebaidu a Valerius Flaccus s nedokončeným eposem Argonautica.

V této stříbrné éře si stojí i jiní spisovatelé. Jedním z nich je Plinius mladší, který psal také umělecké dopisy. Ačkoliv ty jeho se lišily svým význačným slohem a počtem zpráv o nejrůznějších oblastech v Římě a v říši.

A co se týká odborné a vědecké literatury, což je také důležitá část kultury, tak jeho nejvýznamnější zástupci byli Sexta Pomponia a Gaia, kteří psali právnické knihy. Pomponius jich napsal dokonce přes dvě stě.

Během vlády Augusta, nastal velký rozmach římské kultury, ale i po jeho vládě vznikaly prostřednictvím jiných císařů další velkolepé stavby. Roku 72 dal císař Titus postavit největší amfiteátr. Kvůli jeho mohutným rozměrům se mu říkalo Colosseum.<sup>34</sup>

Divadelní představení a různé podívané dosáhly v římském divadle vrcholu asi ve 4. stol. n. l. Ale poté začala upadat. Jedním z důvodů byla tvorba nového náboženství - křesťanské církve. Ta zpočátku byla slabá. Sice se jí podařilo přilákat pozornost, ale díky svým náboženským a politickým názorům prudce narazila. Křesťané neuznávali mnohobožství, protože to byl pro ně nesmysl a faleš. Pro ně existoval jen jediný bůh. A i když Římanům nevadilo přijmout nového boha mezi své božstvo, tak odmítali se vzdát těch svých. Stejně tak nehdli souhlasit s tím, aby státu byl nadřazen diktát náboženského učení. Proto byla křesťanská církev císařem potlačována.

Křesťanská církev se ale nehdla vzdát a i přesto, že byla pronásledována, její moc nadále rostla. Jedním z aspektů její přibývajících síly byl Konstantin, který prohlásil křesťanství za oficiální. Jeho období vlády bylo v letech 324 až 337. Po něm poté

---

<sup>34</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Dějiny psané Římem*. Bratislava: Perfekt, 2005. ISBN 80-8046-297-6.



nastoupil Theodosius a ten vydal nařízení, že každý druh náboženství kromě křesťanství je protizákonné. To pak vedlo k tomu, že římská kultura jako taková se začala postupně měnit.<sup>35</sup>

Poslední tři zástupci římské poezie a pokračovatelé antických tradic byli Decimus Magnus Ausonius, často označován jako mistrem básnické hříčky, Claudius Claudianus, nadšený hlasatel jednoty římského světa a Claudis Rutilius Namatianus.<sup>36</sup>

V roce 400 se ztratila spousta divadelních představení a slavností, co byla spojována s pohanskými bohy. Stejně tak byly zrušeny gladiátorské zápasy.<sup>37</sup>

Tradiční římské řečnictví vymizelo s jeho posledním řečníkem Quintem Aureliem Symmachem, který byl označován za nepřítele křesťanství.<sup>38</sup>

A co se týkalo samotného římského divadla, tak kromě křesťanské církve mohly za jeho rozpadnutí i jiné dva faktory. První souvisel s rozkladem římského impéria uvnitř. Loajalita vůči státu totiž postupně klesala ve chvíli, kdy moc uchopila vojenská a vládní byrokracie. Jejich členové často pocházeli ze vzdálených provincií a o město se nezajímali, tím pádem občanský zájem byl pro ně bezpředmětným. Ke všemu roku 400 po Kristu došlo k rozdělení císařství na dvě části. Jedním z nich byla Východní část, která byla zároveň i bohatší. Jejím hlavním městem byl Konstantinopolis. A tou další částí byl Západ, jehož hlavním městem nadále zůstával Řím.

Tím druhým faktorem byl tlak barbarských kmenů zvenčí. Západ byl oproti Východu slabší, proto nedokázal dlouho odolávat útokům barbarských kmenů. Nakonec to dopadlo tak, že roku 410 kmen jménem Visigóti dobyli Řím. Sesadili císaře a sami se prohlásili za majitele této země.

A tak došlo ke konečnému rozpadu Římské říše a její kultury jako takové. Ale *Východořímská říše*<sup>39</sup>, kde se psalo a mluvilo řecky, trvala však až do 15. století.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>36</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Dějiny psané Římem*. Bratislava: Perfekt, 2005. ISBN 80-8046-297-6.

<sup>37</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>38</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Dějiny psané Římem*. Bratislava: Perfekt, 2005. ISBN 80-8046-297-6.

<sup>39</sup> Byzantská říše.

<sup>40</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

## 4. ANTICKÉ DIVADLO

V období antiky bylo postaveno mnoho divadel. Některá z nich se pak posléze přestavovala nebo naopak zůstala nedotknuta. A především podoba jeho jednotlivých částí se odvíjela od toho, zda pocházela ze stylu řeckého či římského.

Řekové svá divadla stavěli na místech, která byla spojená s okrskem posvátných bohů. Což před vznikem soutěží bylo takových míst mnoho. A stejně jako vzniklo drama z řeckých písní sborových, byla i za nejstarší část divadla považována orchestrá.<sup>41</sup>

Orchestrá byla kruhová nebo skoro kruhová plocha, která se nacházela mezi hledištěm a divadelní budovou. Byl to prostor určený pro tanec a zpěv sboru. Proto když se tančilo a zpívalo, diváci se seskupili do kola kolem orchestrá.

Jakmile se ale ke sboru připojil herec, začal se pohybovat po orchestrá. Z toho důvodu museli pak diváci změnit uspořádání, protože hrozilo, že by všichni nemuseli na aktéra vidět. A proto, aby veškeré publikum vidělo, sedávali nebo stáli na svahu. Tím vznikl theatron neboli hlediště.

Herec ale musel často odcházet a převlékat se do jiného kostýmu, jelikož ztvárňoval více úloh. Tím vznikla *skéné*<sup>42</sup>, jednoduchá dřevěná bouda, která stála tam, kde aktér vystupoval. Na konci představení se pak skéné vždy odklidila a nová se postavila znovu.<sup>43</sup>

Krom toho, že skéné sloužila jako šatna pro herce, zároveň se využívala jako pozadí pro divadelní inscenaci. Kdy se konkrétně poprvé objevila, jako scénická struktura v inscenaci není jisté, ale je možné, že to mohlo být v roce 458 před Kristem, kdy byla poprvé předvedena Aischylova hra Oresteia. Protože tato hra sama o sobě vyžadovala do pozadí svého děje stavbu.<sup>44</sup>

Skéné se skládala ze třech *thyrómat*<sup>45</sup> neboli dveří, jež se otevíraly do hracího prostoru. Herec se tak mohl pohybovat před ní i za ní. Oddělovala tak prostor vnitřní a vnější. Mezi dveřmi byl pinakés, což byly dřevěné panely, na nichž byly namalovány

---

<sup>41</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>42</sup> Původní význam slova je stan. Proto je možné, že než vznikla dřevěná budova, mohla mít skéné podobu stanu.

<sup>43</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>44</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>45</sup> Na počátku tvořily skéné jen jedny thyróma.

dekorace. Její dolní patro tvořil rozsáhlý sál, rozdělený na dvě části pěti sloupy. Po stranách potom byly k němu připojené dva menší pokoje. Horní patro vypadalo jak střecha nebo horní plošina, kde vystupovala postava boha. A také se tím znázorňovaly vyvýšená místa. Boční křídla jevištního domu potom tvořila paraskénia neboli přístavky vystupující dopředu.

O něco později, začalo být součástí skéné i proskénion, což byla stavba, která stála před ní, na jejíž střeše vznikl další prostor pro hraní neboli *logeion*<sup>46</sup>. Rozměry proskénion byly různé, zejména v době hellénismu, kdy byla zvýšená jeviště. Ale i tak vše záviselo na typu divadla. Když bylo divadlo rozsáhlé jako v Epidauru nebo v Athénách, tak i proskénion byl vyšší. Naopak u menších divadel jako byly v Oropu a v Prieně, byl proskénion nižší. Jeho celková délka pak souvisela s průměrem orchéstry.<sup>47</sup>

Krom toho, když se v hellénismu zrušila paraskénia, jeviště začalo být na obou stranách otevřené. Z toho důvodu jeho přední okraj začalo podpírat proskénion – průčelí dolního podlaží. A jeho zadní okraj pak držel logeion – průčelí horního podlaží. Tyto dvě průčelí byla stejně vysoká, ale i tak v některých divadlech proskénion o pár stop překrýval obvod orchéstry.

Aktéři hráli zezáčátku v orchéstrě spolu se sborem, což nevadilo, protože se od sebe odlišovali kostýmem a hlavně orchestra měla velký prostor. Herec v ní stál tak, aby byl blíže ke skéné, ale když pronášel řeč, stál v jejím středu. Potom ho ale někteří diváci viděli ze strany nebo dokonce ze zadu, ale nijak jim to nevadilo. Pro ně především bylo důležité, že viděli události, které se staly. Centrem dění tak byla zezáčátku orchestra. Ale v době klasické se už herci přemístili na proskénion za orchéstrou. A vzhledem k tomu, že bylo proskénion úzké, tak se někdy stávalo, že aktér z něj spadl. Ale to bylo způsobeno pouze jeho neopatrností.

Na proskénion chodili aktéři porůznu. Když byla v době hellénismu zrušena paraskénia, mohlo se na jeviště jít po rampách, které šly paralelně s *parodos*<sup>48</sup>. Nebo místo ramp na obou koncích jeviště vedly schody z orchéstry. A jindy se zase na něj chodilo pouze z jevištního domu.

---

<sup>46</sup> Rozsáhlá místnost, která zároveň mohla sloužit jako místo pro řečníky. Neboť logeion znamená také řečniště.

<sup>47</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>48</sup> Postranní vchod do řeckého divadla, který byl nalevo i napravo od orchéstry.

Dekorace u řeckých divadel nebylo moc, protože básníci se spíše spoléhali na sílu slova a především se hry nekonaly v interiéru. Známým řeckým malířem byl Agatcharchos ze Samu, který žil v Athénách a maloval divadelní dekorace k tragédiím Aischylovým a Sofoklovým.

Řecké divadelní dekorace byly samy od sebe jednoduché. Malovaly se na plátno, skéné nebo na dřevěné desky a byly trojího typu. Tragické, kde dekorace zobrazovaly palác nebo vojenský tábor. Ozdobeny proto byly sloupy, sochami, štíty a dalšími královskými předměty. U komických vypadaly dekorace jako soukromé domy s okny a arkýři. A u satyrských dramát byly na dekoracích namalované jeskyně, stromy, hory a jiné venkovské předměty, aby to celkově získalo ráz krajiny.

K dekoraci se také využívaly periakty. Což byly trojstranné hranoly, které stály na obou stranách jeviště. Z toho každá ta strana měla jinou namalovanou dekoraci, která doplňovala dekoraci hlavní. Periakty se především používaly, když bylo zapotřebí změnit scénérii. Ale nedocházelo k tomu často, spíš zřídka. Protože většina básníků chtěla udržet jednotu místa a času. Krom toho periakty nesloužily jenom k výměně dekorace. Jelikož stály na obou stranách jeviště, zakrývaly postranní vchody. A to se dělalo proto, že každý ten vchod, kterým herec přišel, měl nějaký význam. Když aktér vyšel z levého vchodu, přicházel z venkova nebo z ciziny. Naopak z pravého se vracel z města nebo z přístavu. A touto orientační pomůckou se řídili jak básníci, tak diváci.

Oponu řecké divadlo neznalo, proto bylo běžné, že herci se seskupovali do svých pozic i před diváky.<sup>49</sup>

Co se týkalo zvláštních efektů, tak ty byly přece jenom omezenější. Hlavními prostředky efektů byly méchané a ekkykléma. Méchané byl stroj podobný jeřábu, na kterém bylo připevněno na provazech malé lešení, maskované tak, aby vypadalo jako létající vůz nebo zvíře. A na něm pak seděl herec, který znázorňoval boha, poloboha nebo obyčejnou postavu jako byl například v tragédii Perseus na okřídleném koni.

Ekkykléma byla plošina, která se prostřednictvím pohybu čepu, koleček nebo válce vysunovala prostředními dveřmi scény přímo na jeviště. Díky tomu viděli pak diváci děj, odehrávající se v domě. Ale i tak skrz výkřiky si mohlo publikum představit, co se uvnitř dělo.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>50</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

Kromě méchané a ekkykléma existovaly ještě i jiné divadelní mechanismy. Například u tragédií, jako tomu bylo v díle Prometheus, kdy se hrdina propadne i se skálou, byly pod hlubokými proskénion zbudované propadliště. Nebo v divadle Eretria byly vytvořeny Charónovy schody, což byla podzemní chodba, která vedla z proskénia do středu orchestry. Skrz ně pak vystupovali na scénu duchové. A pro znázornění *blesku a hromu*<sup>51</sup> se používaly bronzové nádoby, do kterých se házely kameny, případně se na ně tlouklo.<sup>52</sup>

Součástí divadelních představení byly i rekvizity, jejichž počet nebyl limitován. Používaly se vozy tažené koňmi, sochy bohů, svítidla, která především sloužila k předvádění nočních scén. Nábytek se v tragédiích příliš nepoužíval. A pokud se už objevil, tak většinou to byla jen pohovka určena pro staré lidi. Oproti tomu v komedii byl nábytek pořád a stejně tak i jiné domácí předměty. Přesto ani v tragédii ani v komedii nezobrazoval iluzi reality, pouze se využíval pro dramatickou situaci.<sup>53</sup>

V Řecku se nacházelo mnoho divadel a ta se od sebe odlišovala. Jejich podoba a velikost záležela především na tom, na jakém terénu bylo divadlo postaveno, jak velké bohatství vlastnila obec, na úmyslech architektů a na dalších možnostech.<sup>54</sup>

Díky své souměrnosti a půvabům bylo považováno za nejkrásnější řecké divadlo Epidaurus, které stálo na svahu hory Kynortia, v Asklepiově svatyni. Postaveno bylo ve 4. stol. př. n. l. a na rozdíl od jiných nikdy nebylo přestavěno či rozšířeno. Jejím architektem byl Polykleitos.<sup>55</sup>

Hlediště bylo vyhloubeno na stráni hory a to tak, že přímo na skále byly položeny polokruhovitě řady sedadel, které se za sebou zvedaly. Na jejich okrajích potom byla postavena *opěrná zed*<sup>56</sup>, která hlediště zakončovala. Hlediště o průměru 119 m rozdělovala horizontálně dvou metrová široká ulička diazóma do dvou pořadí. Jedno pořadí bylo hořejší a vyšší a to tvořilo 21 řad včleněných do 22 *cunei*<sup>57</sup>. Druhé bylo dolejší a nižší a v něm bylo 34 řad včleněných do 12 *cunei*. Za poslední řadou potom byla další ulička.

---

<sup>51</sup> Když diváci uviděli na scéně blesk nebo uslyšeli zahřmění, byla to předzvěst pro příchod bohů.

<sup>52</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>53</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>54</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>55</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>56</sup> Na obou koncích zdi byly položeny podstavce, na kterých stávaly sochy.

<sup>57</sup> Je to paprskovitě se rozbíhající schodiště, které rozděluje hlediště do menších celků.

Jednotlivá sedadla byla vyrobena z bílého vápence do tvaru stupňů. Vpředu byla vykrojena, aby diváci měli větší prostor pro nohy. A vzadu bylo o dost prostornější a hlubší položené místo, kam si zase dávali nohy ti, co seděli v následující řadě. Tudíž nehrozilo, že by někdo o někoho zavadil i ve chvíli, když přišel o něco později na představení. Jinak samotné sedadlo pro jednoho člověka bylo široké kolem třiceti pěti centimetrů.

Za nejlepší místa se ale považovala ty úplně vepředu. Proto bylo pochopitelné, že většinou na těchto sedadlech seděli ti bohatší. Dokonce, aby neseděli na kamenných sedadlech, nechávali si je pokrývat polštáři či koberci.

Mimo těch nejlepších sedadel existovaly i takzvaná čestná místa, které vypadaly jako lavičky s opěradlem. A týkalo se to tří řad. První byla přímo až u orchestry, druhá před diazómou a třetí za ní. Na těchto místech potom sedávali epidaurští úředníci, kněží svatyně Asklepiovy a ostatní, kteří získali proedria neboli právo tady sedět. Dokonce existovala i taková divadla, kde tyto sedadla byla popsána a určena pro každého z úřadu zvlášť.

Navíc ještě mezi orchestrou a úplně první řadou ležel odvodňovací žlab. Ten umožňoval během deštivých dnů, aby voda ze sedadel stékala sem a odtékala dvěma otvory na obou stranách do podzemních vod.<sup>58</sup>

Orchestra byla do tvaru kruhu o průměru dvaceti metrů. Nebyla vydlážděná, pouze upěchovaná z hlíny a vyznačena kruhovitým kamenem, který nijak nevyčníval.

Za orchestrou se pak rozkládala další část divadla a tím byla skéné, která byla nejspíše dvoupatrová. Neboť v přízemí se nacházel sál o velikosti 19,5x6 metrů se čtyřmi sloupy a dvěma malými místnostmi na každé straně.

Před skéné potom stálo proskénion 28 x 2,5 m s 18 polosloupů. Mezi nimi byly pak pinakés, připevněné z vnitřku klínky, které se do polosloupů zastrkovaly. Proto nebyl problém vyměnit pinakés. Na proskénion potom vedly z obou stran rampy. Ale neměřily tam přímo, pouze na rovnou plochu před ním. Proto bylo ve stejné výšce jako střecha proskénion, kde bylo také, i když poměrně malé, logeion o třech metrech.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>59</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

Každopádně jak hlediště, tak orchestra i skéné nebyly architektonicky propojené. Naopak byly samostatné a jediným jejich pojítkem byly *slavnostní brány*<sup>60</sup>, které ležely mezi skéné a opěrnou zdí.

Divadlo bylo schopno pojmout až 14 000 diváků, kteří sem přicházeli orchestrou, protože přece jenom země tu byla položena směrem k ní. A odtud potom mířili k jednotlivým klínům.<sup>61</sup>

Co se týkalo samotné akustiky, tak ta byla v divadle Epidauru natolik vynikající, že zvuk mohli slyšet diváci sedící až v posledních řadách. Jenže ne každé divadlo bylo na tom s akustikou tak dobře jako Epidaurus. Proto bylo běžné, že v uličkách hlediště stály mezi diváky ozvučné nádoby. A tyto nádoby s přibývajícím vzdáleností zesilovaly hluboké tóny. Což způsobovalo rozšíření zvukového spektra.

Kromě velkých divadel se nacházela v Řecku i divadla malá. Příkladem je divadlo Théra, postavené ve 3. stol. př. n. l. na ostrově *Santorini*<sup>62</sup>. Ale to na rozdíl od divadla v Epidauru bylo posléze v římské době přebudováno.<sup>63</sup>

Nicméně největší zájem bylo o Dionýsovo divadlo, které stálo v okrsku boha Dionýsa Osoboditele na svahu pod Akropolí. Divadlo, kde se hrály tragické hry od Aischyla, Sofokla a Eurípida. Nebo komedie od Aristofana.

Jeho jedinou částí byla ze začátku kruhovitá *orchestra*<sup>64</sup>, která měla v průměru dvacet čtyři metrů.<sup>65</sup>

Publikum v této době nejdříve sledovali představení ze svahu, ale posléze jim bylo postaveno dřevěné hlediště. To se opíralo o svah akropole a na západní a východní stráni, kde končila skála, byly podpěry.

Součástí divadla byla i dřevěná skéné, která, jak již bylo zmíněno výše, se stavěla pro každou slavnost. Ale jelikož se v divadle Dionýsa hrálo jenom dvakrát do roka a to o Lenájích a Městských Dionýsiích, z čehož tyto dvě události šly skoro za sebou, stačilo skéné postavit jednou za rok. Ke všemu, když se opětovně postavila, mohl se vždy změnit její tvar nebo podoba, aby se hodila do jednotlivých dramát.

---

<sup>60</sup> Brány byly dvojité. Jedněmi dveřmi se vešlo na rampy, odkud se pak šlo na proskénion. A druhé vedly na parodós, do prostoru mezi skéné a oběma křídly jeviště.

<sup>61</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>62</sup> Dříve ostrov Théra.

<sup>63</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>64</sup> Vznikla v 6. stol. př. n. l., když na úpatí kopce byla postavena terasa, kde pak byl pro ni vymezen prostor.

<sup>65</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

Dřevěné hlediště ale nemělo dlouhou trvanlivost a nakonec se rozpadlo. Proto na počátku pátého století se začalo stavět hlediště kamenné z vápence peiraiského.

