

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

bakalářské prezenční studium
2009 – 2012

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Veronika Dvořáková

Cesta od katarze řecké tragédie k zábavnosti římských komedií

Praha 2012

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. František Zborník

JAN AMOS KOMENSKÝ UNIVERSITY PRAGUE

Bachelor Full-Time Studies
2009 - 2012

BACHELOR THESIS

Veronika Dvořáková

The path from the catharsis of
greek tragedy to roman comedy fun

Prague 2012

The bachelor work supervisor: PhDr. František Zborník

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská 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 použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V..... dne

Jméno autorky

Anotace

Bakalářská práce se zabývá historií antického Řecka a Říma a jejich rozvojem v oblasti divadla se zaměřením na samotný vznik divadla z oficiálních náboženských oslav. Na vznik dramatického žánru, jako byla tragédie a komedie a jejich představitelé, ale i ostatní rozvíjející se žánry na území Řecka a Říma. Následné převzetí řeckých znalostí do Říma, které umožnilo pokračování divadla, kde se však současně po jeho boku vytvářely i jiné formy zábavy, jako bylo Colosseum a cirky. Podstatou této práce je dopad divadla na celou řeckou a římskou společnost, postoj lidí k samotnému divadlu, jeho chápání a postupný rozvoj od řecké tragédie k zábavnosti římské komedie.

Klíčové pojmy

Antické Řecko a Řím, antické divadlo, bohové, bůh Dionýsos, cirky, Colosseum, filosofie Řecka a Říma, historie Řecka a Říma, mimos, mimus, mýty, náboženské oslavy, římská atellánská fraška, společnost, vliv divadla na společnost, stavba divadla, vznik dramatického žánru, vznik řecké a římské tragédie, vznik řecké a římské komedie, tvůrci tragédií a komedií, uctívání bohů.

Annotation

This thesis is dealing with the history of ancient Greece and Rome and their development in the field of theater, with a focus on the very existence of the theatre from official religion celebrations. The birth of the dramatic genre, like the tragedy and comedy and their protagonists, but also other emerging genres in the Greece and Rome. The subsequent takeover of greek knowledge to the Rome, which allowed the continuation of the theater, where, however, by his side at the same time creating other forms of entertainment, such as the Colosseum and the circus. The essence of this work is consequent impact of the theater on the entire greek and roman society, people's attitude to the theatre, understanding of the theater and gradual development from greek tragedy to the fun of roman comedy.

Key words

Ancient Greece and Rome, the ancient theater, the gods, the god Dionysus, circus, Colosseum, philosophy of Greece and Rome, the history of Greece and Rome, mimosa, mimus, myths, religious celebrations, roman atellana farce, society, the influence of the theater society, theater building, the emergence of dramatic genre, the emergence of greek and roman tragedy, the emergence of greek and roman comedy, tragedy and comedy filmmakers, the worship of the gods.

OBSAH

| | |
|--|----|
| ÚVOD | 7 |
| 1. Rozvoj řecké kultury, společnosti a její ovlivnění antickým divadlem..... | 9 |
| 1. 1 Život v antickém Řecku..... | 9 |
| 1. 2 Vznik řecké filosofie a myšlení..... | 11 |
| 1. 3 Divadelní slavnosti probíhající v antickém Řecku..... | 12 |
| 1. 3. 1 Městské Dionýsie přijímají drama..... | 14 |
| 1. 3. 2 Divadlo se stává součástí společnosti..... | 14 |
| 1. 4 Z improvizace vzniká tragédie..... | 16 |
| 1. 4. 1 Nejvýznamnější představitelé řecké tragédie..... | 19 |
| 1. 5 První profesionální baviči v Řecku..... | 20 |
| 1. 6 Komédie dosahuje uznání..... | 21 |
| 1. 6. 1 Nejvýznamnější představitelé řecké komedie..... | 23 |
| 1. 7 Polis řídí divadlo..... | 23 |
| 2. Vznik a rozvoj Říma..... | 25 |
| 2. 1 Z legendy vzniká město Řím..... | 25 |
| 2. 2 Řím se učí od Řeků..... | 27 |
| 2. 3 Řím se zmocňuje divadla..... | 28 |
| 2. 3. 1 Divadlo je určeno bohům..... | 30 |
| 2. 4 Římský lid se chce bavit..... | 31 |
| 2. 5 Římané si své komedie neváží..... | 33 |
| 2. 5. 1 Fabula palliata a její představitelé..... | 34 |
| 2. 6 Po boku komedie se rozvíjí i římská tragédie..... | 37 |
| 2. 6. 1 Představitelé římské tragédie..... | 38 |
| 2. 7 Komédie i tragédie ztrácejí na své popularitě..... | 39 |
| 2. 8 Řím ztrácí zájem o divadlo..... | 40 |
| 3. Divadlo a jeho dopad na společnost..... | 42 |
| ZÁVĚR | 47 |
| SEZNAM POUŽITÝCH CITACÍ | 48 |
| SEZNAM POUŽITÉ ČESKÉ LITERATURY A PRAMENŮ | 52 |

ÚVOD

Bakalářská práce se zabývá antickým divadlem a jeho vlivem na společnost v Řecku a Římě, a to od vzniku řecké tragédie přes zábavnost římské komedie. Postupně je podkryta historie dané země, jejich kultura, zvyky, rozvoj v oblasti umění, zábavy a řemesel se zaměřením na jejich myšlení a fungování řeckého a římského lidu. Důležitým faktem je objevení a postupný rozvoj divadla. A následný vznik dramatického žánru, ze kterého se postupně vyvíjí tragédie a komedie. Práce poukáže na vznik a fungování jednotlivých dramatických žánrů v Řecku i Římě, jejich nejvýznamnější představitele a přínos, který onomu žánru dodali.

Důležitým a podstatným faktem, který vedl ke vzniku samotného divadla a dramatu, je silná a oddaná víra Řeků ve své bohy a mýty, které uctívají na každoročních oslavách. Proto je práce zaměřena i na ony oslavy, na jejich zavedení a fungování. Vše co Řekové dělali, bylo určeno bohům nebo vycházelo z mýtů. Bohům děkovali za lepší úrodu či plodnost, znázorňovali je v chrámech, na vázách a na mnoha dalších uměleckých předmětech. Největším uctěním bohů byly právě slavnosti, na kterých se později začalo objevovat drama, a tak se začalo rozvíjet i herectví. Jelikož se za první dramatický žánr považuje tragédie, která dosáhla velkého úspěchu hlavně v antickém Řecku, bude jí věnováno dosti pozornosti. Zejména jejímu vzniku, prvkům a představitelům tragédie.

Kulturu, zvyky a řadu znalostí přebírá Řím od Řeků. A tak je důležité zdůraznit jejich vzájemné pouto, které je spojuje. V Římě se vedle divadla rozvíjejí i jiné formy zábavy, které se později staly více oblíbenými. Jednalo se o gladiátorské zápasy v Colosseu a závody koní v cirku. V práci se podkryje obsah i vznik těchto zábav. Římskému lidu šlo hlavně o to se pobavit. V divadle se rozvíjí žánr zvaný komedie a tak je důležité se zaměřit na postupný rozvoj, jehož počátky jsou už v Řecku, na jeho rozdělení, prvky a nejvýznamnější představitele.

Tato práce poukazuje na to, jaký vliv má divadlo na společnost, jež bylo chápáno jako místo, kde se stmelí celý lid (obyvatelstvo), a proto bylo naprosto

nepředstavitelné, že se někdo divadelního představení nezúčastní. Zároveň bylo možné hrami vyjadřovat svůj politický, ale i náboženský postoj.

1. Rozvoj řecké kultury a společnosti a její ovlivnění antickým divadlem

1.1 Život v antickém Řecku

Kolem třetího tisíciletí př. Kr. žil na území Řecka lid nehovořící řecky, či jazykem podobajícím se řeckému. Řečtina se poprvé objevuje okolo roku 2000 – 1900 př. Kř. Archeologové tuto dobu nazývají střední dobou heladskou nebo střední dobou bronzovou. Ze severu přišli nájezdníci hovořící právě jazykem, ze kterého se posléze vyvinula řečtina [GRANT, 2002].

Zhruba po roce 1600 začíná být Řecko ovlivněno minojskou kulturou. Podle Homéra byli první obyvatelé hovořící řecky a žijící na území Řecka označováni za Acháje. Pod přílivem destruktivního lidu během několika generací zmizela celá mykénská civilizace. Egejská civilizace sice málo souvisí s vývojem divadla, ale nepřímý vliv byl obrovský, neboť jejich bohové a héroové poskytli materiál pro Homérovu *Iliadu* a *Odysseiu* (8. stol. př. Kr.) a pro většinu řecké dramatiky jsou zdrojem západní literatury. První velká divadelní éra se zformovala v Řecku mezi osmým a šestým stoletím [BROCKETT, 1999; GRANT, 2002; RAK, 1983; STRONG, 1970; ŠÍLENÝ, 1947].

Na Peloponés přicházejí Dórové. Jednalo se o vznešené, či královské rody. Z Řeků se stávali uprchlíci mizející přes Egejské moře. Usazovali se v západní části Malé Asie známé jako Ionie, kde se ukrývali před Dóry. Na jihu začala vznikat Dórská sídliště. Všechen lid hovořil řecky, i když rozličnými dialekty [GRANT, 2002; RAK, 1983; STRONG, 1970; ŠÍLENÝ, 1947].

Počátkem urbanizace vznikala nová města. Řekové nazývali tento proces *synoikismos* (sjednocování pod jedním hlavním městem). Součástí většiny řeckých měst byl vysoký vrch, na němž byla opevněná akropolis (*polis*) a vlastní město (*astu*). Důležitým faktem pro vznik nezávislých politických městských států byl rozvoj městských center. Existovaly stovky městských států a státeků, každý z nich

se nazýval *polis*, označoval nejen akropoli, ale současně i vlastní město jako takové [GRANT, 2002].

Život řeckých občanů se soustřeďoval kolem *agory* čili shromaždiště. Občané se tam scházeli z důvodu obchodních styků, náboženských průvodů a atletických exhibicí. Dále se na agoře Řekové scházeli hlavně proto, aby vyslechli rozhodnutí monarchů, kteří města ovládali [Tamtéž, 2002]. „*Aristoteles tvrdí, že nově vznikající městské státy byly monarchiemi, jakými malými napodobeninami velkých mykénských království dávných časů.*” [GRANT, 2002a, s. 19].

Nejdříve vládl král jako jednotlivec a po něm aristokraté jako skupina, jež hlásala, že vládne a soudí z úradků bohů [GRANT, 2002; STRONG, 1970]. „*Aristoteles popisuje první aristokratické režimy jako vládu jezdců (rytířů).*” [GRANT, 2002b, s. 20].

Aristokratickou vládu nahradili *tyrannos* (tyrani, kterým říkáme samovládci). Samovládci se věnovali stavbě veřejných budov, podpoře kultů a slavností, čímž se ujímali i role uměleckých mecenášů. Ve městech, která prošla érou samovládců, následně vstupuje do režimů oligarchie. Tam kde samovládné období chybělo, aristokratický režim rovnou vystřídala oligarchie. Ideál obou typů vlády byla *eunomia*, úcta k zákonosti [CANFORA, 2009; GRANT, 2002; RAK, 1983; STRONG, 1970; ŠÍLENÝ, 1947].

Celou řeckou poezií pronikalo náboženství. Náboženství zahrnovalo veliké množství bohů a bohyň, kteří však právě svou rozmanitostí představovali nejrůznější aspekty života. Řekové měli velmi silná pouta ke kořenům a starým náboženským tradicím. Věřili, že bohové nejvíce stojí o krvavé oběti masa a oslavovali život v jeho setkání se smrtí. Bohoslužebnými centry byly obětní oltáře, nikoli chrámy, které vznikaly později. Kolem čtyř takovýchto svatýň se rozvinuly velké slavnosti v podobě olympijských her (nejvýznamnější hry na počest boha Dia), pýthijských (k počtě boha Apollóna) a nemejských her (k počtě boha Dia) [GRANT, 2002].

Co se týkalo písemnictví, chápali ho Řekové jako především skvělý a praktický nástroj světského rázu. Lidé si přáli zachytit a číst své městské *nomoi* (zákon).

S příchodem abecedy mohli zaznamenat zápis dokončené *Iliady* a *Odysseie* [GRANT, 2002].

Athény byly roku 500 př. Kr. kulturním centrem Řecka, ale hlavní silou byla Sparta. Roku 477 př. Kr. se staly Athény rozhodující silou ve Středomoří a na sklonku pátého století ovládly celou říši. Za vlády Periklovy (asi 460 – 430 př. Kr.) byly v Athénách postaveny chrámy a veřejné budovy, ale i část Dionýsova divadla. Vedle umění se v Řecku rozvíjí racionální i vědecké myšlení [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009; GRANT, 2002; RAK, 1983].

1. 2 Vznik řecké filosofie a myšlení

V 7. – 6. stol. př. Kr. se rodí řecká filosofie. V tomto období se utvářela třídní otrokářská společnost a vznikl otrokářský stát. Ionská přírodní filosofie odpovídala potřebám a zájmům nové vládnoucí třídy otrokářské společnosti. Význam rodové šlechty a váha společnosti stále vzrůstala. Na úkor starých orgánů a rodového zřízení současně rostl i společenský význam rodové šlechty. Šlechtické rody po celém území rozšiřovaly své pozemky [ALEXANDROV, aj., 1950]. Podle Aristotela koncem 7. stol. v Attice „*půda patřila nemnohým.*” [ALEXANDROV, aj., 1950a, s. 9].

Králem Theseem byla zavedená ústřední vláda v Athénách. Část záležitostí, dosud samostatně spravovaných kmeny, byla prohlášena za společnou a přenesena na společnou radu se sídlem v Athénách. Dále se Theseovi připisovalo, že zavedl dělení občanů na *eupatridy* (rodovou šlechtu), *geomory* (zemědělec) a *demiurgy* (řemeslníky) [Tamtéž, 1950].

Oblast Egejského moře v 7. – 6. stol. př. Kr. byla zachvácená revolučním bojem, neboť nárůst ekonomických a sociálních rozporů vedl nakonec k revolučnímu výbuchu, který definitivně svrhl rodová pouta a nastolil otrokářský stát. Nastolená tyranie, vláda tyranů, která uchvátila moc, se opírala o lidové masy a více či méně plně vyhovovala požadavkům lidu. Tyranie umožnila cestu k vybudování nové společnosti [ALEXANDROV, aj., 1950; BROCKETT, 1999; GRANT, 2002; ŠÍLENÝ, 1947].

Ve druhé polovině 7. stol. př. Kr. začíná revoluční hnutí v Attice a kolem roku 632 př. Kr. se Kylon snaží nastolit (neúspěšně) tyranii. Solon byl roku 594 př. Kr. zvolen za *Archónta* (smírčího prostředníka), třebaže se přikláněl k obchodním otrokářským kruhům. Solon zasazuje ránu hospodářskému panství šlechty, zruší nezcizitelnost rodového nemovitého majetku a vymazání dluhů. Politický řád nebyl založen na rodových principech, ale na čistém dělení obyvatelstva. Různé vrstvy obyvatelstva neměly politická práva podmínována původem, nýbrž výhradně určitým majtkovým censem. Do ústavy byl zaveden zcela nový prvek, soukromé vlastnictví. Solonova ústava se dlouho neudržela a byla vystřídána tyranii Peisistratovou a jeho synů [ALEXANDROV, aj., 1950; RAK, 1983].

K rozvoji antické společnosti vedl rozpad rodové občiny. „*Teprve otroctví umožnilo ve větším měřítku dělbu práce mezi zemědělstvím a průmyslem a tím i rozkvět starého světa, řeckou kulturu. Bez otroctví by nebylo řeckého státu, řeckého umění a vědy.*” [ALEXANDROV, aj., 1950b, s. 16]. Konec rodovému zřízení v Řecku učinil společenský převrat. Zaznamenal revoluci i v oblasti myšlení: vznik antické vědy, která tehdy ještě nebyla oddělena od filosofie. Důležitým faktem byla i mytologie [Tamtéž, 1950].

„*Ačkoliv Řekové odvozují své rody z mytologie, jejich rody jsou starší než jimi samými vytvořená mytologie se svými bohy a polobohy.*” [ALEXANDROV, aj., 1950c, s. 17]. Nejpodstatnějším rysem náboženských představ je odraz rodových vztahů v představě světa ve formě mýtu, totemismu a kultu předků. Podle představy Řeků byl svět bohů uspořádán podle vzoru rodové organizace společnosti. Jakýkoliv rod odvozuje svůj původ od jednoho z bohů [Tamtéž, 1950].

1. 3 Divadelní slavnosti probíhající v antickém Řecku

V Athénách se každoročně pořádalo několik slavností na Dionýsovu počest. Jednalo se o Městské nebo Velké Dionýsie, Lénaje, Anthestérie a venkovské neboli Malé Dionýsie. Nejprestižnějšími však byly Velké Dionýsie [BROCKETT, 1999].

Hry se však uváděly pouze na jedné z oslav, a to na Městských Dionýsiích. Uváděly se téměř jedno století od doby, kdy byly divadelní soutěže zavedeny. Koncem pátého století mělo divadlo své místo na jiných oslavách, jako byly Lénaje nebo Venkovské Dionýsie. [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009].

Velké Dionýsie byly občanské i náboženské slavnosti znázorňující příchod Dionýsa do Athén. Konaly se každoročně koncem března a trvaly několik dnů. Na celou slavnost dohlížel *archón eponymos*, což byl nejvyšší úředník Athén. Před začátkem slavností vystoupil dramatický autor se svými herci a oznámil téma svých her. Poté následoval průvod městem, jehož se účastnili představitelé města, *chorégoi* (sponzoři her) a mnoho dalších, kteří přinášeli dary nebo zvířecí oběti božstvu. Průvod skončil obdarováním boha a obětováním býka u oltáře Dionýsova. V 5. stol. př. Kr. se věnovalo pět dnů hrám a soutěžím sborů a pravděpodobně celé tři dny byly věnované dramatu. Ve stejné dny mohl autor uvést svoje tři tragédie a jednu satyrskou hru. Zbývající dny se věnovali dithyrambickému žánru. Po roce 487 př. Kr. se s jednou hrou zúčastnilo soutěže pět komediografů [BROCKETT, 1999].

Venkovské Dionýsie se slavily v prosinci. Hlavní znakem a tedy i událostí byl průvod, v němž jeden z účinkujících nesl tyč, na které byl vysoko pověšen *falos* (mužský pohlavní úd), zřejmě s cílem obnovit plodnost. Na průběh slavností dohlížel *Démarchos* (první úředník) [Tamtéž, 1999]. „Platon (427 – 347 př. Kr.) napsal, že za jeho času se Venkovské Dionýsie konaly na různých místech v různý den, takže lidé mohli putovat od jednoho místa k druhému, aby zhlédli hry v podání skupin kočovných herců.” [BROCKETT, 1999a, s. 35].

Lénaje se slavily koncem ledna a konaly se pouze ve městě. Byly spjaté především s komedií, soutěže byly určeny pro komediální autory a herce. Do roku 442 př. Kr. nebyla divadelní činnost oficiální součástí slavností. V roce 432 př. Kr. byly zařazeny do soutěže autoři a herci tragédií. Jejich dohlážitелеm byl *archón basileus* (první sakrální úředník Athén) [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009; STEHLÍKOVÁ, 2005].

1. 3. 1 Městské Dionýsie přijímají drama

Dionýsův kult pravděpodobně pochází z Blízkého východu. Ve třináctém století př. Kr. se kult přesunul do Řecka. Z počátku tento kult, byl přijat s odporem, protože oslavy zahrnovaly intoxikaci, sexuální orgie, rozsápání a pojídání obětí (mnohdy i lidských). I přes to se kult rozšířil po celém Řecku. V šestém století pomalu mizí z Dionýsova kultu oslavy sexuálního rázu [BROCKETT, 1999; RAK, 1983].

Dionýsos byl podle mýtu synem Dia, (řeckého boha počasí) a smrtelnice Semelé. Zeus tajně Semelé navštěvoval, když se však o tom dozvěděla jeho manželka Héra (patronka manželství a zrození) rozhodla se konkurentku zničit. Přesvědčila Semelé, aby si vyžádala důkaz o tom, jestli je její milý doopravdy bůh. Když se Zeus předvedl v plné božské kráse, vyšlehl plameny a blesky, které Semelé usmrtily. Jen její dítě bylo zachráněno, syn jménem Dionýsos. Rituály, jež uctívaly Dionýsa, usilovaly o posílení plodnosti jak člověka, tak i půdy, hojnou úrodu a návrat jara [CIMRHANZL, 1999].

V Athénách (v Attice) se na počest Dionýsa pořádaly čtyři slavnosti za rok. Nejpopulárnějšími se staly právě Městské Dionýsie, které byly zavedeny jako poslední. A právě na Městských Dionýsiích bylo poprvé uvedeno drama. Roku 534 př. Kr. se konal první *agón* (shromáždění, soutěž) tragiků. Od roku 501 př. Kr. byly Městské Dionýsie obohaceny o satyrské hry. Poté se od dramatiků očekávalo, že se zúčastní třemi tragédiemi a jednou hrou satyrskou [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009; RAK, 1983].

1. 3. 2 Divadlo se stává součástí společnosti

Místa, kde se odehrávaly hry, byla obvykle spjata s posvátnými okrsky bohů. Účast na divadelním představení byla nutná a považovaná za obecnou povinnost. Obec se snažila, aby tuto povinnost mohli splnit i chudí občané a vstupné jim bylo placeno. Tato podpora byla nazývána *theórikon*, příspěvek na představení. Provozovat divadlo bylo považováno za řemeslo *techné*, tedy dědičné [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009; RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Řada archeologů zastává názor, že nejstarší divadelní prostor byl čtvercového či obdélníkového tvaru. Tato teorie vychází z obdélníkového divadla v Thoriku (nejstarší v Attice). Největší zájem však vzbuzovalo Dionýsovo divadlo v Athénách, kde byly pravděpodobně uvedeny všechny hry, jež se dochovaly [BROCKETT, 1999; GASPAROV, 2004; RAK, 1983].

Divadelní prostor se skládal z *orchéstry* (místo k tanci), jež byla kruhovitého tvaru, měla dvacet metrů v průměru a až do křesťanské éry nedoznala podstatných změn. V posledních letech se archeologové přiklánějí k verzi, že orchestra byla původně obdélníková a zůstala taková až do čtvrtého století. Uprostřed orchéstry se nacházel oltář *thymelé*, kde byli pravděpodobně obětováni oběti před začátkem představení. Jevištní stavba, *skéné*, znamená bouda či stan, vznikla patrně z provizorní stavby, sloužící původně jako herecká šatna, byla pravděpodobně mladšího data než orchestra a v pozdější době se skéne stala součástí děje. Hlediště využívalo strmého svahu v terénu a jeho tvar byl půlkruhovitý [BROCKETT, 1999; GASPAROV, 2004; RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 2005; VITRUVIUS, aj., 1944].