Zároveň Periklés v této době nechal postavit nedaleko Dionýsova divadla ódeion. Ódeion byla krytá budova určena pro koncerty a veřejná místa, která byla součástí každého velkého města v Řecku. Měla tvar čtvercového půdorysu, na kterém bylo mnoho sloupů. A střecha byla postavena do pyramidy.<sup>66</sup>

Větší rekonstrukce nastaly v divadle Dionýsa až v polovině čtvrtého století před Kristem, díky velkému úsilí státníka *Lykúrga*<sup>67</sup>. Orchestra se přesunula více na sever, protože předtím byla spíše na jih. Dále byla vybudována skéné s proscénium. A zároveň bylo dokončeno kamenné hlediště, které se rozhodně nedalo srovnávat s tím v Epidauru. Tam bylo hlediště do tvaru polokruhu, kdežto tady byla podle toho vytvořena jen sedadla dolejší. Ostatní řady se potom podobaly větším nebo menším kruhovým obloukům. A důvodem byla především půda. Proto bylo i pochopitelné, že ta část hlediště, co už se neopírala o skálu, byla podepřena silnou opěrnou zdí.<sup>68</sup>

Hlediště bylo v průměru velké 90 m. Rozdělovala ho diazóma do tří pořadí, z čehož ta hořejší diazóma byla veřejná cesta, spojená s okresem Asklepion, s východní částí města. Jinak dolní a prostřední pořadí mělo třicet dva řad a horní zase čtrnáct, kde ty nejvyšší sedadla byla kolmo seříznuta.

Také jako v divadle Epidauru i tady existovaly sedadla čestná. Dohromady jich bylo šedesát sedm. Ale nejhezčí z nich patřilo knězi Dionýsa Eleuthérského. Jeho místo bylo vyrobeno zvlášť, bylo vyšší a mělo tvar křesla. Také bylo ozdobeno jemnými reliéfy.<sup>69</sup>

Ale stejně jako divadlo Théra bylo pak pod vládou Říma zčásti přestavěno.<sup>70</sup>

Řekové svá divadla stavěli v okrscích posvátných bohů, ale hráli na počest pouze jednomu z nich a to bohu Dionýsovi. Oproti tomu Římané některá svá divadla také stavěli v okrscích, která patřila jednotlivým bohům, ale rozhodně jejich hry nebyly věnovány pouze jednomu z nich. Krom toho bylo pro ně nepřipustné, aby v takovém v okrsku boha Jupitera, se hrála představení pro úplně jiného boha. A především,

---

<sup>66</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>67</sup> Vytvořil zákon, při kterém se sepsal úřední exemplář tragédií Aischyla, Sofokla a Eurípida, kterým se museli řídit všichni herci.

<sup>68</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>69</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>70</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.



Římané nemuseli nutně stavět divadla v okrcích, v závěru si mohli vybrat pro ně jakékoliv místo.

Když bylo ale jeviště postaveno na posvátném okrsku, tak nešlo jen o to, že bylo s chrámem určitého boha spojeno, ale zároveň muselo být i před chrámem situováno. Dokonce i samotná představení se hrála před zrakem daného boha, proto jeho obraz musel být postaven tak, aby dobře viděl. Z toho důvodu bylo i jeviště postaveno čelem k chrámu.<sup>71</sup>

Jednou za rok se v Římě konalo pět oslav a ty se do doby 1. století před Kristem hrály v provizorních neboli v dřevěných ovlivněným *flyáckou fraškou*<sup>72</sup>. Takové divadlo tvořilo dřevěné jeviště, které mohlo být trojího typu. U prvního bylo dřevěné pódium nízké a stálo na třech nebo čtyřech sloupech. Druhý typ pódia stál na nízkých sloupech a jeho spodní část byla zakrytá drapérií. Zároveň vedly k němu schody. A poslední typ, bylo vysoké jeviště, které udržovaly sloupy. Místo schodiště, tak mělo zadní stěnu.

Mezi jevištěm a prvními řady sedadel bylo místo, které se shodovalo s řeckou orchestrou. Za jevištěm stála budova pro herce, která sloužila jako kulisa. Její průčelí tvořily troje dveře. A aktéři těmito dveřmi nebo dvěma postranními vchody vcházeli.<sup>73</sup>

Po 1. stol. př. n. l. začala vznikat kamenná divadla. A jelikož si většina těchto římských divadel byla projektově podobná, lze celkově charakterizovat jejich jednotlivé části.<sup>74</sup>

Orchestr u římských divadel netvořil upěchovaný kruh, ale vydlážděný polokruh. Jelikož prostor v ní byl zmenšený, protože byl zčásti zastavěn sedadly, kde seděly privilegované skupiny.<sup>75</sup>

Jevištní budova neboli scaena v Římě už měla kamennou podobu a tvořila s hledištěm jednotný celek o stejné výšce po celém obvodu. Její průčelí scenae frons bylo často malované nebo pozlacené a často ozdobené sloupy, výklenky či sochami. Ve starších divadlech byla tato průčelí hladká, ale později v nich byly běžně vyrobené výklenky, které vytvářely hluboké vestibuly a alkovny. A jelikož se do zákulisního prostoru zařezávaly opravdu hluboko, nezbyl v něm větší prostor než chodba. Šatny a jiné pracovní prostory byly pak v postranních křídlech.

---

<sup>71</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>72</sup> Název podle flyacké komedie.

<sup>73</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>74</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993, s. 46. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>75</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

A jelikož byla nad jevištěm střecha, která kromě toho, že zlepšovala samotnou akustiku divadel, tak také chránila průčelí scaeny.

Krom toho scaena frons byla základní scénickým pozadím v římském divadle. Její průčelí zobrazovalo řadu domů, které vedly do ulice – jeviště. V tragédiích zase průčelí především zobrazovalo palác nebo chrám.

Rozhodně nebyl ani problém v tom, že většina her se odehrávala na venkově nebo na jiných místech, kde žádná budova nebyla. Proto v takových typech her průčelí především znázorňovalo nějaké město. Mimo to diváci se především soustředili na slova dramatika, než nad samotnou lokalizací děje. Stejně tak dveře u scaena frons měly svou funkci. Každé z těch *thyromat*<sup>76</sup> představovalo jeden dům.

Samotné jeviště neboli pulpitem bylo asi dva a půl metrů vysoké. A jelikož pódium už nebylo úzké jako v Řecku, ale naopak široké, což bylo způsobeno tím, že se celkově posunulo dopředu, tak přední okraj doléhal až k polokruhové orchéstrě. V roce 100 po Kristu byl tento přední okraj ještě obohacen o žlábek pro oponu. Rozměry jeviště pak odpovídaly rozměrům divadla. Jeho šířka byla přibližně třicet až devadesát centimetrů a jeho hloubka šest až dvanáct metrů. Zároveň v jeho zadní stěně se nacházelo až pět dveří, z čehož minimálně jedny byly v postraních křídlech a ty jeviště ze stran zavíraly.

Do hlediště neboli cavea římské publikum přicházelo schodištěm neboli vomitoria, což byly zastřešené vchody, nad kterými byly lóže určené pro císaře a jiné významné osobnosti. Hlediště rozdělovala řada vertikálních uliček do sektorů. Z toho minimálně jedna byla široká, v polovině výstupu hlediště skrytá sloupořadím. Další sloupořadí se nacházelo na vrcholu hlediště, kde umožňovalo horizontální pohyb publika. Mimo to cavea tady převyšovala scaenu.

Zároveň jejich hlediště, orchestra a scaena tvořily jednotný uzavřený celek, což u řeckých divadel rozhodně nebylo.<sup>77</sup>

Také aby mělo publikum pohodlí, vymysleli Římané v době císařství určité vymoženosti. Jedním z nich byl chlazený systém, který fungoval na základě pohybu vzduchu nad proudem vody. A k ochraně před sluncem byly roku 75 před Kristem zavedeny plachty. Ty se upevňovaly na stožárech, kde byly postavené ve dvou řadách

---

<sup>76</sup> V Řecku byly tři, ale v Římě už jich bylo pět.

<sup>77</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

po celém horním okraji hlediště. Plachty byly barevné a někdy pomalované různými obrysy.

K římské divadelní dekoraci se stejně jako v Řecku používaly periakty, které rozlišovaly místo děje. Také se umísťovaly na oba konce okrajů jeviště a sloužily jako interpretace pro každý dramatický žánr.<sup>78</sup>

Součástí scénického prostředí byla i opona, kterou Řekové neznali. Skládala se z předního závěsu *aulaeum* a zadního závěsu *siparium*<sup>79</sup>. *Aulaeum* se v původním stavu spouštělo do žlábků na předním okraji scény, skrz sérii teleskopických tyčí. Proto když se tyče naplno vytáhly vzhůru, opona se také zvedala a v opačném případě spouštěla dolů. Ve druhém století našeho letopočtu byly pak tyče nahrazeny lany. Krom toho přední závěs sloužil jako určitý efekt, který umožňoval nečekaně odhalit scénu nebo skrýt napínavý děj.

*Siparium* v původní podobě vypadal jako malý závěs, pověšený za scénou. Díky tomu vytvářel prostředí děje a zakrýval zákulisní prostor. S postupem času se ale *siparium* zvětšovalo a věšelo se na *scenae frons* jako zadní prospekt. Nebo někdy sloužilo i k tomu, aby zakrývalo *pinakés* ve *scenae frons*.<sup>80</sup>

Co se týkalo pak samotné jevištní techniky, tak přímo z římských divadelních prken se o ní moc neví. Ale za to je známá z amfiteátru, kde se výjimečně hrály hry i pantomima.<sup>81</sup>

Jelikož v Římě existovaly oproti Řecku ještě i jiné druhy zábav kromě divadla, tak byly pro to zbudované speciální stavby. Jedním z nich byl *amfiteátr*<sup>82</sup>. Amfiteátr byla uzavřená stavba, jejíž jeviště i hlediště bylo kruhové, oválné nebo eliptické. Stupňovité hlediště pak vypadalo jako nějaká velká nálevka, do kterého diváci vcházeli přes vnější schodiště nebo systémem vnitřních chodeb.<sup>83</sup>

Prvním stálým amfiteátreem bylo *Colosseum*<sup>84</sup>, protože do té doby vznikala pouze provizorní. *Colosseum* se skládalo ze dvou pater, později ze tří a z přízemí, kde byl vyroben speciální výtah. Celkem pak dokázalo pojmout až padesát tisíc diváků.

---

<sup>78</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>79</sup> Užívala se v mimu.

<sup>80</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>81</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>82</sup> Jeho hlavní programovou náplní byly ludi gladiatorii neboli hry, jejichž součástí byly gladiátorské zápasy, štvance zvířete a jiné.

<sup>83</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>84</sup> Byl symbolem a metaforou římské nadvlády nad antickým Středomořím.

Nicméně když se náhodou hrála v amfiteátru divadelní inscenace, byla pro dekorace a rekvizity v sousedství arény sestavena speciální budova, odkud se pak podle potřeby odvezly do podzemí Colossea, které bylo asi šest metrů hluboké. A ve správnou chvíli se tímto přístrojem vyvezly na úroveň arény. Tento systém se také využíval u dravé zvěře a bojovníků.

Nejen v římském Colosseu, ale i v řeckém Korintu existovala stejná technika. Dekorace zobrazovala vysokou horu, kde byly stromy, křoviny a studánka, u níž se pásly živé kozy, které hlídal pastýř. Na hoře se pak hrála scéna, kde Paris diskutoval s Héróu, Athénou a Afrodíté. Poté z hory vystříkl pramen šafránem obarveného vína a po hoře i celé dekoraci se slehla zem.<sup>85</sup>

Mimo to ještě existovaly cirky, což byly protáhlé prostory, které kopírovaly pláň mezi jejím úbočím. Z jedné strany byly polokruhovitě uzavřeny a okolo pak obstoupeny stupňovitým hledištěm. Největším z nich byl *Circus Maximus*<sup>86</sup>, který dokázal v době císařství pojmout až 60 000 diváků. Jeho nejvýraznějším rysem pak byla obrovská závodní dráha, která umožňovala, aby vedle sebe mohlo závodit dvanáct vozů.<sup>87</sup>

První stálé kamenné divadlo v Římě vzniklo až v roce 50 před Kristem, které dal postavit Pompeius. Divadlo mělo v průměru 150 metrů a dokázalo pojmout do svého hlediště přibližně devadesát metrů širokého asi 17 500 diváků. Na vrcholu hlediště se pak nacházel Venušin chrám.

Kromě tohoto vznikla do konce století ještě další dvě divadla v Římě. Jedním z nich bylo Balbovo, postavené roku 13 před Kristem, s kapacitou až 8 000 diváků a druhé Marcellovo divadlo, zhotovené roku 11 před Kristem se schopností pojmout až 15 000 diváků.<sup>88</sup>

Marcellovo divadlo dal postavit *Augustus*<sup>89</sup> a pojmenoval ho podle svého předčasně zemřelého synovce Marca Claudia Marcella. Augustus chtěl, aby toto divadlo předčilo krásu Balbova divadla, proto nechal vyzdobit scenae frons neboli průčelí vysokými sloupy. Zároveň bylo divadlo vybaveno systémem průchodů a schodišť.

---

<sup>85</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>86</sup> Probíhaly tu slavnosti lidí circenses neboli hry v cirku, které zahrnovaly jízdni závody, pěštní zápasy, závody v běhu a další.

<sup>87</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>88</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>89</sup> Do roku 44 před Kristem se jmenoval Augustus Gaius Octavianus, ale poté co ho adoptoval Caesar, se jmenoval Gaius Iulius Caesar Octavianus.

Hlediště mělo v průměru 130 m. Rozděleno bylo horizontálně do dvou částí, vertikálně do osmy klínů a zakončené kolonádou s místy určené pro chudší diváky.<sup>90</sup>

Kromě těchto divadel v samotném Římě pak žádná jiná stála nebyla. Jedině pak mimo Řím. Zajímavým příkladem je zrovna divadlo v Pompejích.

Divadlo v Pompejích se skládalo ze třech částí. První část bylo Velké divadlo, postavené asi 200 let před Kristem ve stylu hellénismu.

Druhou část tvořilo Malé divadlo, které především sloužilo jako odeum, místo pro hudební představení. Zhotovené bylo kolem roku 75 př. n. l. podle římských vzorů. Divadlo bylo zastřešeno a jeviště spojeno s hledištěm. Vchody byly zaklenuty a na nich čestná lóže, stejně tak jako u orchestry.

A třetí částí byl amfiteátr, zbudovaný roku 70 před Kristem, který rozhodně ještě neměl takové technické konstrukce jako římské Colosseum.<sup>91</sup>

Řecká divadla vznikala v přirozeném terénu, tím pádem se budovala na svahu ve všech krajích, kde Řekové sídlili. Divadla nebyla krytá a ani stejná nebo projektově podobná jako ta římská, protože jejich stavitelé nepřejímali nápady od druhých. Každé z nich bylo tak v něčem jiné. Jejich konečná podoba se pak v závěru odvíjela od základních potřeb a poměrů místních.<sup>92</sup>

Divadla v Řecku pokračovala až do konce 6. stol. n. l. Ale už ve 2. stol. př. n. l. začala upadat. Důvodem bylo ovládnutí východního Středomoří Římany. Což mělo za následky, že většina se začala rekonstruovat na římskou divadelní architekturu. Příkladem je divadlo Argos. Z toho důvodu se potom řecká divadla změnila na řecko-římská a dokonce se i na samotném území Řecka stavěla římská divadla jako třeba divadlo v Athénách Héroda Attika.<sup>93</sup>

Římamé do 1. stol. př. n. l. si vystačili na rozdíl od Řeků pouze s dřevěným divadlem. Poté ale začali přestavovat ta řecká nebo si stavěli svá vlastní kamenná. Jejich kamenná divadla nevznikala v době velkého rozkvětu dramatu, naopak spíš se stavěla na jejím konci. A naplno se rozvíjela až v následující etapě.<sup>94</sup>

Římská divadla se budovala kdekoliv na rovině, což bylo také důvodem, proč některé části divadla byly jiné než ty řecké. Typickým příkladem je zrovna jeviště.

---

<sup>90</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>91</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993, s. 46. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>92</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>93</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>94</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993, s. 46. ISBN 80-901508-2-9.

Jelikož diváci stáli nebo seděli na rovné půdě, tak z toho důvodu, aby všichni viděli na herce, muselo být jeviště hlubší. Ve výsledku bylo pak snižené.

Krom toho Římané v divadlech neorganizovali jenom divadelní představení. V některých i pořádali gladiátorské zápasy nebo boje s divokými šelmami. A aby nedošlo k případnému zranění diváků, byla orchestra u některých divadel jako u Dionýsova opatřena o metr vysoké mramorové, později železné zábradlí.

Po stránce dekorační, ale měla obě divadla stejný rys. A to takový, že většina hraných her se odehrávala venku a ne uvnitř domu, protože existoval názor o posvátnosti příbytku, kam nikdo cizí nemohl chodit. Ke všemu z důvodu starověkého obyčeje, to znamenalo strávit většinu dne venku.<sup>95</sup>

Odlišnost vizuální podoby řeckého a římského divadla je nesporná. Hlavně tak celkové jeho samostatné postavení jako takového. U Řeků se budovala divadla jedině na posvátných místech, protože jeho funkce byla náboženská. Kdežto u Římanů to nemuselo být nutně na posvátném místě. Ke všemu oni na divadle ani tolik nelpěli, proto vznikaly i další architektonické stavby jako amfiteátr nebo cirky pro jiné druhy pobavení. Účelem divadla v Římě byla tak zábava.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>96</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

## 4.1 Publikum

Antické dramatické hry by nemělo smysl předvádět na divadelních prknech, kdyby tady nebyl nikdo, kdo by to mohl sledovat nebo hodnotit. Role diváka je tak nenahraditelná, přesto všude jiná.

Divadelní inscenace v Řecku byla přístupna pro všechny. Obecenstvo proto tvořili různí lidé, jak chudí, tak bohatí. Jak muži, tak ženy, děti, otroci a osoby domácí i cizí. Když se nějaká rodina rozhodla jít do divadla, tak samozřejmě to nutně neznamenalo, že musela jít celá. Stejně tak otroci nenavštěvovali divadelní představení pořád, ale pouze tehdy, když jim to jejich pánové dovolili. Přece jenom divadla měla určitou kapacitu, proto někdo musel nakonec zůstat doma. Ale rozhodně každý kdo tam šel, byl vždy oblečen do svátečního.

Divadla v Řecku netřídila publikum podle toho, kdo má větší a menší bohatství. Tady si byli všichni rovni. Až na pár jedinců, kteří seděli na čestných místech v prvních řadách. Jak již bylo zmíněno v předešlé kapitole, seděli tady ti, co vlastnili proedria. Týkalo se to úředníků, kněží, vyslanců cizích států a dalších. Mimo to proedriu mohl získat i ten, kdo zvláštními zásluhami přispěl něčím obci. Ostatní místa si pak byla naprosto rovna.

Vstup do divadla byl nejdříve volný, tudíž si každý mohl sednout, kam chtěl a ke komu chtěl, aniž by hrozilo, že by si někdo sedl k někomu, koho nesnášel. Jenže díky tomu začalo docházet k tlačenicím a hádkám. Proto se začal platit vstup, který stál denně 2 oboly, jelikož slavnosti trvaly až tři dny. Poté platící obdrželi vstupenku, která už určovala řadu, do jaké si má kdo sednout. A v té řadě si opět každý mohl sednout vedle toho, koho chtěl.

Jelikož se ale začalo vybírat vstupné, tak chudí lidé na ně neměli. Proto bylo pro takové publikum zavedeno *theórikon*<sup>97</sup>. Což byly peníze ze státní pokladny, jimiž se platilo vstupné. Příčiny vzniku *theórikon* byly pochopitelné, neboť divadelní představení přece jenom sloužila jako část bohoslužby, které se měl právo zúčastnit každý občan.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Theórikon zavedl Perikles v době, kdy Athéňané byli na vrcholu své moci a vlastnili tak velké bohatství.

<sup>98</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

Ze začátku se theórikon vyplácelo formou známek, které státní pokladna poté proplatila pořadatelům, ale později už byla formou hotovosti. A přesně v tuto dobu začaly v Athénách finanční problémy. Neboť theórikon se už nevyplácelo jen na divadelní představení, ale celkově na všechny slavnosti. Ke všemu počet zájemců, kteří si z něho brali hotovost, stoupal. Dokonce se o něj hlásili i zámožní občané.<sup>99</sup>

Theórikon se vyplácel při slavnostech jednou denně. A hlavní problém nesouvisel jen s tím, že se o něj mohl přihlásit kdokoli, ale v závěru ho nemusel ani využít na představení, protože tu nebyl nikdo, kdo by to kontroloval.

Divadelní představení začínala ráno a to z důvodu, že jak Dionýské, tak slavnosti o Lenájích hrála za sebou tři až pět dramát, což dohromady zabralo asi osm až devět hodin času. Proto si lidé vždy sebou brali nějaké jídlo, protože přibližně až kolem třetí či čtvrté odpoledne, skončilo představení.<sup>100</sup>

Zároveň po každém dokončeném dramatu byla malá přestávka, kdy lidé přecházeli z jednoho místa na druhé a mezitím si také oddechli a najedli. Bohatí občané či *chorégové*<sup>101</sup> dokonce rozdávali mezi obecnstvo koláče a víno. Mimo to na občerstvení si nepochutnávali jen během pauzy, ale i během představení, když se zrovna hrála pro ně nezáživná pasáž nebo když jim celková hra připadala nezajímavá.<sup>102</sup>

Publikum vždy dávalo během vystoupení najevo své emoce. Když se jim líbila určitá pasáž hry, zvolali *authis*<sup>103</sup> a herec v tu chvíli musel dané verše zopakovat. Příkladem je hra od Eurípida jménem Orestés, kdy sám Sokrates zvolal, aby se zopakovaly první tři verše. Spokojenost při krásných scénách dávali diváci najevo voláním a tleskáním. A když před jejich očima probíhala nějaká smutná nebo dojemná scény, začali plakat úplně všichni z publika.<sup>104</sup>

Stejně, jak vyjadřovali své pozitivní pocity, dávali najevo i ty negativní. Když se jim ve hře něco nelíbilo, kopali patami, syčeli nebo dokonce mlaskali. Stejně tak když měl herec nedbalou výslovnost, tak se jeho část přeskočila a šlo se rovnou na další. A pokud s jeho výkonem byli absolutně nespokojeni, házeli po něm fíky, olivy a někdy i

---

<sup>99</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

<sup>100</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>101</sup> Občan, který byl vybrán, aby připravil na své vlastní náklady sbor pro soutěže. Z toho důvodu se to týkalo jenom těch, jejichž výdělek se pohyboval v průměru 24 000 drachem. Vybraný ale mohl odmítnout s tím, že se odvolával na jiného občana. A s ním si pak musel vyměnit veškerý majetek.

<sup>102</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>103</sup> Znamená to ještě jednou.

<sup>104</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.



kamením. Dokonce se i stávalo, že nejen herec, ale i sám básník musel utíkat, aby ho publikum neutlouklo. Jejich kolektivní emoce byly způsobené především tím, že během sledování inscenace, se pozorovali i navzájem.<sup>105</sup>

Krom toho publikum bylo při slavnostech součástí soutěží, při kterých se volil nejlepší básník a nejlepší herec. K tomu docházelo vždy třetího dne.<sup>106</sup>

Jednotliví soudcové, kteří vybírali nejlepšího básníka a herce tvořili občané, kteří byli náhodou vylosováni z publika, hned před zahájením slavností. Což bylo pro lidi značné uznání, protože mohli vynášet takové důležité soudy. Dohromady jich bylo deset. Potom se každé toto jméno vložilo do jedné z uren, které se hned zapečetily a hlídaly až do počátku soutěží. Při zahájení *archón*<sup>107</sup> vytáhl z pěti nádob jména soudců. Důvodem tohoto postupu bylo hlavně to, aby to bylo spravedlivé a nehrozilo, že si někdo nějakého soudce podplatí. A těchto pět soudců zvolili pak v posledním dni při slavnostech vítěze.<sup>108</sup>

Rozhodujícím faktorem pro soudce, kteří rozhodovali o vítězích, bylo především publikum, které i někdy na ně tlačilo, aby dali určitého básníka na první místo. Mimo to i samotní básníci, hlavně těch starých komedií se dožadovali prvního místa. Příkladem je Aristofanés, který po konci svého drama *Ekklesiazus* tvrdil, že hrál první, protože při slavnostech se hrálo více her a soudcům zůstávala v paměti především poslední představení. Tím pádem poslední reakce publika.

Jenže publikum bylo poměrně náročné. Když se jim během slavností líbila jedna tragédie od určitého básníka a ostatní už ne, tak ho sebevíc ta lepší hra nezachránila jako u Aristofana *Oblaka*<sup>109</sup>. A ten to tehdy od nich bral jako zradu. Co ale naopak zase stačilo, aby diváky ve hře zaujala jediná scéna, která je chytla za srdce nebo v ní byla pěkná myšlenka nebo výrok a jako celek byla pak úspěšná. Příkladem je Aristofanova komedie *Žáby*<sup>110</sup>, při které obecenstvo bylo natolik nadchnuté, když se básník ve svých verších přimlouval za smír politických stran.

Co se týkalo pak jejich estetického vkusu, obecenstvo bylo především spokojeno s těmi inscenacemi, v nichž dobré hrdiny čekala odplata a zlý trest. A naopak se jim

---

<sup>105</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

<sup>106</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>107</sup> Současný vládnoucí panovník, který mimo to řídil i slavnosti na počest boha Dionýsa.

<sup>108</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>109</sup> Aristofanés si na nich velmi zakládal.

<sup>110</sup> Drama, které se muselo kvůli publiku při nejbližších slavnostech opakovat. A to v počátku byla repríza považována za něco neobvyklého.

nelíbilo, když se v tragédii neustále opakoval zakrytý motiv nebo objevoval omezený motiv.

Zajímavá reakce od publika byla u Eurípidovy hry jménem Danae, kdy byli naštvaní, že peníze tu byly považovány za největší dobro lidstva. V tu chvíli chtěli vyštvat, jak herce, tak básníka. Ale Eurípides se zvedl a řekl jim, ať ještě počkají, protože teprve uvidí, co se stane chvalořečníkovi zlata.<sup>111</sup>

Nebo roku 493 před Kristem uvedl básník Frýnichos tragédii Dobyť Miléta. Publikum tehdy při jejím sledování propukl v pláč, protože jim drama připomínalo utrpení jejich příbuzných Iónů. Frýnichos proto dostal pokutu tisíc *drachem*<sup>112</sup> a hra byla zakázána.<sup>113</sup>

Vyhlášením *vítězů*<sup>114</sup>, kterým se za bouřlivého jásotu publika daroval kolem krku brečťanový věnec, skončilo představení a tím i celá slavnost. A publikum se tak rozcházelo domů.<sup>115</sup>

Postupem času ale postavení jednotlivých účastníků obecnstva začalo klesat, až se z nich nakonec stali pouze diváci, sledující divadelní dramata.

Řím dopřával svým divákům *panem et circenses*<sup>116</sup>. Což v době císařství bylo heslo římského lidu, jenž hledal své cíle v požitcích. A vládnoucí elita, díky tomu, že pořádala hry a rozdávala chleba, je udržovala v politické bezmocnosti a v závislosti na nich.

Smyslem diváka v Římě bylo především se pobavit. Divadlo tak hrálo pro něj dominantní roli jen krátký čas, protože posléze bylo vystaveno velké konkurenci v podobě jiných druhů zábav. Zejména v době jeho největšího rozkvětu už měl divák na výběr z mnoha podívaných. Z toho důvodu se pak už rozhodoval sám, zda divadlo vůbec navštíví. Zároveň i přesto, že byl pořádek v hledišti udržován zřízenci, tak pokud někoho přestala hra bavit, mohl se klidně zvednout a odejít. Příkladem je Terentiova komedie *Tchyně*, která po prvních dvou dnech svého uvedení propadla. Neboť první

---

<sup>111</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>112</sup> Byly to řecké peníze.

<sup>113</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>114</sup> Týkalo se to jen prvních míst, protože druhé místo bylo označeno za nečestné a význam třetího místa znamenalo tolik jako propadnutí.

<sup>115</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>116</sup> Věta, která znamená, my chceme chléb a hry v cirku!

den, odešla část publika se podívat na gladiátorský zápas a druhý tentokrát na tanečníky na provaze.<sup>117</sup>

Obecenstvo se skládalo z mužů, žen, dětí, otroků, chův, prostitutek, sluhů magistrátu. Do divadla měli tak přístup úplně všichni. Ale stejně jako v Řecku, i tady měla divadla určitou kapacitu, proto někteří museli zůstat doma.<sup>118</sup>

V hledišti si ale nebyli všichni rovni. Důležité osoby měly svá sedadla na orchestrě a císaři své lóže na tribunalia, které byly umístěné nad zastřešenými vchody. Zbytek diváků sedělo pak rozděleně podle společenského postavení. Ostatní místa si tak opravdu nebyla rovna, místo toho byla sociálně hierarchizována a upravována různými zákony.<sup>119</sup>

Vstup na divadelní inscenace se neplatil, což vedlo k tomu, že i tady začala být o jednotlivá místa pořádná tlačence. Proto byly posléze zavedeny vstupenky, které na rozdíl od těch řeckých neurčovaly jen řadu, ale i vchod, kterým má každý divák přijít do hlediště a úroveň jeho sedadla.

Když skončilo nějaké divadelní drama a po chvíli mělo následovat další, tak neexistovaly mezi nimi přestávky, kdy by si mohli Římané oddechnout. Tady byly naopak zaplněné nějakou zábavou či krátkým mimem. A jídlo s pitím si také nemuseli sebou nosit, protože si ho mohli chodit kupovat před divadlo, kde se volně prodávalo.<sup>120</sup>

Stejně jako řecké publikum i to římské dávalo najevo své pocity. Když nebyli spokojeni s výkonem aktéra, vyžádali si jeho odstranění z jeviště jako u herce Erota, který byl rozvášněným a syčícím publikem strhnut z jeviště. Oproti tomu oblíbeného naopak zahrnuli dary.<sup>121</sup>

Ale i když obecenstvo vyjadřovalo své emoce, tak dlouho neotálelo, jak s chválou, tak s nelibostí. Proto se všechny soubory snažily usilovat o jejich přízeň. Neboť na každé slavnosti každý soubor, co vystupoval, dostal základní honorář. K tomu pak mohl ještě jednotlivý herec, autor či celý soubor získat různé ceny nebo prémie. A to získali pouze ti, co se publiku zalíbili.<sup>122</sup>

---

<sup>117</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>118</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>119</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>120</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>121</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

<sup>122</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

Mimo to římské komedie se i často obracely na diváky s tím, že je oslovovaly, bránily hry před nařčením z morálnosti nebo je zapojovaly do hry. A to především v prologu nebo na konci dramatu.<sup>123</sup>

Římští diváci byli holt také velmi nároční. A vzhledem ke své náročnosti vyžadovali i realitu do důsledku. Jelikož měli rádi pohled na krev, tak ve své zvrhlosti požadovali, aby byla i vidět. Zejména při gladiátorských zápasech. Dokonce za vlády *Domitiána*<sup>124</sup>, když nějaká hra skončila tím, že byl hrdina ukřižován, tak tuto postavu pak ztvárnil skutečný odsouzený na smrt. A aby bylo publikum opravdu spokojeno, nechal ho Domitianus přímo před jejich očima ukřižovat.<sup>125</sup>

Když se nějaký Říman rozhodl navštívit *divadlo*<sup>126</sup>, tak to pro něj nebylo jen místo vhodné k zábavě jako takové, ale zároveň to byl vhodný prostor k setkání nebo náhodným flirtům. Dokonce i Ovidius dával radu římským milencům: „*Avšak především hled' jít v okrouhlá divadla na lov: na těchto místech je žen více, než si můžeš přát,*“<sup>127</sup> ve svém díle *Umění milovat*.

V řeckém divadle byly úplně stejné podmínky pro každého jednotlivého diváka, který byl členem obce, co se zapojoval do přípravy divadelních slavností a jejího týmu. A je už jedno, jestli jako člen inscenačního týmu či jako divák.<sup>128</sup>

Obecenstvo bylo pro divadlo v Řecku významným činitelem, protože divák tu byl aktivní. Ke všemu jeho náboženská povinnost navštěvovat divadlo ho utvářela do podoby, že se nebránil novému poznání.<sup>129</sup>

Římané měli naopak výběr z mnoha druhů zábav, proto se každý nemusel nutně zúčastňovat divadelních představení. A pokud už se zúčastnil, neznamenal to, že musel zůstat až do konce.<sup>130</sup>

Říman vystupoval jako divák pasivní, který určoval úroveň zábavy a divadlo bylo tak na něm ekonomicky závislé. Zároveň ale nebyl schopen přijímat emocionálně nebo intelektuálně náročnější divadelní subjekty. Proto se tady spíš rodila nostalgie.<sup>131</sup>

---

<sup>123</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>124</sup> Nechával pořádat kvůli své oblíbě různé nákladné hry, gladiátorské zápasy, závody, štvance a dokonce i umělé námořní bitvy.

<sup>125</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

<sup>126</sup> Týkalo se to i amfiteátru a circuse.

<sup>127</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005, s. 103. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>128</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>129</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

<sup>130</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

Mezi řeckým a římským divákem byly tak rozdíly. Po řeckém divákovi se vyžadovalo přímé a nepřímé hodnocení každého dramatu, čímž ležely na něm na něm velké povinnosti. Ale vzhledem k tomu, že chodil do divadla pořád, tak měl bohaté zkušenosti. Byl umělecky vzdělán na rozdíl od Římana, který nebyl takhle ani vychován, natož vzdělán a spíše mu vyhovovaly méně náročné jevištní útvary.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

<sup>132</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

## 4.2 Divadelní formy

Jednotlivé antické divadelní formy vznikly a získaly takovou podobu, aby splňovaly vkus a někdy i náročnost dané doby, od které se odvíjela i jejich samotná popularita.

Tvorba samotných divadelních her, žánrů a vůbec počátku divadla v Řecku byla možná až tehdy, když roku 700 př. n. l. si Řekové osvojili písmo. Od svých východních sousedů si vypůjčili abecedu a podle sebe si jí upravili. Tím začaly vznikat první záznamy týkající se počátku řeckého divadla a celkově her vůbec. A i když počet psaných záznamů rostl, tak aktivita kolem divadla byla stále řídká, dokud athénská vláda nezačala divadlo oficializovat a finančně podporovat. Toto propojení státu s divadlem začalo roku 534 př. n. l., kdy Athény uskutečnily *závod*<sup>133</sup> o nejlepší tragédii v rámci slavností Městských Dionýsií. V té době dorazil do Athén básník *Thespis*<sup>134</sup> a soutěž vyhrál. Tradice mu pak přisuzovala označení vynálezce dramatu. Jenže podle některých antických pramenů byl kladen až na šestnácté místo v pořadí tragických básníků.<sup>135</sup>

Každopádně kromě Thespida se v šestém století př. n. l. objevovali další dramatici, co se zúčastňovali soutěží a přispěli něčím novým. Byli to Prátinas, Choirilos a Frýnichos. Prátinas sepsal padesát dramát a byl velmi známý pro své satyrské hry. Choirilos napsal asi sto šedesát her a vyhrál třináct soutěží. Zároveň zavedl blíže neurčené novinky v masce a kostýmu. A Frýnichos byl první autor, který zpracovával do svých her současná témata a zavedl do nich ženskou postavu. Také byl ještě oblíbený pro krásu své sborové lyriky a vynalézavostí ve sborovém tanci.<sup>136</sup>

S tragédií byla spojována kozlí píseň, při které sbor buď tančil kolem *kozla*<sup>137</sup>, jenž byl posléze obětován nebo sám kozel byl cenou pro vítěze.<sup>138</sup>

Když Thespis dorazil do Athén, přivezl si sebou zvláštní vůz do tvaru lodí, na níž byl zobrazen symbol patrona divadla Dionýsa. Dionýsos byl řecký bůh vína a

---

<sup>133</sup> Přípravy trvaly půl roku.

<sup>134</sup> Byl první, jehož tragédie už nesouvisela s osudem boha Dionýsa.

<sup>135</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>136</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

<sup>137</sup> Jedna z podob boha Dionýsa. V Athénách a Hermioně, byl známý jako ten, co chodí obléknutý do černé kozlí kůže.

<sup>138</sup> FRAZER, G. J. *Zlatá ratolest*. Praha: Československý spisovatel, 2012. ISBN 978-80-7459-088-7.

plodnosti, který přiváděl smrtelníky do extáze, kdy přestávali být sami sebou. Jeho družina byla maskována do pololidských a polozvířecích bůžků, Satyrů, *Silénů*<sup>139</sup> a žen, tančící vzrušené tance.<sup>140</sup>

V Řecku se kult Dionýsa objevil až někdy ve 3. století. Ze začátku se setkával s odporem kvůli své barvitě podívané, která zahrnovala sexuální orgie, rozsápání a pojídání obětí včetně těch lidských a intoxikace. Ale postupně ho přijala celá země. Jeho slavnosti byly doprovázené hudbou, tancem, zpěvem a hrály se v něm důležité epizody ze života bohů a hrdinů. Například v Eleusině, v centru Démétrina kultu, se hrál mysteriózní příběh o tom, jak Hádes, bůh podsvětí unese její dceru Persefonu. Nebo v Delfách, vzpomínali na Apollóna, který založil město hned po vítězství nad Pýthónem, velikým hadem s dračí hlavou.

Slavnosti boha Dionýsa měly čtyři formy – Městské neboli Velké Dionýsie, Lenáje, Anthestérie a Venkovské neboli Malé Dionýsie.<sup>141</sup>

Městské Dionýsie byly největší a slavily se na počest Dionýsa Osvoboditele, jehož divadlo bylo postaveno v jeho posvátném okrsku. Dramata se hrála nejdříve jen tady, ale v 5. stol. př. n. l. byla zavedena už i na dalších oslavách. Městské Dionýsie patřily mezi prestiž. Generálním dohlážitелеm tu byl nejvyšší úředník Athén.

Slavilo se tu každoročně koncem března až začátkem dubna po dobu šesti dní. První den vyšel průvod z Dionýsova chrámu u divadla s dřevěnou *soškou*<sup>142</sup>, zobrazující Dionýsa. Procházel s ním celým městem a cestou se zastavoval na posvátných místech, až dorazil k předměstskému chrámu Dionýsovu, kde posléze provedl *oběť*<sup>143</sup>. Večer se pak celý průvod vracel se sochou nazpět.<sup>144</sup>

Slavnosti se čas od času musely měnit kvůli změně poměrů. S tím souvisela roku 508 před Kristem událost, kdy se utvářela athénská demokracie a Attika byla rozdělena do deseti územních kmenů. V rámci Městských Dionýsií tak vznikla nová soutěž přednes dithyrambů, u níž si každý kmen stanovil s ostatními devíti dva dithyramby

---

<sup>139</sup> Otec satyrů.

<sup>140</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN:80-901084-0-7.

<sup>141</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>142</sup> Sochu Athén přinesl Pegasos z Eleuther, odkud také pocházel Dionýsův kult.

<sup>143</sup> Jednalo se o posvátnou oběť v podobě kozy, která představovala ztělesnění boha.

<sup>144</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

ročně. Jeden s dospělými a jeden s chlapci. A tento závod v *dithyrambech*<sup>145</sup> se začal pravidelně konat o Dionýsiích druhý den.

Dithyramb byla hymna, při níž se zpívalo a tančilo na počest řeckého boha Dionýsa. V původní podobě dithyramb obsahoval malý improvizovaný příběh zpívaný náčelníkem sboru a tradičný refrén zpívaný sborem. Jeho literární kompozici a literární názvy, kdy se účinkujícím říkalo tragoidoi a písničím tragikon drama, zaznamenal Aríón asi 625 – 585 před Kristem. Aríón žil v Korintu v centru dórských Řeků, kteří si pak díky němu přisvojili vynález dramatického žánru. A i když tento nárok nebyl oprávněný, tak Dórové dokázali dodat dramatické tragédii jisté prvky, které žánr dovedl k vysokému stupni. Těmi prvky byl myšlen sborový zpěv, mytologické náměty, lyrická poezie a tanec.<sup>146</sup>

O dithyrambu se psalo v nejstarší dochované knize Aristotelova Poetika, která vznikla v letech mezi 335 – 323 před Kristem. A Aristoteles v ní tvrdil, že tragédie vyšla z improvizací těch, kteří předváděli dithyramb.<sup>147</sup>

Možná z toho důvodu získal Thespis, až tak vzdálené místo. Přesto i on měl podíl na tom, že se tragédie vyvinula, protože jí dodal prolog a verše, převyprávěné hercem ztělesňující postavu.

Nicméně neexistují přímé důkazy, které by potvrdily původ dramatu. Ale co je jisté, že v roce 534 před Kristem se mu dostalo oficiální uznání a bylo tak spjato s oslavami boha Dionýsa.<sup>148</sup>

Po lyrických závodech se konaly kómmos, při nichž se slavilo pod širým nebem, jedlo a pilo, tancovalo a žertovalo, protože lidé dostali chuť se po soutěži pobavit. A jelikož noc byla dlouhá, došlo i k prostopášnostem.

Třetí den soutěžily proti sobě tři komedie od různých básníků. Ale ve 4. stol. př. n. l. jich bylo už pět.

Na zbylé tři dny byl program vyhrazen pro soutěž tragédií. Kolem roku 501 před Kristem došlo ale k reorganizaci Městských Dionýsií a zavedla se *tetralogie*<sup>149</sup>. Při závodech tak každý den jeden z básníků předvedl tři tragédie a jedno satyrské drama,

---

<sup>145</sup> Vítězství nezískal autor dithyrambu, ale celý kmen.

<sup>146</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN: 978-80-7106-576-0.

<sup>147</sup> MRÁZ, M. *Aristotelés poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN: 978-80-7298-131-1.

<sup>148</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>149</sup> Tato dramata si byla podobná látkou nebo ideou.



kteře přinášelo po předchozích vážných dramatech komickou úlevu. Ale v době Sofokla se od toho upustilo a vznikaly tragédie samostatné.

Tím, že byla tetralogie zrušena a jednotlivé tragédie navazovaly na mýty, nevědělo se odkud čerpat nápady pro satiru. Proto takový Eurípides to vyřešil tak, že roku 438 před Kristem, vytvořil tragédii Alkestis, která měla veselý konec. Od té doby pak satira byla hrána pouze výjimečně. A když už se objevila, tak jen na začátku mimo závodů.