Řekové kladli velký důraz na hlas, jejich přednes obsahoval řeč, recitaci a zpěv. Přednes byl rétorický, snažili se vyjádřit náležitý emocionální tón. Funkcí sboru v řeckém dramatu bylo radit, vyjadřovat názor, či se aktivně vmísit a pomáhal zdůraznit určitou atmosféru scény. Ve starších tragických hrách sbor dominoval, protože herec byl jen jeden a musel často odcházet se převléct. Předpokládá se, že sbor byl původně padesátičlenný do té doby, než Aischylos sbor redukoval na dvanáctičlenný a následně Sofokles ho navýšil na patnáctičlenný [BROCKETT, 1999; GASPAROV, 2004; RAK, 1983].

Hudba souvisela se sborovými ódami. Byla podřízena srozumitelnosti a tomu, aby byla slova slyšet. Hudební doprovod se hrál na *aulos* (flétnu). Tanec se v tragédii ve čtvrtém století nazýval *emmeleia*, jednalo se o termín značící harmonii, půvab a důstojnost. Tanec byl mimetický (vyjadřující jistý druh postavy či situace). V komedii nebyl tanec tak důstojný jako v tragédii, mnohdy byl záměrně zesměšněn. Sborové tance v komedii se odvozovaly z pohybu zvířat, náboženských obřadů a z mnoha dalších aktivit [BROCKETT, 1999; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Podoba herce se liší od kreseb vyobrazených na řeckých vázách z důvodů, že většina váz pochází z mladší doby. Herci využívali *chitonu* (tuniky), přes který přehodili krátký *chlamys* (přehoz) nebo dlouhý *himation* (přehoz). Na nohou mívali střevíce či boty často sahající až k lýtku, jimž se říkalo *kothurny* [BROCKETT, 1999; GASPAROV, 2004; RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Tragický kroj byl pestrý. Lidé znázorňující neštěstí nosili bílý zašpiněný šat nebo temně šedý, černý, zahnědlý a modrý šat. K mužským tragickým oděvům patřila jelení kůže, dýky, žezla, kopí, šípy, kyj, lví kůže a brnění. Ženy znázorňující královny nosily bílé šaty s červeně lemovanými rukávy. Žena v neštěstí se oblékla do šatů černé, modré nebo zahnědlé barvy [RAK, 1983; VITRUVIUS, aj., 1944].

Mimický výraz neměl u herců žádný význam z důvodu nošení masek, které zakrývaly celou hercovu tvář a měly pouze otvory pro ústa a oči. Žádné z masek se nedochovaly, důvodem byl materiál, z něhož byly vyrobené; z plátna, korku nebo měkkého dřeva. Frýnichos byl první, kdo zavedl masky pro ženy. Aischylos zavedl masky malované [BROCKETT, 1999; RAK, 1983].

Tragické masky se dělily na masky jinochů, sluhů, žen a masky zvláštní. Každá z masek určité postavy měla své charakteristické a stálé prvky. Masky tragické měly vysoký onkos (nástavek) připomínající zvláštní stylizaci účesu. Komické masky často znázorňovaly hmyz nebo ptáky. Dělily se na masky žen, mladých žen, nepravých panen, otroků a mladíků [BROCKETT, 1999; RAK, 1983; VITRUVIUS, aj., 1944].

1. 4 Z improvizace vzniká tragédie

Za zánikem sborové lyriky stálo čím dál častější prosazování tragédie. Lyrická tvorba byla během celé historie a vývojového období velkým přínosem. Lyrická tvorba dosáhla svého největšího úspěchu mezi dominující epikou a novými formami umění, jako byla tragédie, komedie a řečnictví. Jednalo se o 5. století př. Kr. a o velice propracovanou etapu [CANFORA, 2009].

Slovo tragédie v překladu zní doslova kozí píseň. Název dostala podle sboru tančícího o cenu, kterou byl kozel, anebo kolem kozla, který byl poté obětován. Existuje řada teorií o původu pojmu tragédie, ale je těžké říct, který vedl ke vzniku samotného dramatického žánru, jemuž říkáme tragédie [BROCKETT, 1999; RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 1991].

Vznik demokratizace v období ionských a perských válek úzce souvisel se vznikem tragédie, komedie a řečnictví. V jedné kapitole Aristotelovy *Poetiky* „stojí, že tragédie vznikla z improvizací těch, kteří uváděli dithyramb.“ [BROCKETT, 1999b, s. 24 - 25]. Dithyramb byla hymna zpívaná a tančená na počest Dionýsa, řeckého boha vína a plodnosti. Předpokládá se, že původně dithyramb obsahoval malý improvizovaný příběh (zpívaný náčelníkem sboru) a tradiční refrén (zpívaný sborem). Jako první je údajně písemně zaznamenal a opatřil názvy Arion. A tak se spojuje se začátky tragédie, protože jeho účinkujícím se říkalo *tragoidoi* a jeho písním *tragikon drama* [ARISTOTELÉS, 1996; BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009; RAK, 1983]

Dithyrambos od svého vzniku souvisel s kultem Dionýsovým, dochoval se vedle tragédie a byl pravidelně zařazován spolu s tragédií a komedií do dramatických soutěží [CANFORA, 2009]. „Eduard Meyer spočítal, že v Athénách bylo, vezme-li se v úvahu, že dithyrambické sbory byly součástí mnoha slavnostních a kultovních příležitostí odehrávajících se mimo dramatické soutěže, během století mezi Kleisthenovými reformami (508 př. Kr.) a pádem Atén (404 př. Kr.) s největší pravděpodobností uvedeno asi 4-5 tisíc dithyrambů (šest Bakchylidových dithyrambů představuje skutečně jen skrovnou ukázkou).“ [CANFORA, 2009a, s. 120].

„Aristoteles poznamenal, že Aischylos jako první k jednomu přidal druhého herce, omezil úlohu sboru a hlavní složkou učinil dialog, miní tím zcela jasně vývoj, na jehož počátku stojí koryfaios (vůdce sboru) oddělivší se od dithyrambického sboru.“ [CANFORA, 2009b, s. 120].

Řada badatelů nevěří tomu, že drama vzniklo z dithyrambického žánru. Někteří se přiklánějí k teorii, že se drama vyvinulo z rituálu konaných na hrobkách hrdinů [BROCKETT, 1999]. Další zcela odlišnou teorii má Gerald Else: „razí teorii, že drama bylo spíše náhlý než postupný výtvar. Podle něho po nějaký čas před rokem 534

účinkovali na náboženských slavnostech přednášeči (neboli raposódi), kteří deklamovali pasáže z eposů, jako je Ilias či Odysseia. Kromě toho athénští básníci (zvláště Solón) psali verše, ve kterých byly znázorňovány postavy.” [BROCKETT, 1999c, s. 25].

Vznik dramatu je však přisuzován Thespidovi (vítězovi první soutěže roku 534), přesto, že ho antické prameny kladou až na šestnácté místo v linii tragických básníků. Součástí jeho inovace bylo, že přidal k dithyrambickému žánru prolog a verš a vytvořil primitivní drama, které se mohlo plně rozvinout. Řada etnografů a komparatistů směřovala k hledání dramatických prvků, kde se uplatňovaly masky a tanec [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009; RAK, 1983].

„Tragédie je zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem. Cílem hry je zobrazit určité jednání, nikoli povahovou vlastnost.” [ARISTOTELES, 1996a, s. 69 - 70].

Většina tragédií začíná *prologem* (poskytuje informace o událostech, které se odehrály před započítím hry). Následuje *parodos* (vstup sboru). Nemá-li hra prolog, otevírá ji *parodos*. Následuje série *epeisodis* (epizod rozvíjející děj), jež jsou rozděleny sborovými písněmi (*Stasima*). *Exodus* (závěrečná scéna), zahrnující odchod všech postav a sboru. Příběh se začíná rozvíjet těsně před svým vyvrcholením a jen tato jeho poslední část je dramatinována [ARISTOTELES, 1996; BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009].

„Aristoteles označuje ve své Poetice jako cíl tragédie katarzi anebo přesněji očištění umožněné duševními hnutími (soucit a děs), jež tragédie uvádí na scénu. Je to tedy jakási výchova prostřednictvím mýtu, jež ve své podstatě odpovídá procesu, v němž se divák ztotožňuje s hrdinou na scéně. Předpokladem katarze je analogie, přirozená analogická schopnost myšlení.” [CANFORA, 2009c, s. 134].

Všechny dochované hry vycházejí z historie a mýtu. Avšak každý autor měl právo si příběhy měnit nebo si vymyslet motivaci děje a postav (která převážně v mýtu chybí). Takže i přesto, že řada autorů začala pracovat na stejném příběhu, konečné verze se od sebe lišily. Koncem pátého století si jako první celé tragické příběhy vymýšlel

Agáthón, ale pravděpodobně nenašel uznání ani následovníky, a tak se žádná z jeho her nedochovala [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009; GASPAROV, 2004].

Znalost řecké tragédie je založena na dílech tří dramatiků pátého století, kteří vytvořili tisíc her: Aischyla, Sofokla a Euripida. Dochovalo se pouze jedenatřicet tragédií od tří autorů, jež obsahují řadu shodných strukturálních rysů. Řeční autoři byli skromní v počtu událostí i v charakterových rysech. Fyzickým i sociologickým stránkám věnovali malou pozornost a neupřednostňovali velké množství detailů. Pozornost věnovali psychologickým a etickým atributům svých postav [BROCKETT, 1999].

1. 4. 1 Nejvýznamnější představitelé Řecké tragédie

Aischylos (asi 523 – 456 př. Kr.) začal soutěžit na Městských Dionýsiích kolem roku 499 př. Kr. Zavedl druhého herce. Napsal asi kolem sedmdesáti her, ale všechny se nedochovaly. Jeho díla jsou *Peršané* (Persai 472 př. Kr.), *Sedm proti Thébám* (Hepta epi Thébas 467 př. Kr.), trilogie *Oresteia* (458 př. Kr., jednotlivé části: *Agamemnón*, *Oběť na hrobě – Choéforoi* a *Usmířené Lítice – Eumenides*), *Prosebnice* (Hiketides) a *Upoutaný Prométheus* (Prométheus desmótés). Většina badatelů se domnívá, že Aischylovy hry byly trilogie (trojice her spojených jednotným příběhem či tématem), s výjimkou *Peršanů*. Jedinou dochovanou řeckou trilogií je *Oresteia*. Aischylovy postavy byly někdy označovány za nadlidské, protože ztělesňují kosmické konflikty. Kládl velké nároky na divadelní potenciál a jeho hry byly monumentální (užíval druhé sbory, vozy tažené koňmi, děsivé mytologické postavy apod.). Využíval nákladných a honosných kostýmů nebo neobvyklých tanců sboru, jehož grandiózní představy byly zřídka překonány [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009; RAK, 1983].