S postupem času v soutěžích počet tragédií klesal a básníci se objevovali už jen se dvěma jako Timokles nebo Euaretos. Dokonce se i stalo, že byly roky, kdy závody v tragédiích odpadly, protože nebyl nikdo, kdo by soutěžil. Stejně případ byl i u komedií v letech 163 – 161 před Kristem.<sup>150</sup>

Do závodů se mohl přihlásit kdokoli z básníků, ale archón ze všech uchazečů vybral pouze tři, u komedie později pět. Při výběru tak hrálo roli, jestli jméno závodníka bylo známé nebo se s ním panovník znal osobně. Poté, co ale co byli vybráni adepti, archón pak ještě každému ze soutěžících přidělil z občanů jednoho *chórega*<sup>151</sup>, který měl na starost chór.

Když se zúčastnili závodů mladí básníci, tak ty hlavně předváděli pod pseudonymem. Jako třeba Aristofanés. Ten tehdy v soutěži hrál *Hodovníky*, *Babylonské* a *Acharnské* pod přezdívkou Kallistrates. A teprve když se mu podařilo získat přízeň publika, tak své další dílo *Jezdci* už předváděl pod vlastním jménem.<sup>152</sup>

Lénaje byly slavnosti, konající se koncem ledna až začátkem února a pořádaly se tentokrát na počest Dionýsa bakchantek. Byly to převážně místní oslavy, při kterých vládla svoboda slova. Tím pádem byly hlavně spojované s uváděným komedií, kde často docházelo k zesměšňování jak politických poměrů, tak athénských úředníků. A jako u Městských Dionýsií i tady se konaly soutěže. Nejdříve byly určené pouze pro komediální autory a herce, ale roku 432 př. n. l. se mohli zúčastnit i tragičtí autoři a herci.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>151</sup> Na konci 4. stol. př. n. l. ho nahradil agónóthes, který se volil každoročně. Organizoval a financoval hry, patrně ze své vlastní kapsy, ale tíhu toho nesl především stát.

<sup>152</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

<sup>153</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

Anthestérie byla třídní květinová slavnost pořádána v přelomu února a března. Při nichž se první den otevíraly sudy s novým vínem. Druhý den se pořádala hostina pod širým nebem, spojená se závodem pitím vína z vinných džbánek. A třetí den, jelikož Anthestérie byly původně svátky mrtvých, byl vyhrazen jen pro jejich uctívání. Lidé si chtěli tak zajistit jejich přízeň pro nový rok. A z toho důvodu při těchto oslavách, ač to byly Dionýsovy svátky, nebyly pořádány žádné hry.<sup>154</sup>

Venkovské neboli Malé Dionýsie sloužily jako zkušební kruh pro tragické a komické hry, které nebyly přijímány na Velkých Dionýsiích či Lénajích nebo byly v městech již uvedeny. Oslavy se pořádaly v prosinci až v lednu na různých místech a v různý den. A i když Malé Dionýsie neměly žádný velký vliv na vývoj dramatu, tak jejich zájem o ně byl veliký. Stejně tak se neomezovaly na oblast jen kolem Athén. Zároveň se tu konaly průvody s cílem obnovit plodnost.<sup>155</sup>

Během Dionýsií se ale nehrály jen dramatické hry, vystavovaly se tu i dary od spojenců a vyhlašovali se dobrodinci města. A sirotci těch, co padli v boji, chodili na přehlídce ve válečné zbroji, kterou jim obstaral stát.<sup>156</sup>

Původ satyrského dramatu není jasný stejně jako u tragédie. První autorství tohoto dramatu se připisuje *Prátinovi*<sup>157</sup>, ale zachovalá zůstalo jen jediná satira a to od Eurípida jménem *Kyklops*.<sup>158</sup>

Satyrské drama stálo někde mezi komedií a tragédií. Náměty se pak čerpaly z mytologických příběhů. Jeho základním rysem byl sbor, který tvořili napůl lidští a z poloviny kozlí satyrové spolu s jejich náčelníkem Silénem. Děj hry se většinou odehrával na venkově, doplněný bujarými tanci, často groteskními prvky až neslušnými řečmi a gesty. Satyrské drama lze přirovnat k tragédii, protože i tady byly jeho jednotlivé epizody oddělované sborem. Nicméně jazyk se spíše podobal hovorovému projevu a celkově byla satira kratší.<sup>159</sup>

V Řecku vznikla více než jeden tisíc tragických her. Ale dochovalo se z nich pouze jednatřicet od tří autorů, kteří pocházeli z 5. století. Byl to Aischylos, Sofokles a

---

<sup>154</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

<sup>155</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>156</sup> FIALKOVÁ, L. *Řecký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2005. ISBN 80-7021-731-6.

<sup>157</sup> Prátinas ho zavedl do Athén v poslední čtvrtině šestého století před Kristem.

<sup>158</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>159</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

Eurípides. A i když jejich hry působily na první pohled rozdílně, vykazovaly spoustu shodných rysů.

Většina z nich začínala prologem, který informoval o tom, co se odehrálo před samotným dějem hry. Pokud ale neobsahovala prolog, začínalo se parodem. Parodos byl u her rozdílný, protože se lišil délkou, která se pohybovala mezi dvaceti a dvě stě verši. Poté následovala epeisodia neboli řada scén, které rozvíjely základní děj. Jejich počet byl od tří do šesti. Zároveň části byly jednotlivě oddělovány sborovými písněmi. Nakonec byl exodus neboli závěrečná scéna, kdy odešly všechny postavy včetně sboru. A ještě zbývá takzvané zauzlení hry, což je úplně pozdní část. Její smysl tkvěl v tom, že příběh se začínal vyvíjet těsně před vyvrcholením a jen tato událost byla pak dramatizována.<sup>160</sup>

Většina her, až na některé jako byla třeba hra od Sofokla jménem Aiás, vměšťovala smrt a fyzické násilí za scénu. A aby diváci, věděli, co se vlastně stalo, přišel na pódium určitý počet poslů, kteří hlásali a bavili se o tom, co se kde odehrálo. Také čas děje v těchto hrách byl kontinuální, ale i tady nějaká díla vybočovala. Příkladem je zrovna hra Agamemnón od Aischyla. Zároveň se mnoho tragédií odehrávalo na jediném místě. Opět tu ale existovaly výjimky, jako dílo Eumenidy od Aischyla.<sup>161</sup>

V počátku básníci tragédie čerpali svá témata jenom taková, co souvisela s Dionýsem. Proto předváděli jak jeho zrození, tak smrt i zmrtvýchvstání. Ale později už to byly *mýty*<sup>162</sup> nebo historické události, které byly řeckému divákovi známé.<sup>163</sup>

A i přesto, že divák byl dějem obeznámen, tak se nestalo, že by se připravil o napětí nebo překvapení. Neboť každý autor měnil své příběhy či vymýšlel novou motivaci. Na začátku sice začínal se základním příběhem, ale skončil s jinou interpretací. Komedioграф Antifanés také o tragédii s lehkou nadsázkou řekl<sup>164</sup>: „*Tragédie má proti jiným žánrům velké výhody: divák zná slova dřív, než je kdo vysloví. Tragikům stačí připomenout známé věci. Řeknu jen: Oidipús, a všichni všechno vědí: že*

---

<sup>160</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN: 978-80-7106-576-0.

<sup>161</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

<sup>162</sup> Mýtus byl pro básníky nevyčerpatelným zdrojem příběhů, jež obsahovaly všechny základní situace člověka ve světě i mezi lidmi.

<sup>163</sup> THOMSON, G. *Aischylos a Athény*. Praha: Rovnost, 1952.

<sup>164</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

*jeho matka jmenuje se Iokasté a otec Laios, kdo jsou jeho dcery a synové, co udělal, co všechno musí vytrpět.*“<sup>165</sup>

Tragédie nevyžadovala vždycky tragický konec, končící katastrofou. Některá z nich přinášela také vykoupení a očištění. Jako tomu bylo u Sofoklova dramatu Oidipús na Kolóně. Stejně tak se nebránila ani komickým prvkům. Příkladem je zrovna scéna z Aischylovy trilogie Oresteia, kdy stará chůva v napjaté situaci uprostřed krajiny mluví o tom, jak prala Orestovy pokakané pleny.<sup>166</sup>

Z dochovaných tragédií patřily mezi nejstarší ty od Aischylova. Aischylovy hry tvořily většinou trilogie, protože je potřeboval na zvládnutí své tragické ideje. Celkově se dá říct, že se rád zabýval filozofickými problémy, protože často vyhrocoval jeden princip proti druhému. A ke smíření došlo skrz obecnější princip. Také jeho postavy byly až nadlidské, neboť jejich rysy byly ostře řezané a v dokonalém souladu s dějem. Celkově Aischylos kladl velké nároky na divadelní potenciál a jeho hry mnohdy až vyžadovaly podívanou monumentálních rozměrů v podobě vozů taženými koňmi, druhými sbory, děsivými mytologickými postavami a další.

Napsal dohromady asi osmdesát her, ale zachovalo se jich jen sedm. Byly to: *Peršané*<sup>167</sup>, což byla úplně nejstarší pozůstalá hra, *Sedm proti Thébám*, *Prosebnice*, *Připoutaný Prométheus* a trilogie Oresteia, jež se skládala z těchto částí – *Agamemnón*, *Oběť na hrobě* a *Usmířené Lítice*.

Mimo to Aischylos se také zúčastňoval soutěží na Městských Dionýsiích.

Sofokles oproti Aischylovi zase kladl větší důraz na individuální charakter a omezil úlohu sboru. Jeho postavy byly celkově komplexní až psychologicky dobře motivované. Hrdinové byli vznešení, ale ne bezchybní. A většinou v jeho hrách zažívali strašlivé události, které vedly k útrapám a sebepoznáním, kde zjistili, že zákon osudu je vyšší než zákon lidský.

Expozice v jeho hrách byly pečlivě motivovány a gradovány vyvrcholením. Samotný děj byl logický a jasný. A také nepracoval s žádnými vizuálními sektami, jeho hry byly založené většinou jen na síle dramatického jednání.

---

<sup>165</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991, s. 28. ISBN 80-901084-0-7.

<sup>166</sup> THOMSON, G. *Aischylos a Athény*. Praha: Rovnost, 1952.

<sup>167</sup> Aischylos v nich popisoval poražené útočníky s určitými sympatiemi.

*Sofokles*<sup>168</sup> také napsal mnoho her, asi sto dvacet. Ale i u něj se jich dochovalo jen sedm. A to *Aiás*, *Oidipús na Kolóně*, *Antigona*, *Král Oidipús*, *Élektra*, *Trachiňanky* a *Filoktétes*.

Stejně jako *Aischylos* se rád zúčastňoval soutěží na Městských Dionýsiích, z kterých získal asi dvacet čtyři vítězství.

*Eurípides* se oproti svým současníkům lišil tím, že jeho náměty na hry byly většinou ne zcela vhodné, protože s nimi zpochybňoval tradiční hodnoty. Příkladem je láska *Pasifae* k býkovi.

Jeho postavy říkaly, že morální hodnota leží na srdci více lidem než bohům, od kterých přicházelo jak štěstí, tak stejně často utrpení. Do toho jeho dramatická metoda nebyla vždy logická a smysl děje býval temný.

Začátek jeho her většinou tkvěl v monologickém prologu, který zahrnoval veškeré minulé události. Někdy vytvořil až moc epizod a mluva připomínala spíš řečnění. A k vyřešení konfliktu mu většinou posloužili bohové.

Vzhledem k tomu všemu působil pak *Eurípides* ohledně idejí nebezpečně a vzhledem k dramatickému vyjádření druhořadě.

Napsal asi devadesát her, ale opět jich zbylo jen málo. Pouhých osmnáct. A týká se to *Alkéstis*, *Ifígenie v Aulidě*, *Helena*, *Trójanky*, *Šílený Héraklés*, *Hérakleovci*, *Ión*, *Hekabé*, *Hippolytos*, *Médeia*, *Bakchantky*, *Foiničanky*, *Prosebnice*, *Élektra*, *Orestés*, *Ifígenie v Tauridě*, *Andromaché* a satyrské drama *Kyklóps*.<sup>169</sup>

Tragédie je tak jedním z velkých dramatických žánrů Řecka, ale není jediný. Kromě něho je to také komedie.

Vznik komedie podle *Aristotela* byla improvizace těch, co zpívali fallické písně, z fallických obřadů. V některém z těchto rituálů se pak lidé z tanečního sboru oblékali do zvířecích masek či někteří zvíře nesli jako znak nebo na nich dokonce jeli. Součástí byl také průvod, který držel na tyčích velké fallické znaky, co symbolizovaly mužské pohlavní orgány. A do toho pak ještě tančili a zpívali. Tyto příležitosti byly ale hlavně vhodné k výměnám posměšků mezi divákem a účastníkem.<sup>170</sup>

*Aristotelés* přisvojoval vznik komedie fallickým písním, ale rozhodující krok při její tvorbě přisoudil *Epicharmovi*. *Epicharmos* žil v *Syrakusách* v dórské kolonii na

<sup>168</sup> Dochoval se i zlomek jeho satyrského dramatu *Slídiči*.

<sup>169</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>170</sup> MRÁZ, M. *Aristotelés poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.

ostrově Sicílie. V letech 485 až 467 před Kristem a napsal *Země a moře*, *Naděje a bohatství* a *Pan a paní* slovo. Z těchto dochovaných fragmentů děl je vidět, že ve scénách se objevují až tři mluvčí, kteří oplývají slovními hříčkami, narážkami, parodií a fraškovitými situacemi. A po sboru není ani stopa.

Jako u tragédie i tady se odhaduje, jaké různé vlivy měly na tvorbu komedie. Jiným možným způsobem, jak mohl tento žánr vzniknout nebo co mohl mít na něj vliv je mimos, výraz co označuje text a aktéry. Součástí toho jsou také krátké scénky, žonglování, zpěv, napodobování zvířat a ptáků, akrobacie, mimetický tanec. Mimové účinkovali při hostinách a různých příležitostech v pátém století před Kristem. Ale už i v šestém století před Kristem se krátce objevili v Megaře. Nejspíš to byli první baviči, proto je dosti možné, že oni se mohli podílet na vzniku komedie.

Jak už bylo zmíněno, to všechno jsou jen dohady. Jistotou zůstává, že roku 487 už byla rozvinutá a stala se součástí soutěží na Městských Dionýsiích. První cenu při závodech za komedii získal Chiónidés a po něm celkem jedenáctkrát vyhrál Magnés se svými hrami *Žáby*, *Fikové mušky* či *Ptáci*.

Jiní autoři komedie byli třeba Kratés, nejznámější soupeř Aristofana nebo Kratina, jenž vytvořil jedenadvacet her a je pokládán, za významného komediografa. Ale jediné opravdu dochované komediální hry zůstali od Aristofana.

Aristofanovy komedie většinou obsahovaly komentář související se současnou politikou, společností, literaturou, peloponéskou válkou, které pak převedl do takové veselejší podoby. Příkladem je sexuální stávka, která ukončila válku.

Jejich schémata byla vždy prostá, ale měla různou komediální strukturu. Prolog vykouznil a nastolil veselou podobu, pak vystoupil sbor, posléze následován debatou, kde se hovořilo o přednostech. Uprostřed hry byla také hádka – agón, která obvykle vyústila ve rvačku, ale nakonec se dospělo k rozhodnutí, že se daný plán o veselé podobě uskuteční. Do toho také vstupoval *parabasis*<sup>171</sup>, který někdy vyžadoval přízeň od publika a někdy zase chválil autora. Potom přicházela druhá část programu, kde docházelo k realizaci veselé podoby a jejích důsledků. A nakonec přišla závěrečná scéna, při níž všichni odešli na nějakou slavnost.

---

<sup>171</sup> Prostřední část staré komedie, která nesouvisela s dějem.

Aristofanés dohromady napsal přes čtyřicet her, ale v kompletním stavu jich zůstalo jen jedenáct. A jsou to Ptáci, Mír, Ženy o Thesmoforiích, *Jezdci*<sup>172</sup>, Oblaka, Acharňané, Ženský sněm, Vosy, Lysistrata, Žáby a Bohatství.<sup>173</sup>

Po roce 400 před Kristem se nadále pokračovalo s produkcí tragédií, ale už ne s takovou intenzitou jako dřív. Autoři se při svém tvoření her inspirovali už méně významnými mýty. Přesněji si hlavně vybírali ty, co byli skandální. A čím dál častěji používali rétorické a melodramatické efekty. Tyto prvky hlavně využíval Eurípides. Nicméně starší dramatici byli nadále předmětem obdivu, proto se každoročně hrála na Městských Dionýsiích alespoň jedna stará tragédie.

Oproti tomu satyrské drama začalo upadat až roku 340 př. n. l. bylo nahrazeno tragédií, která obsahovala dobrý konec.<sup>174</sup>

Ale co naopak začalo stoupat, byla obliba komedie. Její novější verze se od té staré výrazně lišila. Nicméně nejdříve je nutné říci, že komedie měla tři etapy. První byla stará a setrvala až do roku 404 před Kristem neboli do konce peloponéské války. Její náměty byly pestré a obsahovaly fantaskní prvky invektiva s politickou satirou. Její stavba byla volná se stálými prvky. A chór se tu využíval často. Jejimi autoři byli především Aristofanés, Magnés, Chionidés, Kratinos, Kratinés, Eupolis a Ferekratés.

Druhý stupeň byla střední komedie od roku 404 až do roku 336 před Kristem. Oproti té staré verzi se lišila tím, že sbor tu měl menší význam na vystoupení a samotné písně nesouvisely s dějem. Vzhledem k tomu, že došlo ke změně politických poměrů, tak se snižuje útočnost proti ní, mizí obscénnost a objevují se směšné typy jako kuchař, parazit, hétera. Pro tento druh komedie sem patřili autoři Anaxiandridés, Alexis a Antifanés.

A přichází na řadu nová komedie, která vzniká v období hellénismu. U ní úplně mizí spojení s Dionýsovým kultem a fantastičností. Místo toho převládají typy a náměty ze všedního života středních vrstev. Mezi typy převládají hádavá manželka, přísný a lakomý otec, zamilovaný a lehkomyšlný syn, vychloubavý voják, nevěstka a mazaný

---

<sup>172</sup> Aristofanés v nich bezostyšně útočil na jednoho z nejvlivnějších mužů z politiky Kléóna v době, kdy byl populární po velkém válečném úspěchu.

<sup>173</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>174</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

otrok. Motivem této komedie nejčastěji bývalo odložené dítě, peníze nebo láska s překážkami. A hraje se bez chóru.<sup>175</sup>

Mezi autory nové komedie patřili Filemón, Apollódoros, Dífilos a Menandros. Menandros byl častokrát pochvalován za své pestré umění. Dokázal přizpůsobit sentiment postavě, která byla sympatického charakteru. A také byl vynalézavý v konstrukci zápletky. Z toho důvodu byl proto v Římě, kde se jeho hry upravovaly, oceněn víc než jakýkoliv jiný řecký autor. Samozřejmě kromě Homéra. Z jeho her se ale zachovala pouze jediná a to Škarohlíd.

Ale po třetím století před Kristem začala upadat i komedie stejně jako tehdy tragédie. Nová komedie byla tak posledním prvkem antického řeckého dramatu.<sup>176</sup>

Římské divadlo oproti řeckému nemá své kořeny až někde v dávnověku. Jeho počátky souvisejí s prozaickým Řekem a otrokem Andronikem z *Tarentu*<sup>177</sup>. A to tak, že Andronikos pod římským jménem Livius Andronicus přeložil pro své učence do latiny Homérovu *Odyseiu*. Roku 240 před Kristem potom pro stát přeložil první neznámou tragédii a komedii, které se veřejně inscenovaly na římských hrách. Tím vznikalo i nové období literární. Než ale Římané poznali tragédii a komedii, byli kolem sebe oklopeni divadelní produkcí Etrusků a také Řeků, sídlící v jižní Itálii, kteří vytvořili novou odrůdu střední attické komedie. Čímž byla komedie flyacká.

*Flyacká*<sup>178</sup> komedie vznikla na Magna Graecia a za jejího vynálezce byl považován Rhintón ze Syrakús. A i když byla druh střední komedie, značně se od ní lišila tím, že parodovala známé scény z tragédií. Příkladem je Héraklés zabíjející v záchvatu šílenství své děti. Každopádně flyacké komedie byly součástí Dionýsova kultu.

Stejně tak souvislost s Etruský je taková, že roku 364 př. n. l. přišli jejich tanečníci a hudebníci hrající na flétnu do Říma, aby se zúčastnili slavností kvůli odvrácení moru. A díky jejich přičinění se pak tanec a hra na flétnu staly nedílnou součástí slavností.<sup>179</sup>

---

<sup>175</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

<sup>176</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>177</sup> Město bylo známé jako milovník divadla.

<sup>178</sup> Jejimi herci byli flyakové, podle nichž byla komedie pojmenována.

<sup>179</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.



Drama se stávalo součástí římské kultury. Jeho inscenace se hrály při oficiálních náboženských slavnostech, které se pořádaly na počest různým bohům. Před zahájením slavnosti se ale vždy ještě konal průvod. Nicméně většina těchto představení byla v Římě podporována státem.

Kromě oficiálních náboženských slavností vznikaly i takové, jež souvisely s různými událostmi jako zasvěcení veřejných budov či památníků, vítězství ve válce nebo pohřbívání důležitých osobností. A i při těchto slavnostech se hrály také divadelní hry.

Nejznámější a především tou největší slavností v Řecku byly Městské Dionýsie, pořádané na počest jednoho boha Dionýsa. Kdežto tady v Římě to byly ludi romani neboli římské hry, konané pro boha Jupitera.<sup>180</sup>

Slavnosti ludi romani vznikly v 6. století před Kristem. Jejich původní programovou náplní ale nebyla divadelní dramata, nýbrž sportovní podívané. A až po úspěchu etruských tanečníků a hudebníků v roce 364 př. n. l. se konečně začala tady předvádět i divadelní představení. Ale až v roce 240 př. n. l. se tragédie a komedie konečně ustálily na slavnostech a byly tak součástí nejen ludi romani, ale i jiných slavností jako byly *ludi plebei*<sup>181</sup>, *ludi apollinares*<sup>182</sup>, *ludi megalenses*<sup>183</sup>, ludi cereales a ludi florales.

Rok co rok se ale počet pořádaných slavností, proto nelze stanovit, kolika dňům se věnovalo divadelním hrám. Důvodem nebyly jen uskutečněné mimořádné oslavy, ale také to, že když na Římské oslavě došlo k poruše posvátného zvyku, dělala se celé od začátku. Říkalo se tomu instauratio. A příklad instauratio jsou zmíněné ludi romani, jenž se v letech 214 – 200 př. n. l. museli opakovat jedenáctkrát.

Díky mimořádným oslavám a i instauratio tedy nelze na rozdíl od Řecká říct, kolikrát se ročně hrála představení. Nicméně i tak jim byl v počátku při slavnostech určen pouze jediný den. Ale s postupem času se to zvyšovalo. Roku 214 před Kristem čtyři dny, v roce 191 před Kristem šest dní, roku 150 před Kristem dvacet pět dní a na konci 1. stol. př. n. l. až čtyřicet dní.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>181</sup> Další slavnost, konající se na počest boha Jupitera.

<sup>182</sup> Slavnost určená k počtě boha Apollóna.

<sup>183</sup> Tyto slavnosti byly obzvlášť slavné. Pořádal je nejvyšší státní úředník na počest Velké Matky.

<sup>184</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

V období císařském se počet dní ještě zvýšil. A důvodem bylo hlavně to, že císař, chtěl nabývat politického rázu, tak využíval panem et circenses neboli chléb a hry, aby si získal obyvatelstvo. Díky tomu, pak roku 354 po Kristu bylo pro divadelní hry vymezeno sto jedna dní. Ale po roce 400 n. l. se už měnilo a spíše se počet dní snižoval, vzhledem k tomu, kdo byl císařem.<sup>185</sup>

Komedie byla jedno z nejdůležitějších dramát, zejména proto, že vyvolávala smích. V Řecku prošel tento divadelní žánr dvěma stádii proměny. Od staré attické, ke střední až k nové. Oproti tomu v Římě se ještě rozvinula na fabula palliata, od níž potom vznikla fabula togata.<sup>186</sup>

Básníci komedie se tak rozlišovali na ty, co psali fabula palliata neboli komedie s řeckou tematikou a také na ty, jejichž dramata byly zase založené na té římské fabula togata.

Římské komedie se od těch řeckých zas tolik nelišily. Patrné změny tu sice byly v tom, že zmizel sbor, tím odpadlo včlenění do epizod. Stejně tak hudební doprovod byl u takového Terentia jen v jedné třetině a u Plauta ve dvou třetinách. Ale co se týkalo námětů, zápletek a charakterizaci postav, to velké rozdíly nebyly. I tak ale byla fabula palliata populárnější.

Prvním římským dramatikem byl Gnaeus Naevius od roku 235 př. Kristem, kdy psal sice oba druhy dramatu, ale hlavně se věnoval v komedii. Jeho nejznámější hra byla *Dívka z Tarentu*.<sup>187</sup>

Nejznámější básníci komedie s řeckou tematikou, jejichž hry se jako jediné zachovaly, byli Plautus a Terentius.

Titus Maccius Plautus byl prvním nástupcem Andronica a Naevia. Byl velmi populární a jeho dramata byla ve stylu nové komedie, ve kterých používal římské narážky, latinský dialog, smysluplné žerty a pestrý básnický metr. Jeho jazyk byl tak vznešený, rétorický až vulgární.

Jeho komedie byly velmi pestré, protože byly jak charakterní, tak sentimentální, romantické a jiné. Krom toho Plautus byl také známý pro svou fraškovitost.

Plautus sepsal dohromady *sto třicet her*<sup>188</sup>, z nichž se dochovalo jen dvacet a půl. A tím byla *Hra o skříňce*, *Chlubný voják*, *Epidicus*, *Menaechmové*, *Truculentus*,

---

<sup>185</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>186</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>187</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

Trojgroš, Komédie oslovská, Komédie o laně, Zajatci, Kupec, Stichus, Pseudolus, Curculio, Casina, Bakchidy, Amfitryon, Peršan, Komédie o strašidle, Kartágiňan a Komédie o hrnci. A ta půl označuje hru Vidularia, jenž se zachovala pouze zčásti.

Publius Terentius Afer nebyl sice natolik populární jako Plautus a ke všemu se jeho hry hlavně líbily římským intelektuálům než prostým lidem. Jeho dramata byla komplikovanější, protože Terentius rád do sebe proplétal několik různých řeckých komedií, do kterých rozhodně nedával římské narážky. Měl rád sourodost. Za tuto techniku jménem kontaminace ale byl často kritizován. Jazyk jeho děl byla všední zdvořilá konverzace, jež neměla takovou básnickou pestrost jako u Plauta. A ke všemu všechny jeho komedie, až na Tchýně, obsahovaly milostnou zápletku dvou mužů a žen.

Celkem napsal šest her, z nich se zachovaly úplně všechny. Byla to Dívka z Andru, Bratři, Tchýně, Sebetrapič, Formio a Kleštěnec.<sup>189</sup>

Nicméně i tak komedie Plauta a Terentia si byla svým způsobem podobná, protože tematika jejich her většinou vycházela z omylů související s výměnou osob, nečekaným rozloučením rodičů, milenců, dětí a pak s jejich nečekaným šťastným shledáním a překážkami v lásce.

Stejně tak v jejich hrách vystupovaly stejné postavy jako ty z nové komedie.<sup>190</sup>

Kromě Plauta a Terentia existovali ještě jiní básníci, píšící fabulla palliata. Jedním z nich byl Caecilius Statius, který ve svých komediích spojoval rysy Plauta a Terentia. Podle několika římských kritiků byl tak označován i za vrchol římské komedie. Z jeho her se ale žádná nezachovala.

Dalšími básníky pak ještě byli Lucius Lanuvinus, Aquilius, Marcus Atilius a Sextus Turpilius, jenž zemřel roku 103 před Kristem jako poslední, kdo psal komedie s řeckou tematikou.

Autoři komedií s římskou tematikou byli pak Lucius Afranius, Tius Quinctia Attu a Titinius. Od nich se ale žádná hran nedochovala.<sup>191</sup>

Komedie v Římě byla tak, stejně jako v Řecku bohatě diferencována.

---

<sup>188</sup> Římský učenec jménem Marcus Terentius Varro roztřídil Plautovi hry do tří skupin. V první byly ty, co napsal určitě, u druhé, co napsal pravděpodobně a ve třetí byla dramata, které nevytvořil. Z těch tří skupin se ale dochovala pouze ta dramata, co zcela jistě sepsal.

<sup>189</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>190</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>191</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

Tragédie v Řecku vznikla z dlouhého vývoje, při němž si vytvořila bohaté kulturní zázemí. Kdežto když přišla do Říma, vládlo tu řečnictví a lehce primitivní historická próza. Římané si začali tragédie vysoce cenit, už jen proto, že se domnívali, že by se dala srovnávat s tou řeckou.<sup>192</sup>

Stejně jako Řekové pracovali s mytologií. Ale nejčastěji si z ní vybírali mýtus o trojské válce, o čemž svědčí i to, že minimálně třicet tragédií byla zpracována do tohoto příběhu.

Krom toho do tragédií zařazovali také historické události, které se naopak u Řeků setkávaly s odporem jako u hry *Dobytí Milétu*, kdy za její inscenování dostal básník pokutu.<sup>193</sup>

I tak ale většina tragédií v Římě byla pouze přepsána a upravována z řeckého originálu. A stejně jako u komedie se i tady rozdělovala do dvou směrů. Fabula crepidata, což byly tragédie s řeckým námětem a fabula praetexta zase s římským.

Římské náměty se opět příliš nelišily od těch řeckých. V podstatě jen tím, že měly vyšší efekt v souvislosti s hrůzou a ušlechtilým skutkům, větší rétoriku a celkovou podívanou, melodramatické zápletky, extrémní ctnosti a neřesti.<sup>194</sup>

Po Andronikovi a kromě Naevia, který hlavně tíhnul ke komedii, psal tragédie Quintus Ennius. Sice také napsal pár komedií, ale jeho tragédie je úplně zakryly.

Ennius zpracovával řecké tragédie pečlivě, ale volně. Měnil sbor v dialogu, často používal monodii a celkově hry kontaminoval.

Zpracovával především tragédie od Eurípida. Jeho dílem byla tak *Vyhnankyně Medea*. Krom toho ale napsal i praprotu jako *Ambracia* či *Sabinky*.

Následoval Pacuvius, který se na rozdíl od Ennia začal naplno věnovat jen tragédii. Byl velmi pečlivý a dával přednost problémovým zápletkám. A i když jeho tragédie byly pozdější generací označovány za drsné a patetické, udržely se na scéně celé století. Napsal tak crepidatu *Medusa* nebo *Ilion*. A z praetexty zase *Paulus*.

Dovršitel římské tragédie byl Lucius Accius. Ten oproti Pacuviovi nebyl tolik pečlivý, ale zase vyzdvihovat dramatickosti, živost a výmluvnost. Mezi jeho díla patřila zpracovaná *Antigona* či *Medea*. Nebo praetexty *Brutus* či *Decius*.<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005, s. 103. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>193</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>194</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>195</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

Významným autorem fabula crepidata byl také Lucius Annaeus Seneca, jenž byl považován za jednoho z nejvlivnějších mužů Říma, neboť jeho žákem byl Nero, který byl v roce 54 po Kristu jmenován císařem.

Jeho dramata byla rozdělena do pěti epizod se sborovými mezihrami, které nevázaně souvisely s dějem. Jazyk spíše připomínal rétorické cvičení. Morálka jeho her se vyhrocovala drastickými prvky v podobě přehnaných citů a sentencí, jenž dramatické postavy dovedly k záhubě. Krom toho měl slabost pro magii, smrt a prolínání se lidského a mezilidského světa. Včetně toho, že do svých děl rád přidával násilí. Například ve hře Oedipus, si postava Iocaste propíchně břicho mečem.

Ze Senecových tragédií se dochovaly Trójanky, Oedipus, Phaedra, Medea, Foiničanky, Agamemnon, Herkules na Oetě, Zuřící Herkules, Atreus a Thyestes.

Z fabulla praetexta se pak zachovala pouze jediná hra a to Octavia, která byla dlouho připisována Senecovi.

V roce 29 před Kristem, byla uvedena k oslavě Augustova vítězství tragédie Thyestes od Varia Rufuse. Což byla poslední inscenována známá tragédie, protože následující století už se tato dramata hrála jen zčásti.

S postupem času tak v prvním století po Kristu, ztratila komedie a tragédie na popularitě a místo toho, začala na jevišti dominovat attelánská fraška a mimus.

Atellánská fraška neboli atellana fabula se objevila v Římě 1. století před Kristem, kde ji *občané*<sup>196</sup> rádi přijali zejména kvůli její drsné komice. Její literární podoba byla pak spojována s *Luciem Pomponiem Bononensis*<sup>197</sup> a *Noviem*<sup>198</sup>.

Tato divadelní forma byla krátká a původně improvizovaná, protože nepřesáhla 300 veršů. Z toho důvodu byly i její skupiny malé. Při slavnostech se hrála na začátku nebo na konci, kde sloužila jako dohra po náročném dramatu. Proto byla také v Římě atellana fabula přirovnána k satyrskému dramatu.<sup>199</sup>

Jakmile se ale atellana uvelebila v Římě, začala se inspirovat římskými komedii. Někdy čerpala z venkova jako ve hře Rybáři, Slepíčí komedie nebo Farmář. Jindy z města, kde svou podobou směřovali k togatě jako ve hrách Malíři, Doktor nebo Haruspex. Jiné zase propojovali novou komedii s palliatou jako v hrách Hétera a Bratři.

---

<sup>196</sup> Římané byli známí tím, že měli ostrý humor stejně tak jako smysl pro karikaturu. Atellana fabule tak mluvila přímo z jejich duše.

<sup>197</sup> Je označován za zakladatele její literární podoby.

<sup>198</sup> Byl velice vysoce hodnocen.

<sup>199</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

A dokonce se objevovaly i takové, které mířily k mytologické burlesce jako u Ariadny nebo Sisyfa. Ale jejími nejobvyklejšími náměty v těchto inscenacích byly převážně podvody, bitky, žravost, pohlavní zneužití a hlavně intriky, pro které byla dosti známá.<sup>200</sup>

Měla čtyři ustálené postavy, které nemusely vždycky vystupovat naráz. Byli jimi komický stařec Pappus, výbušný vychloubač Bucco, hloupý žrout Maccus a hrbáč Dossennus. Společným jmenovatelem těchto čtyř postav byla klauniáda.<sup>201</sup>

Fabula atellana dosáhla vrcholu v prvním století po Kristu, ale ve stejnou dobu, ji začal dohánět mimus. Až roku 46 př. n. l. ji nakonec vytlačil z kamenných divadel.<sup>202</sup>

*Mimus*<sup>203</sup> neboli fabula riciniata se seznámil s Římem v roce 211 př. n. l. a stal se tak součástí slavností lidí florales od roku 173 př. n. l. A v období císařství roku 43 př. n. l. jeho popularita natolik stoupla, že se mu podařilo vytlačit attelanu, čímž pak získal její místo.

Na jejím literárním zrodu se v 1. století před Kristem podílel *Publilius Syrus*<sup>204</sup> a *Decimus Laberius*<sup>205, 206</sup>.

Mimus byla krátká propracovaná a komplexní forma dramatického žánru, která čerpala materiály z nové komedie a její římské následovnice. Proto nebylo neobvyklé, že tu vystupovala postava jako parazit, záletný stařík, zlá tchýně a jiné. A příkladem takového mimu byla od Plauta Dvojčata nebo Komedie o hrnci.

Stejně tak se předváděly i mytologické parodie, které zůstávaly populární do konce starověku. Mezi postavami se tu tak pohybovali Herkules, Saturn, Isis nebo Jupiter tu měl roli prostopášníka. Příkladem byla mytologická burleska od Laberia jménem Anna Parenna.<sup>207</sup>

---

<sup>200</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>201</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>202</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>203</sup> Filosofický panovník Marcus Aurelius kladl mimosu na první příčku těch věcí, které odvádějí člověka stranou od pěstování filosofie.

<sup>204</sup> Po jeho smrti byla vytvořena sbírka jeho sentencí o mimosu, která se brzy stala ve starověku oblíbenou četbou.

<sup>205</sup> Zachovalo se 27 veršů z jeho neznámého mimu, kde musel i pod příkazem Caesara sám vystupovat.

<sup>206</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>207</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

Mimus byla výpravná a vysoce obsazená divadelní forma. Jeho součástí byly ale, jak malé skupiny herců, které spíše předváděly kratší scénky, tak velké, jež zase hrály obsáhlejší příběh.<sup>208</sup>

Námět mohl být jakéhokoliv typu jak vážný, tak komický. Ale nejčastěji se zaobíral nějakou situací ze všedního života, kterou pojal z pohledu komedie nebo satiry. Zároveň tu nechyběly různé narážky na vládu.

Mimus ale především zobrazoval vkus doby. O čemž svědčí i to, že obsahoval mnoho rvaček, násilí, usmrčení, sexuálních hříček a další. Ale takové druhy představení se spíše předváděla v amfiteátrech, neboť byla více krvelačná než divadla.

Mimo to, mimus nepředváděl jenom dramatické příběhy. Jejich součástí byly i akrobatické kousky na provazech a lanech, výstupy na chůdách, polykání ohně a mečů, žonglování s dýkami, míčky, čísla se zvířaty, tanec, zpěv. A to vše dělaly mimetické skupiny hlavně proto, aby zaujaly diváky. Proto se snažily neustále zpestřovat a rozšiřovat svou nabídku.<sup>209</sup>

V období císařství se těšil slávě pantomimus neboli fabula saltica. Pantomimus zavedli v roce 22 před Kristem dva herci. *Bathyllus*<sup>210</sup> z Alexandrie a Pylades z Kilikie. Od té doby pak začalo tažení pantomimu po Římě, kde se setkávalo s měnicím se obdivem a nenávisť. Příkladem je osmdesátiletá stará Ummidia Quadratilla, která tento žánr milovala, ale svému vnukovi zakázala se na něj dívat.<sup>211</sup>

V Římě byl tento žánr znám jako sólový tanec neboli dějový tanec. Případně i baletní. Sólista sice mohl mít ještě nějakého pomocníka, ale ten mu byl podřízen. Nicméně materiál pro pantomimu se bral z mytologie a z historie.

Pantomimus měl komický i tragický žánr. Ale komický se dlouho na přičce neudržel, proto ten tragický si získal větší přízeň u publika. Při vystoupení ho doprovázel sbor, protože zpíval text, kterým vysvětloval danou situaci. A také ještě skupina složená z flétny, píšťaly a činel.

Jednotlivé divadelní formy, ale nebyly tou jedinou zábavou u římského lidu. Čelily tak značné konkurenci. Jedním typem zábavy byly závody vozů, jež byly označovány za nejstarší. Zavedl je etruský král Tarquinius starší. Od té doby byly pak

---

<sup>208</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>209</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>210</sup> Vynikal v komickém žánru.

<sup>211</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

jak v době republikánské, tak v období císařství součástí několika náboženských oslav. Především v době císařství jejich popularita výrazně vzrostla. A aby zájem nadále zůstával, vytvořily se čtyři hlavní skupiny a strany, které vzájemně soupeřily. Popularita vozů pokračovala až do roku 549 po Kristu.

Kromě závodů vozů, byly velmi populární gladiátorské zápasy, hry na život a na smrt, které vznikly roku 264 před Kristem jako součást pohřebních slavností. Teprve až roku 105 před Kristem se staly náplní v programu oficiálních státních slavností. Což mělo za následek, že se tím dokonale zničil zjemnělý vliv řecké kultury. S postupem času se ale zájem, především otroků, neustále zvyšoval, proto se objevovalo čím dál více bojovníků, kteří byli cvičeni ve speciálních školách. Což vedlo k tomu, že roku 109 po Kristu, vystoupilo až 5000 dvojic.

Při souboji se bojovalo jednotlivě nebo ve skupinách a gladiátoři si mohli vybrat jakoukoliv zbraň. Ke všemu, aby zápasy získaly více dramatičnosti, zařadila se do nich hudba, která vyplňovala náladu spolu se scénografickými prvky.<sup>212</sup>

Jinou zábavou byly venationes čili zápasy dravých zvířat, které byly považovány jako jedny z nejoblíbenějších zábav. Divá zvíř se poprvé objevila v cirku v roce 186 před Kristem a již brzy si získala oblibu. Ale stálý program těchto zápasů nebyl tak častý, dokud se oficiálně neotevřelo Colosseum, kde bylo zabito až 9000 zvířat.

Zápasy šelem byly dvojího druhu. U jednoho byla skupina ozbrojených bojovníků, která měla vystopovat divokou zvěř. Nebo naopak zabijácká zvěř lovila lidskou kořist. Přesněji odsouzený byl roztrhán divokou zvěří.

Zvířata byla dovážena z různých konců světa. A arény byly dokonce obohacené o stromy a různé scénické prvky, aby to získalo větší dramatický ráz a zobrazilo určité prostředí.<sup>213</sup>

Gladiátorské zápasy a zápasy dravých zvířat byly bezesporu důvodem a příčinou toho, proč byl Řím považován za tak krvelačný.<sup>214</sup>

Za nejvýpravnější zábavu byly označovány naumachiae aneb inscenace námořních bitev. Úplně první taková bitva se pořádala roku 46 před Kristem, kdy se předvádělo 2000 námořníků a 6000 veslařů. Julius Caesar tehdy nechal vyhloubit na

---

<sup>212</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>213</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>214</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.



Martově poli umělé jezero. Výjimečně se kvůli takovému druhu zábav nechávaly zaplavit vodou i amfiteátry.<sup>215</sup>

Tyto druhy zábav se výjimečně konaly i v divadlech. Orchestra se zatopila, aby se na ní mohly konat miniaturní námořní bitvy nebo za sucha na ní bojovali gladiátoři. Ale šlo pouze jen o chabé napodobeniny, protože divadla nebyla na to vybavena tak, jako cirky či amfiteátry.