Sofoklés (asi 496 – 406 př. Kr.) vyhrál dvacet čtyři soutěží, první roku 468 př. Kr., kdy porazil Aischyla, a nikdy neskončil hůř než druhý. Zavedl třetího herce, malované dekorace a omezil počet sboru na patnáct. Přičítá se mu více než 120 her, dochovalo se jich však pouze sedm: *Aiás* (asi 450 až 440 př. Kr.), *Antigona* (Antigoné, kolem 441 př. Kr.), *Oidipús král* (Oidipús tyrannos, asi 430 – 425 př. Kr.), *Élektra* (asi 418 – 410 př. Kr.), *Trachiňanky* (Trachiniai, asi 413 př. Kr.), *Filoktétés* (409 př. Kr.) a

Oidipús na Kolóně (Oidipús epi Kolónó, 406 př. Kr.) a jedna hra satyrského dramatu, *Slídiči* (Ichneutai). V porovnání s Aichylosem kladl Sofoklés větší důraz na individuální charakter. Jeho postavy jsou psychologicky propracované a protagonisté jsou vznešení, jejich osud však směřuje k utrpení a sebepoznání. Sofoklés ze všech řeckých dramatiků ovládal nejlépe dramatickou část, děj v jeho hrách je logický a nepracuje se žádnými složitými efekty. Oproti Aischylovi se zaměřoval na samotný děj a charaktery postav a ne na ostatní doprovodný efekty. Za jeho nejlepší dílo se považuje hra *Oidipus král*, které je označeno za vůbec nejlepší řeckou tragédii. Myšlenkou tohoto díla je poukázat na činy člověka, za které je souzen či morálně odsouzen [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009; RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Euripidés (asi 480 – 406 př. Kr.) za svého života nebyl tak oceňován. Zájem o jeho hry se projevil až v pozdějších dobách, což zapříčinilo, že velké množství jeho her se dochovalo. Jeho neoblíbenost souvisela s náměty her, kterými zpochybňoval tradiční hodnoty (např. Faidřina láska k nevlastnímu synovi nebo Médeiny vraždy dětí). Mnohé jeho hry začínají prologem, promluvy často připomínají řečnická cvičení. Náměty hledal často v podružných mýtech nebo velké mýty měnil. Euripidés napsal asi devadesát her, z nichž osmnáct se dochovalo *Alkéstis* (438 př. Kr.), *Médeia* (431 př. Kr.), *Hippolytos* (428 př. Kr.), *Hérakleovci* (Hérakleidai, asi 430 př. Kr.), *Andromaché* (kolem 426 př. Kr.), *Élektra* (kolem 426 př. Kr.), *Hekabé* (kolem 424 př. Kr.), *Šílený Héraklés* (Héraklés mainomenos, kolem 417 př. Kr.), *Prosebnice* (Hiketides, kolem 409 př. Kr.), *Ión* (kolem 410 př. Kr.), *Trójanky* (Tróades, 415 př. Kr.) *Ifigenie v Tauridě* (Ifigeneia hé en Taurois, kolem 414 př. Kr.), *Helena* (412 př. Kr.), *Foiničanky* (Foinissai, kolem 409 př. Kr.), *Orestés* (408 př. Kr.), *Bakchantky* (Bakchai, 405 př. Kr.), *Ifigenie v Aulidě* (Ifigeneia hé en Aulidi, 405 př. Kr.) a jedna satyrská hra *Kyklóps* [BROCKETT, 1999; RAK, 1983].

1. 5 První profesionální baviči v Řecku

O řeckém mimosu toho víme velmi málo, protože nebyl součástí slavností určených státem. Ve čtvrtém století se toto změnilo, když mimové začali čím dál častěji vystupovat na slavnostech. Dionýsovy oslavy jim však byly zakázány [BROCKETT, 1999].

Mimos zahrnuje krátké scény, napodobování zvířat, mimetický tanec, zpěv, akrobacii, žonglování apod. V 5. století př. Kr. mimové působili v malých skupinkách na různých hostinách a podobných příležitostech. Předpokládá se, že mimové byli prvními profesionálními baviči a do svých řad přijali jako první ženy. V jižní Itálii se mimové označovali jako *flyakes*. Tento typ formalizoval Rhintón v první polovině třetího století. Napsal třicet osm her, z nichž většina je *hilarotragodiai* (veselá tragédie) [BROCKETT, 1999; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Témata se odvíjela od mytologické burlesky (oblíbená jsou dobrodružství Héraklova) po všednodenní příběhy. Používanými a populárními motivy byla žravost, milování, bití a zlodějství. Postavy mimů měly vycpané trikoty [BROCKETT, 1999].

1.6 Řecká komedie dosahuje uznání

Komedie byla jedním z velkých dramatických žánrů, která v Řecku dosáhla uznání. Na slavnosti (Městské Dionýsie) byla přijata v roce 487 nebo 486 př. Kr. [BROCKETT, 1999; STEHLÍKOVÁ, 1991].

„Aristoteles tvrdí, že komedie vznikla z improvizace těch, kdo předváděli falické písně, ale protože falických rituálů bylo mnoho, není zcela jasné, který měl přesně na mysli.” [BROCKETT, 1999d, s. 31]. Řada těchto rituálů obsahovala taneční sbor, který se občas oblékl do zvířecích masek, nebo na zvířatech vystupovali či nějaké zvíře nesl jako znak. Součástí těchto obřadů byl průvod, v němž se tančilo a zpívalo, ale důležitým prvkem byla tyč, na které byly neseny *falické symboly* (znázorňující mužské pohlavní orgány). Přesto není zcela jasné, jak se z falického rituálu vyvinula komediální forma, neboť nebyl dramatický [BROCKETT, 1999; GROH, 1933; RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Vliv na vznik komedie se přisuzuje Dóřům. *„Aristoteles spojuje rozhodující krok s Epicharmem, který žil v Syrakusách, dórské kolonie na ostrově Sicílie.”* [BROCKETT, 1999e, s. 31]. Dalším předpokladem o vlivu na komedii je mimos, který se poprvé objevil v Megaře (město čtyřicet kilometrů vzdálené od Athén). Je tedy

pravděpodobné, že si Athéňané vypůjčili scénky mimu a spojili je s vlastními falickými sbory [BROCKETT, 1999].

„Komédie se skládá ze čtyř částí: z prologu, sborové části, epizody a exodu. Prolog je část komedie před příchodem sboru. Sborová část tvoří zpěvy sboru, pokud mají dostatečnou délku. Epizoda je část komedie mezi dvěma sborovými zpěvy. Exodos je část, která uzavírá vystoupení sboru.“ [ARISTOTELÉS, 1996b, s. 127].

Komedie se v pátém století rozdělila na tři etapy starou, střední a novou komedii. Stará komedie se datuje od samého počátku komedie až po konec peloponéské války r. 404. př. Kr. Směřovala ke stupňování směšnosti, chtěla, aby se divák zasmál, ale zároveň zamyslel nad válkou a mírem nebo i Aischylovou a Euripidovou poezií. Střední komedie se rozvíjela od roku 404 do roku 336 př. Kr., kdy přišel k moci Alexander Veliký. V této komedii nalézáme prvky staré i nové komedie, ale kritika politiky ustoupila. Nová komedie se formovala od roku 336 př. Kr. Přiklání se k vážnosti, předvádí špatné vlastnosti určitých lidí, ale v komedii musí být zachována míra směšnosti. Nová komedie se od staré výrazně lišila. Typickým tématem byly domácí problémy, ale čas od času sáhla i po mytologickém tématu. Dávala přednost obyčejnějším příběhům, jako například milostným, rodinným, finančním a společenským vztahům, ale oproti staré komedii politické téma ignorovala. Nová komedie chtěla, aby se divák zasmál a dojal – nad láskou dvou mladých lidí nebo osudem dítěte, které přišlo o rodiče [ARISTOTELÉS, 1996; BROCKETT, 1999; GASPAROV, 2004; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Na city dříve útočila spíše tragédie, teď se tomu od ní učí i komedie, a vzniká tak hra podobná tragédii se šťastným koncem. V každé komedii potkáváme stejné role starého otce, lehkomyšlného syna, vychloubačného vojáka, mazaného otroka, samolibého kuchaře, mezi kterými se odehrával pokaždé skoro stejný děj. Po třetím století př. Kr. začala komedie upadat, stejně jako tragédie [BROCKETT, 1999; GASPAROV, 2004].

1. 6. 1 Nejvýznamnější představitelé řecké komedie

Představitelé komedie byli **Chiónidés**, **Magnés** a **Kratinos**. Chiónidés získal cenu na prvních soutěžích. Magnés jedenáctkrát zvítězil s hrami, jako byli *Ptáci*, *Žáby* a *Fíkové mušky*. Kratinos, jež je považován za prvního významného komediografa a autora staré komedie napsal *Kratés* a *Láhev* (Pytiné). Jeho díla byla ostrou politickou satirou soudobých politiků a terčem kritiky byli i filozofové. Nejznámějším představitelem je však **Aristofanés** (asi 448-380 př. Kr.). Dochovalo se jedenáct jeho her *Jezdci* (Hippés, 424 př. Kr.), *Vosy* (Sfékes, 422 př. Kr.), *Mír* (Eiréné, 421 př. Kr.), *Ptáci* (Orníthes, 414 př. Kr.), *Ženský sněm* (Ekklesiázusai, 392/391 př. Kr.), *Bohatství* (Plútos, 388 př. Kr.), *Acharňané* (Acharaés, 425 př. Kr.), *Oblaka* (Nefelai, 423 př. Kr.), *Ženy o Thesmoforiích* (Thesmoforiazúsai, 411 př. Kr.), *Žáby* (Batrachoi, 405 př. Kr.) a *Lysistrata* (Lysistraté, 411 př. Kr.). Charakteristickým rysem Aristofanovské komedie je zdůraznění společnosti, politiky, literatury a peloponéské války [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009].

1. 7 Polis řídí divadlo

Řecké divadlo představuje společenskou instituci, které prošlo vývojovými etapami a dosáhlo státní organizovanosti a společenských – ekonomických podmínek. Divadlo byl produkt společenské a politické kultury, jeho výroční slavnosti byly svátkem města, státu a prolínaly se sociální složkou. Počátky vzniku divadla nalzáme v kultických obřadech k uctění různých bohů [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009].

V Athénách se z těchto slavností rodí divadlo a stává se pilířem Athénské politické obce. V období po Kleisthenovi, byl zaveden princip uplatňování rovnosti politických práv. Při zavedení tragédie r. 535 př. Kr. bylo umožněno mluvené slovo, které sahá do období vlády Peisistrata, jež se zasloužil o posílení prestiže tragického divadla a začlenění tragických autorů do soutěže. Peisistratos zkulturnil a umělecky zvelebil Athény [CANFORA, 2009]. Thúkýdidés píše o Peisistratosovi „*požadovali např. na Athéňanech jen dvacetinu z důchodu, jejich město krásně vyzdobili, války dovedli do konce a přinášeli veřejné oběti.*” [CANFORA, 2009d, s. 124].

Athénské divadlo bylo druhem umělecko-kultovního projevu. Divadlo se stalo veřejnou činností úzce spjatou s formální stránkou státu a jeho fungování. Představení bylo závislé jak na politických aspektech obce, tak na materiálních hodnotách a na prestižích těch, kteří se na této činnosti podíleli. Jednalo se o herce, autory, choréga aj. Velmi důkladný byl výběr představení, na která dohlížela obec, ještě před soutěží se uskutečnil výběr her, které se mohou zúčastnit a které ne. Zájemců o soutěž nemohlo být málo. „*Aristofanés mluví o tom, že v Athénách bylo sdostatek mladičkových tvůrců, co na tisíce dramát narobí / a žvanivosti předčí o míli / i Eurípida.*” [CANFORA, 2009e, s. 129] Hlavním úkolem, jež obec ukládala divadlu a jež divadlo muselo plnit, je být prostředníkem a šířitelem mravních hodnot, které polis určoval a být i místem ke vzdělání [Tamtéž, 2009].

Dalším místem, kde fungovalo mluvené slovo, byla lidová shromáždění a řečnictví jako takové a zde se mohla obec projevovat. Jednalo se o místo, kde měla komunikace obecný a bezprostřední charakter. Řečnictví bylo v Řecku velice důležité. Předpokládalo se, že se vždy celá obec sejde na shromážděním, fóru či divadle a společným hlasem rozhodne o nejzávažnějších otázkách. Tyto otázky musel někdo přednést, neboť neexistoval tisk. Herec, politik nebo učitel byli úspěšní podle toho, jací byli rétoři. Řeč byla prostředníkem jak ovládnout tisíce lidí k velkým činům nebo nějakému rozhodnutí. V samotném řečnictví nebo v přednesu v divadle byl hlas hlavním komunikačním prostředkem. Na místech, kde se shromažďoval lid, tedy místa jako byla divadlo či fórum se rozhodovalo o státních, náboženských a kulturních osudech [CANFORA, 2009; VITRUVIUS, aj., 1944].