A i přesto, že tento druh zábav nebyl přímo divadelní, tak byl součástí divadla. Neboť když se konala divadelní inscenace, tak to bylo v sousedství těchto her. Díky tomu pak začala v divadle stoupat obhroublost, především proto, aby si nadále udrželo publikum. Z čehož je jasné, že se mu to nejspíš dařilo, když v polovině 4. stol. př. n. l. se dramata ročně hrála sto dní a ostatní druh zábavy sedmdesát pět dní.<sup>216</sup>

Divadlo v Řecku mělo sice funkci náboženskou, ale i tak nelze vyloučit, že i její jedna složka byla zábava. I když byla až druhořadá. Divadlo náboženské vzniká, rozrůstá se a pak zaniká v divadle, jehož prioritou je právě zábava.<sup>217</sup>

Divadlo bylo financováno státem, ale o každé z nich se pak starala jednotlivá obec, kterou později vystřídali bohatí občané.<sup>218</sup>

Řecké divadlo bylo místem, kde vznikla všechna dramata, jejichž texty setrvaly až do dalšího období. A to především proto, že jejich autoři byli originální a nepřebírali ani neupravovali texty jiných autorů podle vkusu publika. Ale ve chvíli, kdy Adronicus přeložil pro slavnost neznámou tragédii a komedii začínalo řecké drama dostávat jinou barvu.

Přesto římské komedie navazovaly na novou komedii a tragikové se vraceli ke klasické tragédii. Otisk řeckého dramatu, tu tak nadále zůstával, proto ho nelze úplně oddělit od toho římského.

Když bylo drama do Říma importováno, těšilo se svému úspěchu asi sto let, o čemž svědčilo i to, proč se tady rozvíjelo. Nicméně i tak tady sloužilo především jako prostředek k zábavě, ale jen alternativní, protože se utkávalo s již rozšířenou atellánskou fraškou a mimem. Zároveň velkou konkurencí nebyly jen tyto divadelní formy, ale i ještě různé druhy podívaných pohybující se od primitivních kejklířů, provazochodců,

---

<sup>215</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>216</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>217</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.

<sup>218</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

boxerských zápasů až po velice nákladné gladiátorské zápasy, boje s divokými šelmami či předvádění námořních bitev.

Římské divadlo stejně jako to řecké financoval stát. Na starost ho pak měli v době republikánské státní úředníci, kterým se říkalo aediles, protože měli povinnost starat se o hry jak v divadle, tak v cirku a amfiteátrech. Skrz to se také snažili získat přízeň voličů. A v době císařské státní úředníky vystřídal císař.<sup>219</sup>

Pojítkem mezi těmito dvěma světy, byl také jediný divadelní žánr, jenž vzniknul a vyvíjel se po celou dobu jak v Řecku, tak v Římě. A tím byl mimos.<sup>220</sup>

Divadlo v Římě bylo rozhodně rozvinutější, pestřejší a extenzivnější než to řecké. Přesto se mu ale nepodařilo, aby jeho dramata dosáhla takové úrovně, aby se dala srovnávat s těmi řeckými.<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>220</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8

<sup>221</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

### 4.3 Herec

Herec se začal rodit a vyvíjet s tvorbou prvních divadelních inscenací. A ač bylo v době antické herectví obtížné povolání, ne všude bylo k takovému člověku přistupováno s vážností.

Řecký herec v pátém století před Kristem patřil mezi poloprofesionály, protože poptávka po těch profesionálních v té době ještě nebyla. Proto se aktér musel živit ještě jinou činností.

V počátku řeckého dramatu hrál původně jen jeden herec, kterému se říkalo *hypokrités*<sup>222</sup> neboli odpovídač, poněvadž reagoval na otázky od sboru. V prvotních hrách představoval boha Dionýsa. Ale ten herec byl ve skutečnosti dramatik, takže se jednalo o jednu a tutéž osobu. Jelikož byl ale sám, tak musel často obměňovat kostým. Během toho ho vždy vystřídal chór, což byl sbor tanečníků a zpěváků. Tvořilo ho asi padesát členů.<sup>223</sup>

Pak Aischylos zavedl na scénu druhého herce a tyto dvě funkce se proto rozdělily. Dramatik ale nadále zůstal součástí své inscenace. A díky tomu, že už na jevišti existovali dva aktéři, mohl vznikat dramatický konflikt.

Vzhledem k tomu, že se objevil druhý herec, tak se počet členů nejen ve sboru zmenšil na dvanáct, ale celkově se o něco snížila jeho činnost. Přesto sbor nadále ve hře zaujímal polovinu veršů, dokonce ve hře Oresteia pak ještě plnou třetinu. V každém případě i tak úloha sboru byla jen radit hlavním postavám.

Ale i to se posléze změnilo roku 468 před Kristem, kdy Sofokles zavedl třetího herce. Tím došlo k úplnému oddělení dramatika od herce už jenom z důvodu, že Sofokles měl pro vystupování v inscenacích slabý hlas. A na jevišti tak existovaly tři postavy, které mohly bez omezení mluvit s dvěma druhými.

Zároveň se Sofokles pokoušel najít střed mezi hercem a chórem. Proto sbor začal posuzovat události nebo vyslovovat svá mínění ohledně dalšího vývoje děje. Jeho písně tím tak přímo souvisely s dějem. A už nevystupovalo jen dvanáct členů sboru, ale patnáct. Z čehož se jeho činnost omezila až na čtvrtinu. Ve hře Oidipus dokonce až na šestinu.

---

<sup>222</sup> Název, který vytvořili Řekové pro herce, uchovával v sobě ještě stopu po tom, jak vznikla tragédie.

<sup>223</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

V období Eurípida se sbor stále omezoval a jeho činnost, která nyní už souvisela jen s tím, že jeho písně neměly co dělat s dějem, pouze zaplňovaly přestávku mezi jednotlivými oddíly hry, nebyla v tragédiích větší než pětina. Přesto nadále zůstával součástí kultu. Pro Eurípida sice nebyl sbor nijak pohodlný, ale i tak se neodvážil tragédii od něj osvobodit. Krom toho existovaly některé tragédie, které vyžadovaly dva chóry jako v Eurípidově hře Hippolytos. Z čehož ten druhý měl jen pár veršů a většinou byl němý.<sup>224</sup>

Oproti tomu v komedii jich bylo dvacet čtyři, kde se někdy rozdělovaly do dvou polosborů jako tomu bylo například ve hře Lýsistraté, kde byly opačného pohlaví. Oproti tragédii byl tady chór více aktivní, protože komedie byla více svobodná. Z toho důvodu byly jeho vstupy s tancem a zpěvem do her daleko rozmanitější.<sup>225</sup>

Nicméně i tady se sbor začal postupně omezovat. Zejména s nástupem nové komedie, kde už aktivně nezasahoval do dialogu, ale stejně jako u tragédie pouze vyplňoval pauzy tancem a zpěvem starých písní, protože sám autor komedie žádné neskládal. Především se ale tančilo.

V satyrském dramatu se sbor chóru skládal ze stejného počtu jako v tragédii čili z dvanácti. Ale po smrti Aischyla se jeho počet zvýšil na patnáct.

Hlavou chóru byl vůdce, kterému se říkalo koryfaios a ten rozmlouval s herci a se sborem. Členové chóru byli choreuti, kteří nastupovali na scénu ve chvíli po prologu a zůstávali až do konce. Jeho funkce se ale v jednotlivých žánrech lišila. V tragédiích zpíval dvě části písní. Parodos, což byla jediná píseň, která uvedla tragédii a stasimon byly pak všechny ostatní písně, co oddělovaly jednotlivé scény. Zároveň parodos i stasimon byly doprovázeny tancem. A co se týkalo mluveného slova v tragédiích, tak chór se vyjadřoval ve třech částech - v *prologos*<sup>226</sup>, *epeisodion*<sup>227</sup> a *exodos*<sup>228</sup>.

Nejen v tragédii, ale i v komedii byla část hry, kde sbor zpíval. Ta část se jmenovala *parabasis*<sup>229</sup> a skládala se ze dvou oddílů. V prvním mluvil náčelník sboru sám, a pokud byl oddíl kompletní, tak jeho složení tvořilo kommaton, což bylo několik krátkých veršů vyslovených na rozloučenou s odcházející postavou, vlastní parabasis,

---

<sup>224</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>225</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>226</sup> Zahajovací část tragédie.

<sup>227</sup> Část tragédie ohraničená dvěma stasimy.

<sup>228</sup> Závěrečný oddíl tragédie.

<sup>229</sup> Prostřední část staré attické komedie.

kde vyjadřoval své názory a přání a makron, byla jediná věta vyslovena zrychleně. Druhá část parabase byla pak doprovázená hudbou a její složení tvořila óda, lyrická píseň, kterou zpíval a tančil první polosbor, epirrhema, kde za průvodu píšely recitoval náčelník sboru, antióda, opět lyrická píseň, kterou zpíval a tančil tentokrát druhý polosbor a antepirrhema, kde recitoval náčelník druhého polosboru.<sup>230</sup>

Sbor se pohyboval v orchestře, nejčastěji v pětičlenném nebo v trojčlenném pětistupu. A od té doby, co byl již zavedený druhý a třetí herec, už aktivně nezasahoval do her jako dříve, kde byl pouze jediný aktér. Jejich rozsah stejně jako význam postupně klesal.<sup>231</sup>

Kromě chóru měl tedy každý autor k dispozici určitý počet herců, který se nakonec díky Sofoklovi ustálil na třech. A často se ještě využívalo řad statistů, což byly němé osoby.<sup>232</sup>

Z těch tří aktérů byl hlavní protagonist jen jeden a ten hrál titulní role, aby mohl ukázat, jaký má v sobě talent. Zároveň měl nejtěžší úlohu a nejdelší. Proto mu patřili role jako Oidipus, Antigona, Élektra a další. Druhý byl deuteragonista a ten zase reprezentoval opačné role k hlavnímu neboli postavy druhého řádu. Proto když byl hlavní protagonist Médeia, on představoval Iasóna. A třetí se jmenoval tritagonista, jehož úkolem bylo hrát buď tyranské krále, jako byl v Antigoně král Kreón či role posluš, věstců, hlasatelů a jiné. Zkrátka představoval to, co na něj zbylo. Samozřejmě při rozdělování rolí existovaly i jiné možnosti. Například hlavní protagonist si mohl stejně jako Antigonu zahrát i tyranského krále Kreonta.

A jelikož bývalo ve hře postav více, tak tito aktéři museli hrát více úloh. Včetně ženských, protože žena tehdy podle řeckého mravu nemohla veřejně vystupovat a do toho by ještě nevystačila se svým hlasem ve velkých prostorách antického divadla.<sup>233</sup>

Sice se zdálo, že v takových komediích dokázali zahrát většinu scén pouze tři aktéři, tak zase existovaly momenty, kde jich bylo zapotřebí víc. Pravidlo tří bylo tím pádem složité. Když se hrála Sofoklova hra Oidipus na Kolóně, tak museli hrát jednu postavu různí herci, zejména když šlo po sobě v řadě několik následujících scén. Bylo

---

<sup>230</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>231</sup> SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*, Praha: Academia, 1974.

<sup>232</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

<sup>233</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

to sice omezující, ale jedině tak bylo možné hru zvládnout a mohlo se s ní soutěžit na Dionýských slavnostech.

Do roku 449 před Kristem si mohl každý dramatik vybírat své herce sám. Ale po tomhle datu, už to nebylo možné. Přesněji dramatik si mohl vybrat dva herce, ale ten hlavní mu byl při soutěži přidělen náhodným losem. A dělalo se to z důvodu, aby to bylo spravedlivé a aby nějaký autor nebyl víc zvýhodněn než ty ostatní. Herci už v této době začali být placeni státem a mohli při soutěži získat cenu i za výkon hry, která nevyhrála. Ale o cenu se mohl pouze ucházet hlavní herec.

Při hodnocení herce, Řekové kladli důraz na krásu hlasu, zejména toho, jestli byl jeho hlas pružný. Přece jenom hrál postavy jak mladé, staré, tak mužské a ženské a jiné. A těm všem musel umět přizpůsobovat hlas. Zároveň jejich mluva musela umět charakterizovat emoční náladu postavy. Jejich přednes byl ale především rétorický, protože jim šlo hlavně o to správně vyjádřit emocionální tón.

Když chtěl tedy někdo vystupovat v divadelním představení, musel umět skvěle řeč, recitaci, mít výbornou paměť, aby byl schopen si zapamatovat text, protože přece jenom neexistovala nápověda. Zároveň musel ještě umět zpívat. Zejména když se rozšířil zpěv sólový, tak byly požadavky na něj ještě větší. A jelikož na to všechno už existovaly speciální školy, tak tam tito lidé chodili a cvičili obdobným způsobem jako dnešní operní pěvci. Sice ne všichni, ale řada z nich pak prostřednictvím školení dosáhla vysoké úrovně vokálního projevu.<sup>234</sup>

A především pro herce byli velice důležitým nástrojem jeho ruce, protože přece jenom při inscenacích používali masky, tak nemohli využívat mimiku. O to víc tedy používali gestikulaci, která měla mnoho pohybů.

Zároveň byl rozdíl mezi herectvím tragickým a komediálním. Proto když se nějaký herec rozhodl pro určitý divadelní žánr, zůstával v něm po celou dobu.

Herectví v tragédii vedlo spíše k idealizaci a gesta a pohyb v něm použítá, byla zjednodušená a nadnesená. Ke všemu herci v nich také někdy zpívali. Buď sami, takže zpívali monódie čili sólové, duetta a tercetta. Nebo se střídali se sborem. Náplní těchto písní byl *kómmos*<sup>235</sup>. A jejich přednes byl spíše povýšený až skoro patetický.

---

<sup>234</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>235</sup> V tragédii dochází ke střídání zpěvu herce a sboru.

Oproti tomu herectví v komedii mířilo zase směrem k burlesce, protože pohyb v něm byl až groteskní. Bylo to z důvodu, aby divák dostatečně poznal, co se hraje. A přednes oproti tragédii byl tady spíše přirozenější.<sup>236</sup>

Po roku 350 př. n. l. vznikl v Attice herecký stav, který umožnil hercům hrát i v jiných zemích, dokonce i v takových, se kterými Athény válčily.<sup>237</sup>

V době hellénismu začali vznikat první herecké spolky se všemi, kteří měli něco společného s provozováním dramatických her. Týkalo se to nejen herců, ale i básníků, hotovitelů masek a krojů, tanečníků, zpěváků, hudebníků, cvičitelů, malířů dekorací a dalších. Nicméně tyto spolky jako jakékoliv jiné spolky byly náboženského rázu. Byly to takzvané Dionýsovy kulty a jednotliví členové byli považováni za umělce Dionýsovy. Jejich předseda byl proto kněz Dionýsův. A jmění těchto jednotlivých hereckých spolků souviselo s tím, jak velký vlastnili pozemek, na kterém měli postavený chrámeček Dionýsův, který byl označován za okres umělců.<sup>238</sup>

Římskému herci z povolání se říkalo *histrio*, což bylo slovo, které vzniklo od etruského slova *ister*, protože první herci přišli do Říma z Etrurie.<sup>239</sup>

Zezačátku se výrazně rozlišovali herci dramatu a aktéři mimů. Ti ostatní byli označováni za druhořadé.

Co se ale týkalo jejich statusu společenského žebříčku, tak bez ohledu na to, jestli to byl herec dramatu či mimosu nebo pantomimu, nebyli bráni nijak vážně. Především to také byli často cizinci, otroci nebo propuštěnci, kteří stejně jako v Řecku hráli všechny role včetně ženských.<sup>240</sup>

Postupem času ale začalo herectví nabírat určité prestiže a úcty. Herci dostávali odměny, které byly i vyšší než měl sám autor. Stávali se tak z nich hvězdy a byli součástí profesionálních skupin, které vedli divadelní podnikatelé.

Tito divadelní podnikatelé nebo i proslulí herci se starali o výcvik hereckého dorostu, který pronajímali ke slavnostem. A tam tyto skupiny, stejně jako jejich sóloví herci měli pak v publiku své ctitele, kteří je odměňovali dary a počtami.<sup>241</sup>

---

<sup>236</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>237</sup> SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1974.

<sup>238</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>239</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

<sup>240</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>241</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

V řeckém divadle panovalo při hraní pravidlo tří. Ale tady ne. Na jevišti římského divadla mohlo vystupovat tolik herců, kolik hra vyžadovala včetně komparsu. Jejich počet nebyl limitován. Pokud se ale praktikovalo spojování rolí, tak soubor herců byl o pěti nebo šesti členech. Status se využíval výjimečně.<sup>242</sup>

Nicméně stejně jako v řeckém divadle, i v tom římském se herectví v jednotlivých divadelních formách odlišovalo.

Atellánskou frašku ze začátku vedly amatérské skupiny římských mladíků. Jak dlouho tato amatérská fáze trvala a kdy přešla do rukou profesionálů, není jisté. Nicméně tito mladíci měli v rámci svého hraní ve frašce výhody v tom, že jim kvůli tomu nebyla odebrána občanská práva a celkově se těšili úctě oproti hercům z jiných divadelních forem. Dokonce římský dějepisec Titus Livius, který byl znám pro svou pověstnou mravní přísnost a pohrdáním divadla, měl pro attelanu zřejmě slabost, protože tvrdil: „*Těchto her, které byly převzaty od Osků, se chopila mládež a nedopustila, aby je kazili herci. Díky tomu je ustanoveno, aby představitelé atellských frašek nebyli vylučováni z okresů a aby konali vojenskou službu, jako by nebyli odborníky na zábavné umění.*“<sup>243</sup>

Jelikož ale herci frašky měli zaručená občanská práva, tak využívali i svobody slova a nebáli se ani četných politických narážek. Příkladem je herec, který za vlády císaře *Nerona*<sup>244</sup> recitoval první verš „*Zdráv buď otče, zdráva buď, máti*“<sup>245</sup> a gesty u toho předváděl náznaky pití a plavání. Přitom tehdy bylo známe, že Nero dal otrávit *Claudia* a jeho matka se z toho vražedného útoku málem utopila.

V tragédii byl přednes pomalý a důstojný a v komedii zase rychlejší a konverzační. Řada rolí také požadovala zdatnost slovního projevu, zpěvu a i tance. Nicméně herci tady nekladli důraz na správnou výslovnost a procítění textu, jako v řeckém divadle. Ale důležitými složkami pro ně byla výřečnost, přesvědčivost a výrazná gestikulace.

V čem byli ale římscí herci oproti těm řeckým v tragédii a v komedii omezeni, byl pohyb. Řek se mohl po jevišti pohybovat, jak chtěl, ale Říman nikoliv. Ale i tak

---

<sup>242</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>243</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993, s. 46. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>244</sup> Císař Nero byl známým milovníkem divadla a hudby. Dokonce vystupoval i v tragédiích jako byl třeba Orestes matkovrah či Canase se chystá rodit.

<sup>245</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993, s. 48. ISBN 80-901508-2-9.



bylo důležité, aby aktéři nestáli blízko u sebe, protože by hrozilo, že by divákovi poté splývaly postavy.

Aktér mimu byl znám jako planipes. Nenosil masku, tudíž mohl jako jediný zcela využívat svou mimiku. Z toho důvodu byli herci často vybíráni kvůli své fyzické kráse nebo naopak své komické ošklivosti. Herec mimu hrál, tančil a zpíval, ale také zčásti musel umět improvizovat. Proto byl pro situační dialog a pohyb vyžadován speciální talent a neuvěřitelná pohotovost. Jeho soubory byly malé, většinou tři až čtyřčlenné. Ale až za dob císařství je tvořilo šedesát aktérů. Pro Římany ale znamenalo vystupovat v mimu ztrátu občanských práv. Proto tyto lidé byli pro lid Říma bráni jako podřadnější.

V pantomimu herec hrál tak, že děj vyjadřoval tím, že měl masku se zavřenými ústy, přikyvoval, používal gesta, pohyby nohou, kolenou, rukou, zkrátka celého těla.

Ke všemu pantomima byla založena na sólistovi, takže jeden aktér představoval všechny role. Což vyžadovalo po herci velkou znalost všech nejlepších básníků, zejména těch tragických. A přehled historie od zrození světa až po nejruznější řecké báje. Z toho důvodu byl proto i často označován za cheirosos, mudrc rukou, který vytvářel z mýtů nové příběhy.

Postoj císařů k hercům pantomimy nicméně nebyl nijak pozitivní. Císař Augustus tuto divadelní formu sice měl rád, ale nebránil se užívání na jeho hercích krutých trestů. Stejně tak *Tiberius*<sup>246</sup> vydal roku 13. př. n. l. zákon, v kterém se uvádělo, že senátor měl přísný zákaz vstoupit do domu, kde aktér pantomimy bydlel. A dokonce roku 23. n. l. je nechal vyhnat až do Itálie. Nebo Domitianus ji úplně zakázal hrát ve veřejných divadlech. Teprve až císař Traianus, známý milovník divadla, kolem roku 100 n. l. přivolal herce pantomimy zpět.