2. Vznik a rozvoj Říma

2. 1 Z legendy se rodí město Řím

Římské dějiny rozdělujeme do dvou fází, republikánské (509 – 27 př. Kr.) a císařské (27 př. Kr. – zhruba 476 po Kr.). Město Řím bylo založeno roku 754 nebo 753 př. Kr. Roku 509 po vypuzení posledního etruského krále byla založena republika. Spisovatel Titus Livius sepsal dějiny města. Podle něho je počátek Říma založený na legendách [BROCKETT, 1999; CIMRHANZL, 1999; HIBBERT, 1998].

Hlavními hrdiny byl Romulus a Remus, dvojčata, jež porodila Rhea Silvia, která byla znásilněna Martem, bohem války. Dvojčata, která se jí poté narodila, byla odložena a ponechána svému osudu v korýtku u rozvodněné Tibery. Dvojčata zachránila vlčice, která jim dala napít svého mléka. Poté, co oba chlapci vyrostli, rozhodli se roku 753 př. Kr. založit nad řekou, v místě, kde jim vlčice zachránila život, nové město. Romulus se stal vládcem města Říma, které rostlo a prosperovalo [CIMRHANZL, 1999; HIBBERT, 1998].

Řecké myšlení i kultura mělo na život v Římě hluboký vliv. Vojáci z válek a úředníci z východních misí přicházeli do Říma plní obdivu k řeckým stavitelům, sochařům, hrnčířům, řemeslníkům vyrábějícím nábytek, k učitelům, filosofům a spisovatelům. Řečtí učitelé vyučovali v Římě zdejší mládež veškerému umění a dovednostem, počínaje jazykem, literaturou, rétorikou a filosofií. Přičemž učitelé se svými žáky hovořili výhradně řecky, neboť řečtina zůstávala jazykem, jehož gramatiku stojí za to studovat. Přesto, že se Římané Řeckem hodně inspirovali, neměli filozofický sklon (který byl pro Řeky tak charakteristický), ale byli spíše praktičtí [HIBBERT, 1998; STRONG, 1970].

Vznikaly nové kultury. Kolem roku 186 př. Kr. začal být uctíván Dionýsos čili Bakchos (lat. Bacchus), řecký bůh vína a zábavy. Římské úřady byly zburcovány, poté co se noví vyznavači oddávali orgastickým slavnostem [HIBBERT, 1998]. „*Livius o těchto slavnostech píše: k náboženskému obsahu se přidalo potěšení z vína a hodování,*

aby to přilákalo větší množství lidí.” [HIBBERT, 1998a, s. 28]. Byla tu obava, že tyto slavnosti sloužily jako zástěrka pro pikle vzbuřeneckých hnutí, proto senát nařídil, že žádný obřad se nesmí vykonávat bez povolení a nesmí se ho zúčastnit více než pět lidí najednou [HIBBERT, 1998].

Politické spory v Římě skončily násilím. Lid se rozděloval na bohaté a chudé [Tamtéž, 1998]. V tomto období se do popředí dostává voják Gaius Marius, který se odmítl učit řecky s odůvodněním „*že nemá smysl hovořit jazykem porobeného národa, a který zbohatl obchodem a vymáháním daní.*” [HIBBERT, 1998b, s. 30]. Hispánský básník Martialis napsal „*Řím se zase stal sám sebou. Co bývalo ku potěše tyrana, je nyní potěchou lidu.*” [HIBBERT, 1998c, s. 56].

Vznikly stavby určené pro zábavu, jednalo se o Colosseum, cirkus a divadla. Za panování Tita se otevíralo Colosseum a podle Suetoniových propočtů za jediný den bylo zmasakrováno na 5000 zvířat. Titus se stal císařem v roce 79 po svém otci Vespasiánovi, proslul svojí rozmařilostí, hostinami a slabostí pro mladé homosexuály. Na trůně ho vystřídal jeho bratr Domitianus, který si přisvojil vznešený titul *Dominus et Deus* (pán a bůh). Při rozsáhlé stavbě jeho nového paláce byly zbořeny celé ulice a odvezeny tuny zeminy. Celých patnáct let trvalo vybudování komplexu, kde se nacházely fontány, rybníky, zahradní partery, kolonády a chrámy [HIBBERT, 1998; STRONG, 1970].

Po jeho smrti roku 98 se stal císařem provinciální úředník, Marcus Ulpius Traianus. Po dvou velice vydařených vojenských taženích do Dácie (dnešní Rumunsko) se pustil do veřejných prací v Římě. Postavil městské lázně a podle architekta Apollodóra z Damašku vystavěl nové fórum s knihovnami, chrámy, mramorovými kolonádami, sochami a bazilikou Ulpia, které bylo pokládáno za jedno z nejúžasnějších divů antického světa [HIBBERT, 1998].

Když Traianus umíral, byl Řím natolik zvelebený, že ho Římané titulovali na *Optimus Princeps* (nejlepší z vládců). Na jeho místo nastoupil jeho adoptivní syn, homosexuál Hadrianus, který si nechal vybudovat pomník, z něhož se v pozdějších dobách stala hrozivá pevnost a vězení známé jako Andělský hrad [HIBBERT, 1998; STRONG, 1970].

2. 2 Řím se učí od Řeků

Římská kultura se rozvíjela v těsném styku s kulturami Řeků, Etrusků, Egyptanů, Asyřanů, Peršanů, Židů, Foiničanů a dalších. Stejně jako Řecká kultura byla i ta Římská kulturou otrokářské společnosti. Rostoucí honba za novou půdou, potřeba získávat stále nové masy otroků pro rostoucí otrokářské velkostatky, zesilovaly expansivnost Říma. Základem římského hospodářství bylo zemědělství. Zdrojem k obohacování římských otrokářů byly loupeže a násilí. V letech 147 – 132 př. Kr. došlo k povstání otroků pod vedením Euna na Sicílii. Vzbouřenci si tak vytvořili svůj stát [ALEXANDROV, aj., 1950].

V době impéria vzniká mnoho nových velkých městských středisek: v Gallii Narbo (nyní Narbonne), Lugudunum (Lyon), Trevír, Byzance, Antiochie a Alexandrie. Řada z těchto měst soupeřila s Římem v počtu obyvatelstva, bohatství, obchodu a v kulturním významu [Tamtéž, 1950].

Politický boj určil v Římě vývoj ideologie. Začala se rozvíjet právní věda, rétorika, přírodověda, teologie a stavitelské umění, ve kterém dosáhli Římané mnohem vyšší úrovně než Řekové. Římané vynalezli vodní hodiny asi roku 200 př. Kr. a pergamen kolem roku 160 př. Kr. Známi byli i římsí astronomové (Sextus Pompeius a Sulpicius Gallus, který předpověděl zatmění měsíce na rok 168 př. Kr. a vypočítal vzdálenost mezi Zemí a Měsícem. Velkého rozkvětu dosáhlo i lékařství [Tamtéž, 1950].

Od přelomu 3. až 2. století př. Kr. pronikala do Říma řecká kultura. Vliv na rozvoj římské kultury měla helénská kultura. Řek Livius Andronicus přeložil uprostřed 3. století př. Kr. do latiny Homérovu Odysseu. A koncem 3. století se začali objevovat první římsí básníci; největšími z nich byli Gnaeus Naevius a Quintus Ennius. Marcius Plautus a Terentius Afer vytvořili římskou komedii, Pacuvius a Actius položili základy tragédie, Lucilius základy satiry. Římská filosofie vznikla pod vlivem řecké a zvláště helénistické filosofie. Quintus Ennius přeložil do latiny protináboženská díla řeckých myslitelů [Tamtéž, 1950].

Studium filosofie se považovalo za nejdůležitější součást vzdělání zámožného muže. Vzniklé řecké filosofické školy (Athénská akademie, Zahrada Epikurova) byly

proslulé a oblíbené po celém světě. Filosofie se rozšířila hlavně mezi pokrokovými vrstvami římské společnosti. Císař Domitianus kolem roku 90 po Kr. zavřel všechny filosofické školy, neboť chápal filosofy jako lidi nebezpečné státu [ALEXANDROV, aj., 1950].

2. 3 Řím se zmocňuje divadla

Výsledkem expanze v letech 270 – 240 př. Kr. bylo, že se Řím zmocnil několika řeckých území, ve kterých už dlouho kvetlo divadlo. Za počátek římského divadla se označuje rok 240 př. Kr, kdy bylo zavedeno pravidelné drama, po té co se Řím seznámil s řeckým uměním a divadlem. Římané překládali nebo napodobovali řecké hry [BROCKETT, 1999].

Římská divadelní aktivita byla nejvíce ovlivněna Etrurií. Od ní Římané převzali četné rysy svých náboženských slavností, při kterých se konala divadelní představení. Etruské slavnosti zahrnovali tanec, hru na flétnu, herectví, žonglování, soutěže v zápase, akrobacii, závodní sporty, jízdu na koni. Dále bylo římské divadlo ovlivněno dalšími etruskými praktikami, jako třeba zapojením hudby (ta byla obzvlášť důležitá, doprovázela řadu činností od obětování po boxerské zápasy), tance a masek [Tamtéž, 1999].

Historik Livius (50 př. Kr. – 17 po Kr.) datuje první divadelní představení v Římě roku 364 př. Kr. Z Etrurie byli dovezeni hudebníci a tanečníci, aby uspořádali představení ve snaze usmířit bohy, protože ve městě řádil mor. Dále Livius zastává názor, že k hudbě a tanci byl později přidán improvizovaný dialog a vznikl tedy nový žánr, který byl nejdříve předváděn amatéry a až později profesionály [Tamtéž, 1999].

K rozvoji římského divadla přispěla i jižní Itálie. Základní vliv měla *atellánská fraška* (fabula atellana), pojmenovaná podle města Atelly (poblíž dnešní Neapole), která se importovala do Říma v první polovině třetího století. O atellánské frašce se toho ví velmi málo, ale badatelé předpokládají, že se patrně vyvinula z flyackých komedií (druh komedie, parodovala známé a oblíbené tragédie) či jiných jihoitalských mimů. Fraška byla krátká, převážně improvizovaná a založena na všednodenních situacích nebo na

mytologické burlesce (hrubě komický literární nebo divadelní žánr) [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Římské divadlo bylo téměř vždy spjato se slavnostmi, většinou náboženskými a představení bez ohledu na obsah, mělo vždy potěšit bohy. Byly uctívány nejenom římské protějšky řeckých bohů, ale i domácí skřítkové. Důvodem byla pověrčivost a obava, že nějakou nadpřirozenou sílu urazí [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003].

Divadlo v Římě bylo mnohem rozvinutější a pestřejší, než v kterékoli jiné rané kultuře. Většina divadelních představení byla podporovaná státem. Hry se hrály při oficiálních náboženských slavnostech (ludí), jimž předcházela náboženský průvod (pompa). Řada slavností se konala při zvláštních příležitostech (např. po vítězství ve válce, při zasvěcení veřejných budov či památníků nebo při pohřbech) a mnoho z nich zahrnovalo divadelní představení [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003].

Nejstarší slavnost *Ludi Romani*, byla založena v šestém století před Kristem a pořádala se v září na počest Jupitera. Divadelní představení bylo její součástí od roku 364 a od roku 240 př. Kr. slavnost přijímá komedii a tragédii. Ludi Romani byly slavnosti se závody vozů, boxerskými zápasy a jinými zábavami, na níž bylo poprvé uvedeno drama. Tyto slavnosti řídil etruský vládce Říma Tarquinius starší (616 – 579 př. Kr.). Ze začátku byl vyhrazen pouze jeden den pro divadelní představení. Okolo roku 200 př. Kr. čtyři až jedenáct, kolem roku 190 sedm až sedmnáct, kolem roku 150 asi dvacet pět a počátkem křesťanské éry asi čtyřicet dnů [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Za období císařství se počet her značně rozmnožil. Divadlo začalo být chápáno jako povyražení a pobavení, jeho motivy začaly být často politického rázu. Roku 354 po Kr. bylo sto dnů určeno pro divadelní představení a dalších sedmdesát pět pro takové události, jako byly závody vozů a gladiátorské zápasy [BROCKETT, 1999].

Divadla plnili autoři jako Livius Andronicus, Plautus nebo Terentius. Hry se nepsaly ani tak pro veřejná představení, jako spíše pro soukromý přednes. Důležitější byly efekty než vykreslení postav či děje. Herci často předváděli jen stylizovaná gesta nebo tančili, zatímco sbor recitoval nebo hlasitě zpíval průvodní slovo. Ženy

vystupovaly nahé (např. Léda se milovala s labutí, Pásifaé s bílým Mínoovým býkem). Když ve hře došlo na rány, prolévala se skutečná krev a zasazovaly nefalšované rány. Koncem prvního století nahrazovali herce ve vrcholných scénách odsouzení zločinci a byli skutečně zabijeni [BROCKETT, 1999; HIBBERT, 1998].

Přesto římské drama nedosáhlo takové úrovně jako řecká dramata pátého století [BROCKETT, 1999]. Cicero ve zlomku citovaném později sv. Augustinem, který s rigidními Římany sdílel odpor k divadlu, píše: „*zábavná umění a celé divadlo je třeba považovat za probrum (hanebnost, potupu). Proto všichni, kdož jsou s takovými věcmi spojováni, musí být zbaveni občanských práv a mají být rozhodnutím censorů vypovězeni ze své obce.*” [STEHLÍKOVÁ, 2005a, s. 211].

2. 3. 1 Divadlo je určeno bohům

Na rozdíl od Řeků uváděli Římané hry na počest mnoha různých bohů, z nichž každý měl svůj okrsek. Představení se hrála před zrakem toho boha, jemuž byla věnována. Předpokládá se, že stadiónové hlediště v Římě bylo pravděpodobně užíváno předtím, než bylo známo řecké divadlo. Existovalo několik architektonických vzorů, z nichž Římané vycházeli: etruský; atellánský; řecký [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003].

Nejstarší doložené divadlo *Theatrum ad Apollinis* bylo dřevěné a postavené r. 179 př. Kr. L. Emiliem Lepidem. Divadlo, které dali postavit M. Valerius Messala a Cassius Longinus roku 154 př. Kr., mělo už hlediště vybudované z kamene. Dřevěná divadla měla bohaté dekorace, např. divadlo z roku 99 postavené Claudiem Pulchrem mělo skéné zdobenou stříbrem, zlatem nebo slonovinou a sloupy s bronzovými sochami [CONTE, 2003; STEHLÍKOVÁ, 2005].

V roce 55 př. Kr. bylo postaveno první stálé divadlo v Římě. Téměř 200 let poté, co se začalo rozvíjet drama a více než sto let poté, co byla napsaná poslední dochovaná komedie. Divadlo nechal postavit Pompeius, musel však obejít zákon, zakazující stavět divadlo a začlenil do svého divadla chrám Venuše *Victrix*, takže chrámové stupně tvořily hlediště. Další velké kamenné divadlo bylo dílem autora Balbuse z 13. stol. př. Kr. Pojalo asi 8000 diváků. Ale mezi asi nejznámější patří Marcellovo divadlo

postavené roku 11 př. Kr., které pojalo asi 14 000 lidí [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003; HIBBERT, 1998; STEHLÍKOVÁ, 2005].

I jeviště bylo umístěno tak, aby obraz boha mohl představení sledovat. Jevištní budova vytvořila jeden architektonický celek. Tak byl divákům omezen výhled na vnitřek stavby. Římané dbali na pohodlí publika a tak za císařství vytvořili systém chlazení založený na pohybu vzduchu nad proudem vody. Před sluncem publikum chránila *vela* (plachta), kterou zavedli roku 75 př. Kr. Za římské doby bylo postaveno 125 stálých divadel, některé i na území Řecka. Římské publikum bylo však hodně přelétavé, často opouštělo jednu událost kvůli jiné. Objevovaly se nové druhy zábavy, některé si udržely svoji popularitu celá dlouhá století, jiné jí ztratily rychleji [BROCKETT, 1999].

2. 4 Římský lid se chce bavit

Kromě divadla v Římě rostly další formy zábavy. Roku 600 př. Kr. byl navržen Circus Maximus, určený pro závody vozů. Byl přibližně 600 metrů dlouhý, 175 metrů široký a dokázal pojmout 60 000 sedících diváků a jeho dráha umožňovala závodit dvanácti vozům vedle sebe. Arény byly obklopené jídelnami a kójemi věštců [Tamtéž, 1999].

„Nejedna příležitost na tebe čeká v cirku /radí Ovidius ve svém Umění milovat/. Nikdo ti nebude bránit, aby sis přisedl k dívce. Snaž se dostat k ní co nejbliže. Je to snadné, protože je tu stejně hlava na hlavě. Najdi si záminku, abys s ní mohl zapříst hovor. Zeptej se, co je to za koně, které zrovna vjíždějí, a také na to, pro které horuje. Její volbu pochval /.../. Kdyby jí třeba spadlo do klína smítko prachu, jemně ho smet'. A i kdyby nebylo prachu, dělej, jako by se tak stalo, a stejně jí ho smet' – Smýká – li se jí roucho po zemi, uchop jeho lem a zdvihni. Jistě ti dopřeje pohled na své nohy /.../. Často je milovníkovi ku prospěchu hbité obstarání polštářku /.../. Takové jsou možnosti, jež se v cirku nabízejí muži, bažícímu po dobrodružství.“ [HIBBERT, 1998d, s. 60].

K vozu se zapřahovali dva koně, ale častější byli čtyři koně (*quadrigae*), příležitostně až deset. Okruh objížděli celkem sedmkrát. Vozy byly barevné, označené

factiones čili zbarvením klubů – červenou, bílou, modrou či zelenou. Koně měli v hřívách perly, náprsní štíty měli poseté přívěsky a v ocasech měli barevné stuhy. Vozatajové byli přivázáni k vozu koženým řemením a s dýkou v pochvě na stehně pro případ, že by se museli vyprostit. Jejich tunika taktéž obsahovala barvy klubů [BROCKETT, 1999; HIBBERT, 1998].

Řím měl cirků několik: Circus Flaminius, postavený v dobách republiky, Circus Gaius, který zřídil Caligula, ale nejhonosnější ze všech, vylepšený a rozšířeným Iuliem Caesarem, byl právě Circus Maximus (Velký cirk) [BROCKETT, 1999; HIBBERT, 1998].

Další významnou stavbou byl amfiteátr, určený hlavně pro gladiátorské zápasy. První amfiteátr byl postaven roku 46 př. Kr., jednalo se však pouze o provizorní stavbu. Za vlády císaře Vespasiana byla započata stavba nejznámějšího amfiteátru flaviovského, dnes známého pod názvem Colosseum. Stavba byla dokončena v roce 80 po Kr. a je elipsovitého tvaru (188 m dlouhý a 156,4 m široký ovál obklopený 86 m dlouhou a 54 m širokou arénou). Horní patro bylo vyhrazeno ženám a chudině, a sedělo se v něm na dřevěných lavicích. Nižší uzavřené patro náleželo otrokům. Pod ním se táhly řady mramorových sedadel, výš pro střední třídu, níž pro význačnější občany. Těsně nad arénou měly místo lože senátorů, magistrátů, kněží a členů císařské rodiny. Aréna se dala částečně zatopit pro námořní zápasy (*naumachie*). V podzemí byly vybudované chodby a klece pro zvěř a bojovníky. Před sluncem diváky chránila plachta [BROCKETT, 1999; HIBBERT, 1998; STEHLÍKOVÁ, 2005; STRONG, 1970].

Colosseum pojalo kolem padesáti tisíc diváků a mělo dvacet šest vchodů. Dále zde byly čtyři neočíslované brány, dvě pro císařský doprovod a dvě pro gladiátory (jednou, zvanou Porta Sanivivaria, se ti, co přežili, vraceli do kasáren, a druhou, pojmenovanou po bohyni smrti Libitině, se vynášely mrtvoly poražených) [BROCKETT, 1999; HIBBERT, 1998; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Při hrách se rozdávalo jídlo z důvodu usmíření římského lidu, z velké části se jednalo o nezaměstnané. Římané gladiátorské zápasy převzali od Etrusků. Zápasy později ztratily na své náboženské hodnotě, ale část náboženského účelu přece jen zbyla, hry se například nazývaly *munera*, úlitby. Sluha, který padlému gladiátorovi

zasazoval ránu z milosti do hlavy, byl obvykle převlečen za Chárona, lodníka, který převážel duše zesnulých na onen svět [HIBBERT, 1998].

Hry začínaly časně ráno přehlídkou gladiátorů, objíždějících arénu na vozech, oděných do purpurových a zlatých plášťů. Poté pochodovali pěšky, následováni otroky nesoucími jejich zbraně, štíty a helmy. Jejich cesta končila před loží císaře, kde pronesli pokřik *Ave caesar! Morituri te salutant!* (Zdráv buď, císaři! Jdoucí na smrt tě zdraví!) [Tamtéž, 1998].

Colosseum neposkytovalo pouze gladiátorské zápasy, nabízelo i jiné podívané, jako například soutěže v lukostřelbě, souboj šermířek a bitky vozatajů, mnohdy za doprovodu kapel a vodních varhan. Hlavním představením byly zápasy s divokými šelmami, při nichž hynulo tisíce zvířat a právě pro tyto příležitosti byla aréna osázena stromy a poseta kameny [Tamtéž, 1998].

Jen málo kdo tyto zábavy odsuzoval. A však Seneca byl znechucen těmito hrami [Tamtéž, 1998]. „*Je to vyložené vraždění. Ti muži nemají žádný ochranný oděv. Celá jejich těla jsou odkrytá a žádná zasazená rána není bez účinku. Diváci se dožadují, aby toho, kdo zabil, poslali proti jinému, kdo na oplátku zabije jeho, a vyžadují, aby byl vítěz ponechán pro další jatka. Jediné, čeho mohou bojující dosíci, je smrt. Odměnou za boj je meč a oheň...A když přijde přestávka, /diváci/ řvou: Dopřejte nám zatím nějaké zabíjení! Ať se něco děje. Říká Seneca.*” [HIBBERT, 1998e, s. 59]. „*Cicero, jenž odsuzoval krutost štvanic na divoké šelmy, pohlížel na gladiátorské zápasy jako na názornou lekci disciplíny a sebeobětování. Pohled, jak dobře vycvičení mužové raději přijmou ránu, než by jí mrzce uhýbali, napsal Cicero.*” [HIBBERT, 1998f, s. 60].

2. 5 Řím si své komedie neváží

„*Komedie je zobrazením směšného děje s nevelkým, ale uceleným rozsahem. Snaží se zobrazit lidi horší, ne však ve všech jejich špatných stránkách, nýbrž jen v těch, které vzbuzují smích. Při zobrazování bývají tyto rozdíly v prostředcích, v předmětech a ve způsobech.*” [ARISTOTELEŠ, 1996c, s. 59, 66, 126].

O vývoji komedie nemáme zprávy, protože z počátku nebyla brána vážně. Římané si své komedie moc nevážili. Vždyť i sbor komických herců byl povolen dosti pozdě a není známo, kdo zavedl masky nebo počet herců [ARISTOTELES, 1996; STEHLÍKOVÁ, 1993]. „*Quintilianus dokonce říká, že Římané v komedii pokulhávají.*” [STEHLÍKOVÁ, 1993a, s. 51]. Volcaci Sedigitus, literární historik zase sestavil kánon komických autorů. „*Vidíme, že mnozí lidé jsou nejistí a nemohou se rozhodnout, kterému autorovi komedií přiřknout palmu vítězství. Ten problém vyřeším podle svého úsudku tak, aby se ten, kdo je opačného mínění, neurazil. Palmu vítězství dám Caeciliovi, jehož komedie se podobají mimu. Plautus jako druhý překoná všechny ostatní. Potom na třetí místo přijde Naevius. Kdyby byla cena pro čtvrté místo, dostal by je Licinius. Po Liciniovi kladu Atilia. Na šestém místě je následuje Terentius. Turpilius je sedmý, Trabea zaujímá osmou příčku. Na deváté místo lehce položím Luscia. Na desáté přidám – kvůli jeho starobylosti – Ennia.*” [STEHLÍKOVÁ, 1993b, s. 51].