Z herců pantomimy se tak časem stávaly modly, které mohly putovat po celé římské zemi. A lidé si je čím dál víc milovali nejen kvůli tomu, že dokázali srozumitelně vyjádřit své příběhy, ale také proto, že herci skvěle reprodukovali představení a byli i originální tvůrci.<sup>247</sup>

Kromě těchto všech aktérů, kteří hráli pro veřejnost, ať už v dramatu, mimu či pantomimě, existovalo ještě velké množství soukromých skupin, které tvořili pouze

---

<sup>246</sup> O Tiberiu Claudiu Neronovi bylo známo, že měl celkově k divadlu nepřátelský postoj.

<sup>247</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

otroci. Bohatí občané si je vydržovali, aby jim hráli pro pobavení. Dokonce ke konci republiky je posílali i na vyškolení ke známým hercům.<sup>248</sup>

Postavení herců se v Řecku a v Římě lišilo. V Řecku se herecký stav těšil všeobecné úctě, protože pro ně být hercem neznamenal nic nečestného. Dokonce aktér byl považován za posvátného, protože byl prostředníkem pro hlas boží. Neboť divadelní představení byla součástí bohoslužby. Proto herci svým hraním uctívali boha a byli pod jeho ochranou.

Hercem se mohl stát kdokoli, aniž by riskoval, že tím ztratí své postavení. Byl zproštěn vojenské služby a byla mu zaručena majetková i osobní bezpečnost. Celkově fungoval pod záštitou boha Dionýsa, jemuž sloužil a při Městských slavnostech soutěžil o cenu za nejlepšího představitele hry, kde tito řečtí herci byli uznáváni stejně jako autor, časem i víc. Čehož pak využívali v tom, že si pozměňovali svůj text od básníka nebo dokonce si i nějaké verše sami přidávali. Ale tomu byla později učiněna přítrž, protože se zřídil v Athénách úřední exemplář tří tragiků Aischyla, Sofokla a Eurípida, kterým se museli herci řídit.<sup>249</sup>

Kdežto sociální statut herce se v Římě různil, ale většinou byl v očích veřejnosti považován za velice nízký. Oblíbeným sice byly stavěny sochy, byli zváni do venkovských měst a předních domů. Také byli vyznamenáni tituly, hodnostmi a získali obrovské jmění. Takže jako řečtí herci i oni se těšili úctě. Ale i tak mohli být kdykoliv vyhnáni či popraveni. Zároveň obyčejný římský občan se nemohl stát hercem, protože mu hrozila ztráta občanských práv. Jediné místo, kde si hraní mohl občan ze zájmu vyzkoušet, bylo ochotnické divadlo v Attelaně.<sup>250</sup>

A ani zákony nebyly v Římě v souvislosti s hercem příznivé. Jestliže manžel zjistil, že jeho žena má za milence herce, mohl ho zabít. Stejně tak pokud žena vystoupila na jevišti, byla obviněna z cizoložství. Nebo pokud si vzala herce, tak jejich sňatek byl neplatný. A pokud se stala senátorova dcera herečkou, mohla se jako osoba beze cti provdat za propuštěnce.<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>249</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>250</sup> SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1974.

<sup>251</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

Z toho vyplývá, že žena nemohla na jevišti vystupovat. Až na jednu výjimku. A tím byl mimus. Oproti tomu u řeckých divadelních forem neexistovala žádná možnost, aby žena mohla hrát.<sup>252</sup>

Čím se také římské divadlo podstatně lišilo, bylo tím, že chór součástí římského divadla už nebyl, protože v době hellénismu z tragédie i komedie úplně vymizel. Pokud se ale objevil, tak pouze když se hrály staré řecké hry.<sup>253</sup>

Ke všemu k výpravním scénám se začalo v inscenacích postupně využívat komparsu, který se především objevoval v bitvách, průvodech a tancích. To naopak řecké inscenace vůbec neznaly.<sup>254</sup>

A co se týkalo hereckých spolků, tak v období Řecka jich bylo několik. Ale ve 2. stol. n. l. je pak římský císař Traianus spojil do jednoho. Důvodem nejspíš bylo získat kontrolu nad všemi organizacemi.

Zásadní rozdíl mezi těmito dvěma antickými herci tkvěl v tom, že řeckého aktéra si občané vážili daleko více než římského.<sup>255</sup>

---

<sup>252</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>253</sup> BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

<sup>254</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>255</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

## 4.4 Kostým

Nedílnou součástí řeckých a římských herců byl také jejich kostým a masky, které sloužily k dokreslování inscenace. Z toho důvodu hrály důležitou roli v antickém divadle.

V řeckém divadle, v dramatickém žánru tragédie nosili herci v době Aischylově, Sofoklově a Eurípidově kostým, který se příliš nelišil od klasického oblečení, v němž chodili lidé attičtí. Nosil se dlouhý *chitón*<sup>256</sup>, přes něj byla roucha různě dlouhá, která se asi ve 3. stol. př. n. l. nosila vycpaná, aby se dosáhlo mohutnosti těla. K tomu nosili herci boty z měkké kůže jménem kothurny. Kothurny obsahovaly krátké holínky, co měly vzadu úzkou směrem k patě jdoucí vložku. A aby noha v nich pevně držela, obvazovalo se to řemínky. S postupem času se ke kothurnům přidávaly vysoké podešve. A ve třetím století tyto podešve měly až čtyřnásobnou výšku.

Stejně tak ženský kostým u tragédie obsahoval chitón, svrchní rouchu a kothurny. A také plášť. Pláštíků ale bylo několik typů.

Tragičtí herci nosili pláště bez ohledu na to, zda se jednalo o mužskou nebo ženskou postavu. Ale existovaly různé druhy. Plášť králů tvořil na prsou hluboký záhyb, královny měly ten svůj nabarvený na bílo s purpurovým lemováním, bojovníci nebo lovci nosili krátký pláštík, plášť věštců byl síťovaný, vyhnanců tmavý, ti co drželi smutek černý a Dionýsovo roucho připomínalo barvu žabí.

Součástí výbavy tragického herce ještě mohlo být žezlo, kopí, lví a srnčí kůže, meče, luky, odznaky, brnění.

Kostým jednotlivých členů sboru u tragédie většinou znázorňoval obyčejný lid, proto se jeho kostým ničím nelišil od toho, co se běžně nosilo. Ale když se hrála Eurípidova tragédie *Bakchantky*, tak sbor musel vypadat jako ony. Nebo v Aischylově hře jménem *Peršané*, členové chóru byli převlečeni za tento národ.

Aktéři staré komedie měli střih chitónu zase takový, aby byl těsný a krátký. Čímž více vynikla komediální nahota. Přesto se ještě nosil tělový trikot, který byl také často vycpaný na břicho, hrbu a zadku. Krom toho komik musel mít ještě pořádný fallus neboli zvětšenou nápodobu pohlavního údu. A když se na scéně měla objevit ženská

---

<sup>256</sup> Řecký termín pro mužské spodní roucho, které tvořily dva obdélníky sešité po stranách, u ramenou sepnuté sponou a přepásané v pase.

postava, tak na kostýmu byly zvýrazněné její křivky. Účelem kostýmu u komedie bylo, aby v každém případě vyvolávala smích.

U nové komedie se kostým příliš nelišil od běžného oblečení, protože přece jenom náměty tohoto druhu žánru už byly založené na každodenních situacích. Rozdíl byl snad jen v tom, že chitón měl dlouhé rukávy.

Samotné kostýmy se pak mezi sebou dělily podle barvy, střihu nebo tvaru látky, protože to všechno odlišovalo jednotlivé postavy. Například kuplíři chodili v barevném chitónu a v květovaném plášti. Mladí lidé ho měli bílý a přes něj nosili přehozený plášť tmavé nachové barvy. Plášť venkovana byl vyroben z kůže. Otroci nosili pouze bílý pláštík nebo kuchař dvojitou zástěru. A všichni byli obuti do měkkých střeviců nebo chodili naboso.

Stejně jako u tragédie i tady byly součástí kostýmů různé rekvizity, kterých se využívalo, aby se líp charakterizovala role. Třeba jelitář z Jezdců nosil u sebe pořád nářadí nebo postava Lamacha ze hry Acharňané, měla na hlavě posazenou chocholatu přílbu nebo obyčejní lidé se odlišovali tím, že drželi v rukou hole.

Chór chodil oblékaný různorodě, záleželo podle toho, co se hrálo. Někdy svým oděvem znázorňoval obyčejné lidi, atlety, kouzelníky. Jindy zvířata jako žáby, vosy, ptáky. A někdy zase připomínal fantastické tvory jako sfingy, sirény, amazonky.<sup>257</sup>

U satyrského dramatu vůdce Silenos byl v chlupatém či rounovitém trikotu, přes který měl přehoz ze zvířecí kůže. Jinak byl bos.

Kostým chóru zase svým oděvem připomínal satyry. Ti většinou nosili roušky z kozlí kůže, vzadu koňský ocas a zbytek těla bylo nahé. A stejně jako Silenos, neměli boty.<sup>258</sup>

Řekové nepřikládali žádný důraz mimice, proto odjakživa hojně využívali masky. Důvod byl především náboženský, kdy si všichni u Dionýských slavností ozdobili hlavu břečťanem, obličej pomazali kvasnicemi, bílou nebo červenou barvou a tváře zakryli velkými lupeny.<sup>259</sup>

Její vynálezcem byl Thespis a při hrách se jich mohlo používat nesčetné množství. Masky se vyráběly z korku, měkkého dřeva a z plátna. Zakrývaly celou hlavu, proto bylo pochopitelné, že byla obohacena i o případný vous, účes, ozdoby a další

<sup>257</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>258</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>259</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

prvky. Maska opravdu bránila mimice a působila strnule, tak to nevadilo, protože obecenstvo mělo velkou vzdálenost od jeviště. Ke všemu to sebou přinášelo i výhody v tom, že skrze ně mohl herec zahrát jakoukoliv postavu včetně ženské. A prostřednictvím širokého otvoru pro ústa v masce, který byl nálevkovitě zakončený, bylo možné zesilovat hlas.<sup>260</sup>

Zpočátku ale každá postava nosila jen jednu masku. Až později, ale jen někteří z nich, ji mohli zaměnit za jinou. Třeba postava Oidipa po svém oslepení zaměnila masku.

Také aby divák rozpoznal jednotlivé typy postav v dramatu, musely být masky zcela rozdílné. *Pollux*<sup>261</sup> rozlišoval celkem 78 masek. Z toho 28 jich bylo tragických, 44 komických a 4 satyrské. Mezi nimi se ještě dělily na typy mladíků, žen, starců a další. A na základě toho měly pak masky svá určitá jména.<sup>262</sup>

Mezi tragické patřil tak například oholený, špinavý, bledý, ostříhaný, dlouhovlasá, služebná zcela ostříhaná, prokvetlý a jiné. Zároveň od 3. stol. př. n. l. se u tragických masek objevuje onkos, což byl speciální vysoký nástavec, který umožňoval zvláštní stylizaci účesu.

U těch komických byl opět hlavním účelem vyvolávat smích, z toho důvodu i masky podle toho vypadaly. Mezi komické masky tak patřily první nebo druhý dědoušek, hlavní stařec, kozí brada, suchá babka čili vlčice, parazit, nepravá panna a další. S postupem času ale jejich podoba nabírala trochu reálnosti. Dokonce vznikaly i masky, které umožňovaly různé pohyby. Což bylo způsobeno tím, že z každého profilu vyjadřovala jinou emoci. Příkladem je maska otce, co na jedné straně se zdviženým obočím vyjadřuje svou podrážděnost a na druhé straně je normální a značí jeho dobrou náladu. Podle toho, jakou náladu herec zrovna svou postavou vyjadřoval, tak se k divákům natáčel.

Mezi satyrské drama patřily jen tyto masky - šedivý, vousatý nebo bezvousý Satyr a starý Silén. Ostatní pak v tomto dramatu nosili masky tragické.

---

<sup>260</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>261</sup> Pollux neboli Iulius Polydeukés byl učitelem řečnictví v Athénách, který napsal soupis termínů, týkající se zařízení attického divadla.

<sup>262</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005, ISBN 80-246-1105-8.

Kromě těchto masek, existovaly i individuální, které byly vhodné jen na jednu hranou bytost. Příkladem je postava Aktaión, proměněný v jelena nebo Panna zcela ostříhaná, která znázorňovala buď Antigonu či Élektru.

Masky dokázaly charakterizovat sociální postavení a věk postav v dramatech, ale i jejich povahy a duševní stav. Povaha otroků byla prohnatost, která byla znázorněna rudými vlasy. Voják, jenž se rád chlubil, měl dlouhé vlasy, co mu kolem obličeje vlály. Nebo *hétery*<sup>263</sup> nosily nápadnou stuhu ve vlasech či byly ozdobeny zlatem.<sup>264</sup>

U chóru se stejně jako u herectví rozlišovaly masky na základě jednotlivého žánru. Během tragédie byly většinou jednotné, u komedie sbor prostřednictvím nich znázorňoval zvířata, ptáky a hmyz. A u satyrského dramatu vypadali jako tuponosí, s černými rozčuchanými vlasy někdy jako zcela plešatí, vousatí, se špičatými koňskými uši nebo rohy.<sup>265</sup>

Stejně jako v Řecku i Římě se kostým dělil podle jednotlivých dramatických žánrů. Když se hrála atellánská fraška, tak každá ze čtyř ustálených postav měla svůj vlastní kostým, který se nikdy neměnil. Díky tomu pak divák poznal, o jakou postavu se jedná. Ostatní postavy byly pak většinou venkované a ti zase chodili navlečení do přehnaných verzí venkovských šatů.

Kostýmy u tragédií se rozdělovaly na základě témat her. Když se hrála inscenace s řeckou tematikou, mezi její základní oděv patřil ten z dob hellénismu. Což znamenalo chitón, vycpaná svrchní roucha, plášť a vysoké kothurny. Kdežto u představení s římskou tematikou se běžně nosila tóga s purpurovým okrajem a *crepidae*<sup>266</sup>.

U komedií stejně jako u tragédie se nosily různé typy kostýmů, které se rozlišovaly podle toho, z jakého života hra pocházela. Hry z řeckého prostředí byly založené na nové komedii, proto se při ní nosil všední athénský oděv. A u těch s římskou tematikou ho představovala tunika, přes kterou byl přehozený plášť nebo *tóga*<sup>267</sup>.

---

<sup>263</sup> Jemnější název pro nevěstku.

<sup>264</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>265</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>266</sup> Název pro řecké sandále.

<sup>267</sup> Obecný termín pro římské mužské roucha, které se skládalo z pruhu látky. A ta látka byla složitě skládaná přes ramena.

Aktéři mimu nosili jako základní oděv tuniku, na které byl nejnápadnější čtvercový kus látky neboli kápě. Tu nechávali volně splývat na zádech nebo jim sloužila k tomu, aby mohli zakrýt svou totožnost. Nicméně když herci mimu hráli nějaké bláznivé postavy, nosili centunculus, šaty sešívané z barevných záplat a k nim měli ostříhané vlasy. A když představovali duchaplného a elegantního muže nebo ženu, byli oblečeni podle poslední módy. Obuv neužívali, chodili bosí, aby jejich pohyb byl co nejvolnější.

Oproti tomu herci pantomimu běžně chodili v tunice, ale v dlouhé, k níž měli dlouhý plášť. To vše jim umožňovalo volný pohyb, který potřebovali, jelikož nemluvili rty, ale svým tělem. A stejně jako u jiných dramatických žánrů, i tady používali různé atributy k dokreslování postav. Například bohyně Venuše nosila tenoučký závoj.<sup>268</sup>

Stejně jako kostým i maska hrála v Římě roli, protože přece jenom umožňovala spojování rolí nebo ulehčování problému při obsazování postav stejného typu.

Vyráběla se úplně ze stejného materiálu jako v Řecku, byla doplněna o příčesky, zakrývala celý obličej a byl v ní velký otvor pro ústa. A zrovna tak se rozlišovala podle jednotlivých žánrů.<sup>269</sup>

Stejně jako kostým, který byl u atellánské frašky u postav ustálený, tak stejně tomu bylo i s maskou. Masky tady byly nejspíš i výrazné, o čem svědčí to, jak římský satirik Decimus Iunius Iuvenal „*mluvil o venkovském dítěti, které se při hraní atellany poděsí hercovy masky, která je pitvorná a příšerně rozšklebená.*“<sup>270</sup> Vzhledem k tomu, že nosili atellánští herci masky, byli často nazýváni jako personati.<sup>271</sup>

Masky u tragédie a komedie vypadaly přesně jako ty, co se používaly v hellénistickém divadle.

Kdežto u pantomimu měly zakrytá ústa.

Jedině u mimu se nepoužívaly vůbec. Mimové se místo toho výrazně líčili a mohli naplno využívat mimiku.<sup>272</sup>

Řecký kostým se v divadle s postupem času vyvíjel a měnil. U tragédie a poté i u nové komedie nastaly změny hlavně v období helénistickém. Neví se konkrétně proč, ale bylo to v době, kdy existoval Řím, tak je možné, že se mohl svým vlivem nějak na

---

<sup>268</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>269</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

<sup>270</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993, s. 47. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>271</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>272</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.



tom podílet, protože přece jenom se řecké hry z těchto divadelních žánrů posléze hrály i v Římě. Základním oděvem řecké tragédie a komedie byl chitón.<sup>273</sup>

Římský kostým stejně jako řecký se odlišoval podle jednotlivých druhů žánrů. Atellánská fraška, tragédie, komedie, pantomima, mimos, všichni měli svůj vlastní jako tehdy v Řecku tragédie, komedie a satira. Co ale nelze opět přehlédnout je záliba Římanů v přebírání věcí. Nejen, že si převzali řecké hry z tragédie a komedie, ale zároveň při nich využívali stejné kostýmy jako Řekové z dob hellénismu. Když se ale u těchto žánrů hrála představení s římským materiálem, tak jejich základním oděvem byla tóga.

Nicméně i přes to všechno se dá říci, že kostým řeckého i římského herce byl jednoduchý a nepyšnil se příliš mnoha barvami.<sup>274</sup>

Masky vznikly v Řecku a odjakživa byly nedílnou součástí všech dramatických žánrů. A stejně jako u kostýmu, tak časem i u masky nastaly drobné změny. Příkladem je opět zmiňované 3. století období hellénismu, kdy byly tragické masky doplněné o onkós. A stejně jako kostým a řecké hry z tragédie a komedie, převzali Římané i masky. Proto je možné, že i za tvorbou onkósu mohl stát římský vliv.<sup>275</sup>

V římském divadle se také užívaly masky, ale neexistovaly tu odjakživa. Herci se v úplném počátku podle vzorů Etrusků líčili a až v první polovině 1. století před Kristem převzali masky řeckého původu. Stejně jako u Řecka tu hrály důležitou roli, protože s jejich pomocí mohli herci zahrát jakoukoliv roli včetně té ženské. A u tragédií a komedií bez ohledu na to jestli se jednalo o představení řecké či římské se nosily úplně stejné masky jako ty z dob hellénismu. V čem byl ale rozdíl, tak masky nebyly všude. V mimu se nepoužívaly vůbec, což vedlo s postupem času k tomu, že za dob císařství, kdy sláva mimu stoupala, masek v divadle ubývalo.

Počátek masek tak tkví v Řecku a jejich konec v Římě.<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>274</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993, s. 47. ISBN 80-901508-2-9.

<sup>275</sup> GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.

<sup>276</sup> BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

## 5. VELKÉ POSTAVY ANTIKY

Postav vystupujících v divadelních dramatech antického Řecka a Říma bylo mnoho. Ale ze všech her, které v té době vznikly, se jich zachovalo pouze několik. A z těch co zůstaly, se jejich postavy především rozdělují podle jednotlivých žánrů. V tragédiích jsou bohové a hrdinové starověkých mýtů a v komediích spíše vystupují postavy smyšlené a různého typu.

Jaké ale určité postavy byly považovány v řeckých a v římských dramatech za velké, oblíbené, že je dramatici často zařazovali do svých her?

Nebo se lze zeptat i jinak. Jaké konkrétní mužské a ženské postavy se často objevují v dochovaných antických divadelních hrách? Přesněji v tragédiích?

Důležité je neopomenout, to co již bylo opodstatněné. A to, že Římané převzali dramatické texty od Řeků, podle sebe si je upravovali a posléze zinscenovali.

V čem se pak lišila taková Élektra v jednotlivých dochovaných antických inscenacích? Nebo byl řecký Héraklés jiný než římský Hercules?<sup>277</sup>

Postava Antigona byla dcerou thébského krále Oidipa. Její matka byla královna Iokasté. Poté, co byl její otec vyhnán z vlasti, se rozhodla, že odejde s ním, aby mu pomáhala, jelikož se sám připravil o zrak. Po jeho smrti se vrací zpátky do Théb, kde zjistí, že její oba bratři jsou mrtví. Do toho se dozvídá, že tělo jejího bratra Polyneika leží pod hradbami na pospas supům pod výhrůžkou smrti, kdo by se ho pokusil pohřbít. Antigona ale z lásky k bratrovi neuposlechne příkaz a pohřbí ho do země. Současný král Kreón, její strýc, ji tak nechá za živa pohřbít do královské hrobky. Ale ve chvíli, kdy se dozvídá od věštce Teiresia, že bohové se na Kreonta zlobí, ze strachu pospíchá za Antigonou, aby ji osvobodil. Ale ta se mezitím oběsila na stuze pohřebního roucha.<sup>278</sup>

Antigona vystupuje v několika dochovaných řeckých tragédiích. V dramatu Antigona má ale největší roli. Vystupuje tu jako ušlechtilá hrdinka, která pomáhá svým bližním. Zároveň vyvolává konflikt související s morálkou vyšších zákonů, za jejichž nedodržení přichází trest od bohů. Neboť vyšší zákony přikazovaly mrtvé pohřbívat do

---

<sup>277</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>278</sup> PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Dětské knihy, 1961.

země. V závěru Antigona umírá a stává se obětí. A i když je to oběť zbytečná, tak z pohledu hry smysluplná.