Komedie se rozlišuje na komedii *fabula palliata* (jednalo se o starořímskou komedii podle řeckého vzoru, jejíž postavy nosí pallium, řecký oděv) a komedii *fabula togata* (tato se používala původně pro všechny typy římského dramatu, které nebyly přeloženy z řečtiny, teprve později jím byla označovaná komedie s postavami oblečenými do togy) [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003; STEHLÍKOVÁ, 1993; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Z druhého typu se bohužel nic nedochovalo, ale známe jména tří autorů, jež pracovali s tímto žánrem - Titinia, Lucia Afrania a Tita Quinctia Attu. Jednalo se o komedii s námětem z běžného života římské rodiny. Její hrdinové se rekrutovali z nižších společenských vrstev, žijících v chudých domech, tabernách (odtud také jiný název této komedie *tabernaria*. Toga byla jednodušší než palliata [STEHLÍKOVÁ, 1993].

2. 5. 1 Fabula palliata a její představitelé

Prvním domácím dramatikem byl **Gnaeus Naevius** (270 – 201 př. Kr.), jež vynikal v komedii. Do řeckých originálů vkládal četné římské reálie a psal hry na římské příběhy. Po smrti Andronika a Naeviusa se drama pevně uchytilo a jejich následovníci se věnovali vždy pouze jednomu žánru. Komedie byla v Římě

populárnější, a tak známe jména čtyř římských komediografů. První významná literární díla psaná latinsky pocházejí od **Livia Andronika** (240 – 204 př. Kr.), napsal a přeložil řadu komedií a tragédií. Dále to byl **Caecilius Statius** (asi 219 – 168 př. Kr.), který byl často označován římskými kritiky za největšího komediografa, ale bohužel se žádná z jeho her nedochovala. **Marcus Atilius, Aquilius, Lucius Lanuvinus a Sextus Turpilius** jsou další jména komediografů [BERNARD, 1983; BROCKETT, 1999; RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 1993].

Publius Terentius Afer (195 či 185 – 159 př. Kr.) kombinoval příběhy z několika řeckých originálů, za to byl často kritizován. Užíval jazyk všední zdvořilé konverzace, byl elegantní a důstojný a nejzajímavějším faktem na jeho dílech byla postava a dvojí zápletka, jejíž vztah mu dává příležitost předvést kontrastní lidské chování. Jeho zápletky jsou dány komplikacemi, vyplývajícími z omylů daných záměnou osob, nenadálým rozloučením rodičů a dětí či milenců a zase jejich neočekávaným šťastným shledáním či překážkami v lásce [BERNARD, 1983; BROCKETT, 1999; STEHLÍKOVÁ, 1993; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Terentius tvořil v době rostoucího filhelénismu, jeho kolegové však neuznávali jeho dramatické vidění světa. Terentius neměl rád fraškovité a groteskní typy, dával přednost vlídnější kresbě postav a zdůrazňoval jejich sympatické rysy. Jeho komedie směřují k psychologizaci, ale přesto se tu střetává realismus s idealizací. Z hlediska naší terminologie jsou Terentiovy komedie spíše činohry, které obohacoval zápletkami a budoval vždy *argumentum duplex* (druhý plán). Většina jeho komedií má vždy dvojí milostný příběh, dva mladé muže a dvě dívky a většinou dvě kontrastující postavy otců. Komedie byly vyvážené, pečlivě vygradované a její postavy byly silně dynamické [STEHLÍKOVÁ, 1993; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Terentiovy prology zcela opouštějí expoziční strategii, ačkoliv se obracejí k divákům a vybízejí je k trpělivosti, soustřeďují se především na diskusi s konkurenty. Předmětem jeho sporu byla metoda, *contaminatio* (kontaminace), vytváření nové komedie z motivů více komedií jiných, dbá však na to, aby nebyla porušena jednota děje a jednota charakteru. Terentius musel čelit pomluvám, že nebyl autorem komedií, nebo že je napsal za pomoci svých přátel [STEHLÍKOVÁ, 1993].

Typickými postavami, které vystupovaly v jeho komediích, byly: otec (což byl většinou *senex*, stařec), jeho syn (*adulescens*, mladý muž), manželka (*uxor*, *matrona*), dcera (*filia*), otrok (*servus*) a příležitostně parazit. A postavy nesouvisející s rodinou: Hetéra (*meretrix*), kuplíř, kuplířka (*leno*, *lena*) a voják (*miles*). Terentius dával přednost úspornosti, takže jeho komedie jsou kratší než například Plautovi, zato mají zase komplikovanější zápletky [BROCKETT, 1999].

Napsal šest her, které se všechny dochovaly: *Dívka z Andru* (*Andria*, 166 př. Kr.), *Tchýně* (*Hecyra*, 165 př. Kr.), *Sebetrapič* (*Heautontimorumenos*, 163 př. Kr.), *Kleštěnec* (*Eunuchus*, 161 př. Kr.), *Formio* (*Phormio*, 161 př. Kr.) a *Bratři* (*Adelphoe*, 160 př. Kr.) [Tamtéž, 1999].

Titus Maccius Plautus (asi 254 – asi 184 př. Kr.) byl autorem komedií, které byly obdivovány pro svůj latinský dialog. Předlohy pro své komedie čerpal z nové antické komedie a jeho tematika byla pestrá. Plautus ignoruje humanismus nové komedie, snižuje vysokou problematiku a paroduje jednotlivé motivy. Jeho hrdinové žijí v jiném světě v prostoru, který bychom mohli nazvat *Plautinopolis*, platí jiné zákony, jsou tu věčné Saturnálie, svátek, karneval, v němž se smí všechno, co je zakázáno ve všední den. [STEHLÍKOVÁ, 1993]. Jeho prology mají různé cíle, v některých z nich se hovoří o ději, který bude následovat, nebo navázání kontaktu s publikem [BERNARD, 1983; BROCKETT, 1999; STEHLÍKOVÁ, 1993; STEHLÍKOVÁ, 2005].

Komedie lze rozdělit na charakterovou komedii (Komedie o hrnci), sentimentální komedii (Hra o skříňce), mytologickou travestii (*Amphitruo*), komedii dvojníků (*Menaechmové*), intrikovou komedii (*Bacchidy*), frašku (komedie oslovská), romantickou komedii (Komedie o laně) a dokonce i vážné hry (*Zajatci*, *Trojgroš*). Za typickou plautonovskou komedií lze považovat Komedii o strašidle, kterou lze zařadit do typu *motoria* (dynamická komedie) [STEHLÍKOVÁ, 1993].

Základními postavami v jeho komediích je mladík (s hubenou tváří, ostrým nosem, bílou pletí, černýma očima a zrzavými kudrlinami) a jeho sluha (břichatý, opálený a zrzavý). Mladík vždy vzdychá po mladé dívce a utrácí rodinné jmění. Jejich protivníkem je otec (převážně směšný stařík, vždy podváděný svými sluhy a nevěrnou

ženou). Další překážkou byl kuplíř či voják, který měl dívku v moci. Dívky jsou něžné, laskavé a milující [STEHLÍKOVÁ, 1993].

Plautus využíval všech možností k zesílení komediálnosti her, posiloval groteskní motivy, přiváděl na scénu osvědčené gagy a komické figury. Dále obohacoval komedie o hudební element, který nová komedie postrádala. V jeho komediích je jen jediná sborová píseň (píseň rybářů v Komedii o laně). Třetina jeho komedií je složena z *diverbia* (mluveného slova) a pětinu tvoří *cantica* (zpívané árie) nebo duet. Jeho metafory jsou čerpány z oblasti válečnictví, námořnictví, obchodu, lovu, cirkusu, ženské módy. Často jsou jeho vtipy prosté až triviální, ale vždy totálně účinné [Tamtéž, 1993].

Jeho díla jsou: *Komedie o hrnci* (Aulularie), *Peršan* (Persa), *Trojgroš* (Trinummus), *Kartágiňan* (Poenulus), *Komedie o laně* (Rudens), *Komedie oslovská* (Asinaria), *Kupec* (Mercator), *Chlubný voják* (Miles Gloriosus), *Hra o skříňce* (Cistellaria), *Casina*, *Amfitryon* (Amphitruo), *Komedie o strašidle* (Mostellaria), *Zajatci* (Captivi), *Truculeutus*. Všechna díla vycházejí z principu nové komedie [BROCKETT, 1999; STEHLÍKOVÁ, 1993].

2. 6 Po boku komedie se rozvíjí i římská tragédie

Římská tragédie se vyvíjela v zemi, kde se rozvíjelo řečnictví a primitivní próza. Římané převzali od Řeků jak tragédii, tak i komedii. Tragédie na římské scéně prosperovala, a to od roku 240 př. Kr., kdy Livius Andronicus uvedl na římských hrách tragédii. Existovalo mnoho autorů, kteří se věnovali tak komplikovanému žánru jako byla tragédie a proto bylo důležité osvojit si stavbu tragédie i mytologická témata, jež byla do té doby Římanům neznámá. Dávali přednost mytologickým tématům, která jim byla blízká, tedy mýtům o trojské válce. Římská tragédie byla více rétorická než řecké tragédie. Římskou tragédii charakterizuje „záliba v drsných a melodramatických zápletkách a postupech, v majestátní rétorice a přehnaně barvitě kresbě postav.“ [STEHLÍKOVÁ, 1993c, s. 69]. Římská tragédie měla od svého počátku menší podíl mluveného slova oproti řecké tragédii i komedii a její velkou část zabírala *cantica*

(pasáže, které byly zpívány s hudebním doprovodem) [BROCKETT, 1999; RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 1993].

Model římské tragédie vytvořil Livius Andronicus, který si zvolil pro své hry mytologické téma. V tragédiích použil pro dialogické pasáže jambický senár (verš, který v obrysech kopíruje řecký jambický trimetr, ale je pro latinu velmi přijatelný) [BROCKETT, 1999; STEHLÍKOVÁ, 1993].

Dalšími představiteli římské tragédie byli **Naevius**, **Ennius** a **Cicero**. Naevius více tíhl ke komedii. Ennius vynikal spíše v tragédii. Cicero byl ve své době zřejmě uznávaným autorem, soudě podle toho, že ho Plautus často parodoval. Dopřával si naprostou volnost ve verši. Za nejlepšího z římských tragiků se však považuje **Pacuvius**, který se už plně věnoval tragédii, ačkoliv napsal pouze dvanáct her. Jeho tragédie byly považovány za příliš drsné a patetické, ale přesto se udržely na scéně celé století, což zase svědčilo o tom, že Římané oceňovali i vážné hry [BROCKETT, 1999; RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 1993].

2. 6. 1 Představitelé římské tragédie

Mladším konkurentem Pacuviuse byl **Accius**, jehož záliba v tragédii vedla ke komplikovaným zápletkám a rétoričnosti. Víme ještě o dalších představitelích římské tragédie, ti už se však netěšili takové přízni diváků, jako jejich předchůdci. Jednalo se **C. Julia Caesara Strabona**, **C. Titia**, **Pompilia** a **Santry**. Na hrách k oslavě Augustova vítězství u Actia r. 29 př. Kr. končí jedna epocha ve vývoji římského dramatu, ve kterém bylo drama dominantním divadelním žánrem na římské scéně. Jednalo se o poslední nám známou tragédii, jejíž inscenování je doloženo [RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 1993].