V díle Foiničanky Antigona chce smířit svoje zneprátelené bratry. Nakonec ale neuspěje, protože oba zemřou. A Antigona tu nezůstává a odchází s otcem z Théb. V jediné této hře se tak Antigona nesnaží pohřbít svého bratra a dává přednost svému otci.

Hra Oidipús král je jediná, kde Antigona vystupuje jako němá postava.

Oidipús na Kolóně je předchůdce díla Antigona. Dívčina role je tady tak vedlejší, protože tu hlavně slouží jako podpora svého slepého otce.

Stejně tak v Sedm proti Thébám je její role menší. Její oddanost ke svým blízkým a žal po bratrovi ji nutí, aby ho řádně pohřbila.

V římské verzi Foiničanky také pod jménem Antigona, se chová obětavě a snaží se nevzdávat. Proto i když pomáhá svému otci, tak zároveň na něj tlačí a zapřísahá ho, aby zabránil vraždě jejích bratrů.<sup>279</sup>

Antigona je typickým příkladem hrdinky, která hájí, pomáhá a obětuje se kvůli své rodině. Hrozba smrti není pro ni ani v jedné hře překážkou, aby se zastavila. Její šlechtnost, ji sice žene k vlastní záhubě, ale její osoba neprojevuje nad sebou lítost tak jako u svých milovaných. Její zájmy jdou všude stranou, protože láska k rodině je pro ni nejdůležitější.<sup>280</sup>

Smrtnice Élektra byla dcerou mykénského krále Agamemnona a jeho ženy Klytaimnéstry. Jejím bratrem byl Orestés, kterého nechala v dětství utéct, aby ho zachránila. Když se pak po sedmi letech vrací jako dospělý muž, pomůže mu Élektra zabít otcovy vrahy, což byla její vlastní matka a strýc Aigisthos. Když byla pomsta vykonána, provdala se za Pylada, přítele Orestova.<sup>281</sup>

Tragická hrdinka Élektra se objevila ve čtyřech řeckých hrách. V Trilogii Oresteia, v druhém díle Oběť na hrobě, kde spíše vystupuje jenom jako pomocná ruka Oresteia, který je připraven vykonat krevní mstu.

V díle Élektra od Sofokla je ponižována, nařiká nad svým osudem, ale i přesto je uvnitř silná a připravená vykonat mstu sama. Její role je nositelka pomsty neboli vendeta.

---

<sup>279</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>280</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-266-4.

<sup>281</sup> PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Dětské knihy, 1961.

Oproti tomu v Eurípidově verzi Élektra je zase její postava zničená, potlačovaná a doufá v lepší život, protože její matka Klytaimnéstra tady nemá strach ze svého syna, ale ze své dcery, že by mohla zrodit silného a mocného potomka rodu. Proto ji nechá provdat za chudého rolníka.

A ve hře Orestés, kde její postava už nesouvisí s pomstou, protože děj se odehrává už po vykonání Orestova skutku. Élektra se chová jako milující sestra, která hledá za každou cenu pomoc pro bratra, který zešlel po vraždě Klytaimnéstry.

V Římě byla známá jako Electra, která vystupovala v tragédii jménem Agamemnon, kde také pomáhá svému bratrovi v dětství utéct a za to ji pak oproti ostatním řeckým dílům čeká trest, že je zavřena do vězení, kde jí nezbyvá nic jiného, než čekat a doufat ve svého bratra.<sup>282</sup>

Postava Élektra byla v několika dílech různě zpracována. A i když v určitých hrách je silnější, v jiných zase spíše nařiká nad svým osudem, tak ani v jedné není ochotná se vzdát pomsty nebo dokonce se zastavit před tím, že jedním z vrahů je její matka Klytaimnéstra. Každý by tak měl pykat za to, co spáchal, včetně rodiny.<sup>283</sup>

Nejkrásnější smrtelná žena Helena měla za otce vládce bohů Dia a za matku jeho milenkou Léty, která byla původně manželka spartského krále Tyndarea. Ten ale bez ohledu na to, že nebyla Helena jeho přímá dcera, se jí ujal. Pro svou krásu byla dívka obdivována všemi muži z okolí Sparty. Nakonec si ale vybrala za svého chotě Agamemnona bratra Meneláa, se kterým měla dceru Hermionu. Po smrti jejího otce nastoupil Meneláos na trůn. Nicméně jejich láska netrvala dlouho, protože když do Sparty přijel princ Paris z Tróje, Helena se úplně odvrátila a opustila s ním jak vlast, tak rodinu. Vše ale bylo způsobeno tím, že byla pod vlivem okouzlení bohyně Afrodité. Meneláos v rozčilení požádal svého bratra Agamemnona o pomoc a společně s řeckými bojovníky jako byl Achilleus nebo vojevůdce Odysseus, vyrazili do Tróje. Válka trvala deset let, ale nakonec zvítězili a Trója padla. Paris byl zabit a Helena se ráda vrátila s Meneláem domů.<sup>284</sup>

Postava Heleny se vyskytuje hned ve třech řeckých tragédiích. Ve hře Helena vůbec neodešla podle mýtů do Tróje. Když utekla ze Sparty, žila naopak počestně v Egyptě, kam ji odnesl bůh Hermés. A zůstávala do té doby, než ji Meneláos

---

<sup>282</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>283</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-266-4.

<sup>284</sup> PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Dětské knihy, 1961.

osvobodil. Helena tady tak vystupovala jako milující žena, která nepodvádí a oddaně čeká na svého muže.

V díle Orestés žije spokojeně se svým manželem, ale její role je epizodní.

Oproti tomu v Trójankách je její postava odsuzována kvůli tomu, že byla omilostněna ze svých činů. Přitom celá trojská válka a krev padlých ležela na jejích rukou kvůli jejímu nečekanému vzplanutí po jiném.

A v římské verzi Trójanky také jako Helena, tu není nijak označována za viníka a celkově má zase vedlejší roli, která souvisí hlavně s tím, že odvádí dívku Polyxenu, do níž byl zamilován Achilleus, na smrt.<sup>285</sup>

Helena patřila bezesporu k nejkrásnějším smrtelným ženám, pro kterou muži umírali. Nicméně v jednu chvíli vystupuje jako milující manželka a v druhé odvrhne celou rodinu kvůli svému vzrušení, díky kterému způsobí zkázu celému jednomu království. Helena je symbolem krásné a záletné ženy. Zároveň také příkladem, že krása může být smrtící.<sup>286</sup>

Hrdina Héraklés byl synem vládce bohů Dia a smrtelnice tírynthské královny Alkmeny. Jakmile se o Diově nevěře dozvěděla bohyně Héra, ze msty dávala mladému bojovníkovi přes cestu různé nástrahy. Když se jako dospělý muž oženil s Megairou, dcerou thébského krále a měl s ní tři syny, Héra na něj seslala šílenství, ve kterém zabil svou ženu, své syny i dva syny svého nevlastního bratra Ífikla. Poté mu vrátila rozum a on se ze žalu začal vyptávat boha Apollóna, jak by mohl odčinit takový hrozný zločin. Apollón mu poradil, aby se vypravil k mykénskému králi a přešel do jeho služeb. Héraklés poslechl, vydal se za králem a splnil veškeré jeho úkoly, které hlavně souvisely se zabíjením nestvůr. Jeho sláva přitom tak stoupala. Když vyplnil i poslední úkol, kdy měl přivést tříhlavého psa Kerbera z podsvětí, byl propuštěn. Poté ale vykonal ještě mnoho dalších skutků a dlouho se nemohl usadit. Nakonec se ale přece jenom podruhé oženil s dívkou Déianeirou, dcerou kalydónského krále Oinea. Měl s ní syna Hylla. Ale Déianeira se strachu, aby jí Héraklés neopustil kvůli jiné, ho nechtěně zahubila a to tak, že jeho šaty vymáchala v jedovaté krvi kentaura, jenž jí před svou smrtí slíbil, že jedině tak jí zůstane věrný. Po smrti byl Héraklés díky svým skutkům a

---

<sup>285</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>286</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-266-4.

statečným činům přenesen do nebeské síně mezi bohy na Olymp. Stal se tak nesmrtelným.<sup>287</sup>

Héraklés je součástí několika řeckých tragédií. V Alkéstis vystupuje jako statečný hrdina, který pomáhá lidem zbavit je jejich trýzně.

Ve hře Filoktétés je jeho role menší a spjatá se zázračným lukem, který vždy nosil sebou při cestách za dobrodružstvím. Byl symbolem jeho síly. Při své smrti ho svěřil svému příteli Filoktétovi a ten se ho s chutí ujal. Samotná postava Héraklése se sice tady také na chvíli objeví, ale pouze v podobě ducha.

V díle Héraklés je hrdina především zobrazen jako důvod Héřiny pomsty nad městem Théby. Je mu zastřen rozum a hrdina tak pomateně zabíjí své děti a ženu Megairu. Když se mu vrátí paměť, je hotový z toho, co provedl. Héraklés tu má podobu nevinné oběti, která je způsobena cizím přičiněním. Posléze chce spáchat sebevraždu, ale místo toho se vzchopí a jako statečný hrdina přijímá svůj osud.

Trachiňanky už hovoří o životě Héraklése a jeho ženě Déinaneiře. Héraklés tu působí jako velký válečník, který právě dobil město svého nepřítel Euryta. Ale v druhé chvíli je obětí ženy, kterou miluje.

Jeho funkce v díle Ptáci je odlišná už jen proto, že hra je komedie. Héraklés je pouhým vyjednavacem bohů, který se snaží usmířit ptáky a bohy. Jelikož ale není jediný, co se snaží o smír, tak nijak zvlášť nevyniká.

Héraklés se objevil jako postava ještě v jedné komedii jménem Žáby. Jeho postava tu nevystupuje jako taková, pouze slouží jako zástěrka Dionýsa, který se za něj vydává, aby mohl vstoupit do podsvětí. V jedné chvíli je tedy patrné, že Héraklés je respektovaná a uznávaná bytost, která může sloužit jako most k získání cílu Dionýsa.

Jako Herkules se objevil také v římských hrách. A to v Herkules na Oetě, kde umírá díky Deianiře jako v Trachiňankách. Herkules tady ale především cítí tu nespravedlnost a tu ironii, že porazil tolik nestvůr a nakonec umírá díky své vlastní ženě.

A v poslední hře Zuřící Herkules se i tady bohyně Juno rozhodne mu udělat ze života peklo jako v řecké tragédii Héraklés. Oproti tomu, když zabije Megaeru a děti, tak mu není hned vrácen rozum a on si tak myslí, že to bylo správné. Slaví úspěch, ale daleko hůř se pak cítí, když procitne s tím, že se radoval z vraždy své rodiny. Herkulova

---

<sup>287</sup> PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Dětské knihy, 1961.

bolest je o to horší, cítí se zranitelnější a jeho chuť k sebevraždě je větší. Ale i tady se nakonec postaví svému osudu čelem.<sup>288</sup>

Postava Hérakla byla zpracována ve spoustě dramatických děl. Ale všude je zobrazen jako statečný bojovník s obrovskou silou, který dokázal skolit, kohokoliv chtěl. A i když byl majitelem takové síly a dokázal to co jiní bojovníci ne, byl stále jen člověkem. Především všechno nedělal jen pro vlastní slávu, ale také pro prospěch lidstva. Celkově pak jako hrdina si toho musel vytrpět daleko víc než jiní a z toho důvodu se mu dostalo výjimečného daru. Daru nesmrtelnosti. Héraklés byl tak vzorem kladného hrdiny a toho, že velká síla, vyžaduje velkou zodpovědnost.<sup>289</sup>

Mladý Oipidús, byl synem thébského krále Láia a jeho ženy Iokasty. Jako dítě ale byl odnesen z paláce, protože věštba říkala, že zabije svého otce a za ženu si vezme svou vlastní matku. Ujal se ho mladý pastýř, který ho posléze nabídl korintskému králi Polybovi. Jakmile Oidiús dospěl, dozvěděl se o věštbě a ze strachu od svých pěstounů, s domněnkou, že jsou jeho vlastními, utekl. Zamířil do Théb, které sužovala sfinga. Cestou ale zabil svého skutečného otce, aniž by o tom věděl. Když Théby zbavil monstra, stal se králem a jeho pravá matka chotí, se kterou měl pak syny Polyneika, Eteokla a dvě dcery Antigonu s Isméné. O několik let později začal Théby napadat mor. Oidipús se to pokoušel vyřešit, ale přitom se dozvěděl, že jeho noční můra týkající se věštby je skutečná. Jeho manželka a matka v jednom se oběsí a on se sám oslepí zlatou jehlicí. Na trůn tak nastoupí Kreón a Oidipús odchází v doprovodu své dcery Antigony.<sup>290</sup>

Postava Oidipa se vyskytuje ve čtyřech řeckých tragédiích. V díle Foiničanky hrdina i přes veškeré události necítí tak velkou potřebu nebo nutnost odejít z Théb. Nadále i jako slepý zůstává se svou ženou a matkou. Ale teprve když se jeho dva synové povraždí a Iokasté spáchá sebevraždu, odchází.

Oidipús král je hra, kdy se Oidipús stává obětí svého vlastního štěstí. Snaží se utéct před svým osudem, věštbou, ale ta ho nakonec dostihne.

Oidipús ve hře Oidipus na Kolóně odchází z Théb v doprovodu své dcery Antigony k místu, kde má podle věštby umřít. Je připraven a i když ho synové i Kreón

---

<sup>288</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>289</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-266-4.

<sup>290</sup> PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Dětské knihy, 1961.

prosí, aby se vrátil do Théb a rozhodl o tom, kdo se z nich stane králem, neudělá to. Je už soustředěný pouze na svou vlastní smrt.

V římských tragédiích má postava Oedipa také své místo. Ve hře Oedipus je už hrdina králem a bojuje s morem. V závěru se ale také dozvídá, že věštba je skutečná, proto se oslepí. Naneštěstí to stihne dřív, než se hodlá jeho matka a žena Iocaste zabít tím, že si probodne lůno. Místo, kde se zrodil Oedipus, který je synem, manželem a vrahem v jedné osobě.

A v díle Foiničanky, se ho také všichni snaží přemlouvat, aby se vrátil do Théb, ale on odmítá. Stejně tak Antigonu, která ho celou dobu doprovázela. Oedipus už chce jen umřít.<sup>291</sup>

Oidipus patří k jednomu nejtragičtějším hrdinům. Snaží se bojovat s vyřčenou věštbou a ve chvíli, kdy si myslí, že nad ní zvítězil a raduje se, tak v zápětí se celý jeho život obrací vzhůru nohama. Oidipus chtěl dokázat, že osud se dá změnit a že každý má život ve svých vlastních rukou. Ale bylo to marné. Osud tu byl nezvratitelný.<sup>292</sup>

Osudy postav v jednotlivých řeckých a římských dochovaných inscenacích byly někdy rozdílné, ale v závěru vždy směřovaly k hlavnímu tématu.

Charakterově zůstávaly stejné a nestalo se, že by někdo z nich, ač jeho autor pocházel z Řecka nebo z Říma, změnil zničením svůj cíl a myšlení. Jediný nepatrný rozdíl se občas objevuje u jména, které jinak zní v řečtině a v latině.

Antigona, Élektra, Helena, Héraklés a Oidipús nebyli jedinými, kteří se často vyskytovali v pozůstalých antických dramatech. Kromě nich to byli také Agamemnón, Médeia, Orestés a další.

Postavy antiky lze definovat tak, že jejich zrod začal v Řecku a v Římě jejich existence pokračovala.<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.

<sup>292</sup> ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-266-4.

<sup>293</sup> STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.



## ZÁVĚR

Je zřejmé, že pojem antika charakterizovala řecko–římský starověk odjakživa. Sice v počátku označovala konkrétní předměty a až ve 20. století zahrnovala celý tento časový úsek, především po stránce kulturní, ale i tak byla s ním stále spjata a nebyla od něho odtrhnuta.

Z kulturního hlediska se Řekové a Římané zajímali o filosofii, literaturu, rétoriku a spoustu dalších jiných věcí. Stejně tak z jejich řad pocházeli významní činitelé těchto kulturních hodnot. Ale základní kořen tkví v tom, že Římané si rádi propůjčovali techniky a ideje jiných národů. Především řeckého. Důkazem toho je jejich božstvo, které je téměř identické s řeckým. Někteří bohové se sice odlišují, ale jen menším a nepatrným detailem jako bohyně Juno, která má oproti Héře více pojmenování a označení.

Ale i když se Římanům líbila řecká kultura, tak z ní nepřevzali všechno, jen to, co se jim hodilo. Řek byl přece jenom svým myšlením, zájmy a vkusem jiný než Říman. A s tím souvisela posléze samotná podoba divadla.

Ve chvíli, kdy si Řekové osvojili písmo a jejich aktivita kolem divadla vzrostla, byla teprve zahájena tvorba a vznik míst vhodné pro zinscenování, kde se začali objevovat jeho pozorovatelé. Z těch pak vyšli ti, kteří nejen svým sledováním, ale i přičiněním se na něm podíleli. Tak mohli vzniknout jednotlivé divadelní formy spolu s dalšími nezbytnými částmi, které celkově divadlo dokreslovaly.

Poté co se Řecko změnilo v římskou provincii, Římané převzali divadlo do své otěže a podle sebe jeho jednotlivé části upravili. Divadlo tak pokračovalo, ale už v odlišné podobě.

Výsledkem tak je, o čemž svědčí i zanalyzované závěry v kapitolách antické divadlo, publikum, divadelní formy, herec a kostým, že divadlo v Řecku a v Římě bylo rozdílné.

Sice po rozboru konkrétních postav z dochovaných antických dramát je patrné, že ač takovou Antigonu popisoval Řek nebo Říman, tak její skutečná vize zůstala u obou stejná a nedotčená. Ale to bylo způsobeno především tím, že účelem autora

nebylo změnit základ hry, ale pouze provést menší úpravu v ději, aby ji pak mohl zinscenovat sám za sebe.

Není tak popřeno, že určité podoby existují, i jsou zmíněné, ale nejsou nijak význačné.

Pojítkem divadla mezi těmito dvěma světy tak leží hlavně v tom, že to co Řekové v něm vytvořili, bylo Římany posléze pozměněno, ale jejich rys, ač nebyl oku viditelný, zůstával dál.

Otázkou nadále zůstává, kdyby vzory řeckého a římského divadla existovaly současně, které z nich by bylo v závěru úspěšnější.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použitých českých zdrojů

- BAHNÍK, V. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.
- BROCKETT, G. O. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.
- FIALKOVÁ, L. *Řecký člověk a jeho svět*. Praha: Vyšehrad, 2005. ISBN 80-7021-731-6.
- FRAZER, G. J. *Zlatá ratolest*. Praha: Československý spisovatel, 2012. ISBN 978-80-7459-088-7.
- GROH, F. *Řecké divadlo*. Praha: Československá grafická Unie, 1933.
- MRÁZ, M. *Aristotelés poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN 978-80-7298-131-1.
- PETIŠKA, E. *Staré řecké báje a pověsti*. Praha: Dětské knihy, 1961.
- STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1105-8.
- STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991. ISBN 80-901084-0-7.
- STEHLÍKOVÁ, E. *Římské divadlo*. Praha: KLP, 1993. ISBN 80-901508-2-9.
- SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973.
- THOMSON, G. *Aischylos a Athény*. Praha: Rovnost, 1952.
- ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Brána, 2005. ISBN 80-7243-266-4.
- ZAMAROVSKÝ, V. *Dějiny psané Římem*. Bratislava: Perfekt, 2005. ISBN 80-8046-297-6.

### Seznam použitých internetových zdrojů

- NĚMEC, V. *Antické Řecko do roku 800 před Kristem* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-4-02]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/anticke-recko-do-roku-800-pred-kristem>
- NĚMEC, V. *Antické Řecko v letech 800 až 500 před Kristem* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-4-02]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/anticke-recko-800-600>
- NĚMEC, V. *Kultura antického Řecka* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-4-02]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/kultura-antickeho-recka>
- NĚMEC, V. *Úvod do dějin antického Řecka* [online]. 1997 – 2014 [cit. 2014-12-01]. Dostupné z: <http://www.dejepis.com/ucebnice/uvod-do-dejin-antickeho-recka>

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Tereza Holubová**

**Obor: Sociální a mediální komunikace**

**Forma studia: Prezenční studium**

**Název práce: Antické divadlo a jeho velké postavy**

**Rok: 2014**

**Počet stran textu bez příloh: 82**

**Počet titulů českých použitých zdrojů: 14**

**Počet internetových zdrojů: 4**

**Vedoucí práce: PhDr. Jaromír Kazda**