Je třeba zdůraznit, že oproti Řekům Římané rozvinuli jak tragédii, tak i nový žánr, *praetexta* (domácí historickou činohru). Jedinou zachovalou římskou praetextou je *Octavia*, nalezená v rukopisu obsahujícím Senekovy tragédie. Často mu je chybně připisována, ale nepatří mezi jeho díla [RAK, 1983; STEHLÍKOVÁ, 1993].

Lucius Annaeus Seneca (5 či 4 př. Kr. – 65 po Kr.) byl rodák ze Španělska, vychovaný v Římě. Jeho hry jsou rozděleny do pěti epizod sborovými mezhrami, jen volně spojenými s dějem. Seneka měl velkou zálibu v morálce, v magii, smrti a jeho scény obsahují násilí a děs (např. v Thyestovi se na hostině podává maso z dětských těl), tyto scény později napodobovali i další autoři. Senekova tvorba dramatických postav, jež je žene do záhuby, byla pro renesanční dramatiky ceněnou lekcí [BROCKETT, 1999; RAK, 1983].

I přesto je dnes Seneka považován za druhořadého autora. Dochovalo se devět jeho her: *Trójánky* (Tróades), *Médea*, *Oidipus* (Oedipus), *Phaedra* (Faidra), *Thyestes*, *Herkules na Oitě* (Hercules Oetaeus), *Šilící Herkules* (Hercules Furens), *Foiničanky* (Phoenissae) a *Agamemnón* (Agamemno). Všechny tyto hry jsou adaptací řeckých originálů [BROCKETT, 1999].

2. 7 Komédie i tragédie ztrácejí na své popularitě

Komédie i tragédie v prvním století po Kr. ztratily svou popularitu, to ovšem neplatilo pro menší žánry. Mezi menší žánry patří *atellánská fraška* a *mimus*. Jak atellánská fraška, tak mimus byly uváděny na slavnostech od třetího století př. Kr. O těchto žánrech víme velmi málo, neboť do prvního století před Kristem zůstaly neliterárními žánry. Zapisovat se začaly teprve po úpadku velkých žánrů [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003].

Fabula atellana byla krátká s asi 300 – 400 řádky a patrně sloužila jako *exodia*, jako dohra po regulérním dramatu. Zdůrazňovala venkovské prostředí, postavy i řeč a její námět nejčastěji zahrnoval podvody, žravost, bitky a pohlavní zneužití. Měla čtyři základní ustálené postavy: vitální a výbušný Bucco, Pappus, komický stařec, hloupý žrout Maccus a Dossennus, hrbáč přízračného vzezření. Postavy patrně nosily ustálené kostýmy [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003].

Mimus neboli *fabula riciniata* se objevuje v roce 211 př. Kr., ale předpokládá se, že byl provozován už dříve. Jednalo se o propracovaný dramatický žánr, obvykle krátké formy se značnou výpravou a s velkým obsazením. Námět mohl být vážný anebo

komický, ale obvykle se zabýval nějakou stránkou všedního života z komického či satirického hlediska. Mimus se spojoval především s *ludi florales*, slavnostmi na počest jedné z bohyň plodnosti. Tyto slavnosti byly obzvlášť populární mezi prostým lidem. Na mimy měli spadeno křesťané, jejichž víra byla často na jevišti zesměšňována. Kromě dramatických kusů předváděli akrobatické prvky, prováděné na hrazdách nebo na laně, polykání ohně a mečů, žonglování s míčky, dýkami a jinými předměty. Vystupovali rovněž i se zvířaty. Masky u mimů se nepoužívaly. Herci mimů nosili tuniku, jejímž doplňkem bylo *ricinium* (kápě), často používaná k zakrytí totožnosti. Někteří však nosili *centunculus* (kazajku) sešívanou ze záplat a mívali ostříhané hlavy [BROCKETT, 1999; CONTE, 2003].

Dále byl populární *fabula saltica* (pantomimus), předchůdce moderního baletu. Šlo v podstatě o dějový tanec, který byl znám už v pátém století v Řecku, ačkoliv tam obvykle obsahoval dva a více tanců. V Římě to byl tanec sólový, zápletky si pantomimus často bral z mytologie či historie. Pantomimickou akci doprovázel chór a kapela složená z fléten, píšťal a činelů. Tento druh pantomimu zavedli do Říma herci Pylades z Kilikie a Bathyllus z Alexandrie v roce 22 př. Kr. Charakteristickým rysem byla vážnost, někdy však i komičnost, o komickou verzi byl však záhy ztracen zájem. Masek se užívalo od samého počátku, tvořily se z plátna s připojenou parukou, která zakrývala hlavu, ústa byla zavřená. Aktéři pantomimu nosili dlouhou tuniku a plášť, který umožňoval volný pohyb [BROCKETT, 1999].

2. 8 Řím ztrácí zájem o divadlo

Divadlo v Římě navazuje na pokračování řeckého divadla, do něhož vstoupily i prvky z Etruska. Římané inscenovali latinské překlady řeckých dramát, ale jejich divadlo nikdy nedosáhlo takové úrovně jako divadlo řecké. Význam spočívá v tom, že zprostředkovali řecké divadelní umění dalším národům na jejich území. Divadelní hry Andronikovy Římané považují za svůj počátek dramatu, který je překladem řecké tragédie klasické doby. V Římě je divadlo společenským opiem pro uspání sociálního uvědomění širších vrstev obyvatelstva. Tyto formy divadla měli sociální funkci [CONTE, 2003; VITRUVIUS, aj., 1944].

Antické divadlo v Řecku proslulo svou prehistorií – totiž jednoduchými dramatickými výstupy, nsvázanými psanými texty, které byly úzce spojeny s venkovskými náboženskými oslavami. Římané byli taky zvědaví na svou literární prehistorii, přesto řecký příklad být podnětem, ale i pouhou iluzí. Vznik národního římského dramatu byl příliš vázán literární minulostí Řecka, které hodně těžilo z Homéra (což byl rozsáhlý básnický text a kulturní dokument). Římané, ale žádný takovýto privilegovaný text nemají [CONTE, 2003].

Římané se snaží více rozesmát diváky, pomocí *paratragického dialogu*, chtěli, aby se divák s postavou ztotožnil. Šlo hlavně o zobrazení reálného života. Z řecké komedie Římané přebírali zápletky, postavy i okolnosti děje. Nová komedie se postupně vzdalovala od politické kritiky, která byla charakteristická v Řecku. Jednalo se o hry se šťastným koncem, ve kterých se objevují šťastná shledání nebo bouřlivé zvraty [Tamtéž, 2003]. „*Nová antická komedie je založena na rafinované hře, jež zpochybňuje zdánlivý psychologický a dějový realismus.*” [CONTE, 2003a, s. 109].

Další forma, jež se rozvíjela, byla *recitationes*, jednalo se o předčítání literárních úryvků. Díla byla předčítána na veřejných místech (např. v divadle) a snažila se nabývat spektakulární (divadelní) rysy [Tamtéž, 2003]. „*Tváří v tvář tomuto tak závažnému jevu, jenž v sobě obsahuje mnohostranné aspekty společenského i kulturního života metropole obývané velkým množstvím Italiků i nevzdělaných provinciálů (na jejichž primitivní vkus, přístupný násilnickým emocím, zmíněná představení dovedla zapůsobit) – jevu, kterému jistě nemohlo konkurovat pokus o oživení velkého tragického divadla (určeného publiku vzdělanému i ideově také vybranějšímu), o než se snažila senátorská elita – neudiví tendence tehdejší literatury (a to především poezie) přizpůsobit se v rámci jistých mezí a aspektů spektakulární formě a přejímat různé divadelní rysy.*” [CONTE, 2003b, s. 365]. Římané byli nejvíce hrdi na to, že se odpoutali od Řeků a vyvinul se jazyk latinský. „*Cato řekl: Řím, nesporný vítěz, jenž se stal nejmocnějším vládcem Středomoří, mohl s hrdostí užívat svého vlastního jazyka i ve vztahu k cizím národům.*” [CONTE, 2003c, s. 75].

Řím má potřebu se bavit, a proto se zájem přesouvá do Collosea a na cirky. Díky úpadku říše končí i divadlo a následující křesťanskou církví je považováno za nežádoucí a tudíž je zakázáno [BROCKETT, 1999].

3. Divadlo a jeho dopad na společnost

Za divadlo (divadelní) považujeme vše, co představuje nějakou akci, v níž osoby představují něco jiného než samy sebe a provozují tedy hru, proto považujeme za divadlo obřady náboženské, lidové slavnosti apod. [VITRUVIUS, aj., 1944].

Divadlo se postupně rozvíjelo na lidových slavnostech a silně ovlivnilo celou řeckou a římskou společnost. Stalo se jejich každodenní součástí. Vznik divadla tkvěl v silné víře a oddanosti k bohům, kteří byli uctíváni různými způsoby. Byli vyobrazováni na vázách, zdobili jimi chrámy nebo na jejich počest chrámy stavěli. A právě víra v bohy byla úzce spjatá s oslavami konanými na jejich počest, k uctění a poděkování za dobrou úrodu, plodnost [BROCKETT, 1999; CANFORA, 2009].

Jednalo se o Velké, Malé, Městské Dionýsie určené pro boha Dionýse, který byl znám jako bůh bujarých radovánek, oslav a vína. Cílem těchto oslav byla zábava a stmelení lidu. Z dramatických prvků těchto oslav se začalo rozvíjet drama, a tak se pomalu začalo vytvářet divadlo [BROCKETT, 1999].

Divadlo bylo chápáno jako kulturní záležitost, ve které se prolíná umění s politikou a potřebami dané obce. Celé divadlo bylo totiž úzce spjato s fungováním státu. Jednalo se o místo, kde se všichni občané shromáždili, a proto jejich divadla byla obrovská, s kapacitou až pro 15 000 lidí. V divadle se mohli přiučit něčemu novému či poučit z chyb jiných lidí, kteří byli na jevišti ztvárněni, ale zároveň připomínali historii, jejich mýty nebo boje. Divadlo bylo chápáno jako prostředník a šířitel základních hodnot polis [CANFORA, 2009]. „*Aischylos píše ve svém díle Žáby jeť básník učitel ctnosti.*” [CANFORA, 2009f, s. 135].

Díla byla tvořena na zakázku politického společenství. Polis si tedy zajišťoval díky dramatickým tvůrcům základní funkce společenského života a rozhodoval o tom, co se může uvést na scénu a co ne. Dbal na to, jak hra zapůsobí a jaký bude mít dopad na společenský lid. Jelikož se stát staral o chod divadla, měl právo kontrolovat obsah hry, což je možné označit za určitý druh cenzury [Tamtéž, 2009].

Z Platónových Zákonů se dozvídáme, že se dramaturgové museli podrobit předběžnému výběru, kde se rozhodlo o povolení sboru. Platón přeceňuje dosah cenzury: „*Vždyť bychom věru nadobro šileli my i celá obec, vkládá Platón do úst jednomu z athénských mluvčích, když by vám dovolila provozovat skladby, o kterých je nyní řeč [tj. přijít do města a neomezeně hrát dramata před publikem], dříve než by úřady rozhodly, zdali jste je složili tak, aby je bylo možno přednášet a aby byly vhodné pro veřejnost, či ne.*” Na tuto hypotézu athénský mluvčí reaguje: „*Nyní tedy, rodní synové něžných Múz, nejprve ukážeme úřadům vaše zpěvy vedle našich, a jestliže se, co vy mluvíte, ukáže stejným nebo snad ještě lepším, dáme vám sbor, pakli však ne, přátelé, nikdy bychom to nemohli udělat.*” [CANFORA, 2009g, s. 137]. Politické vedení mohlo využít své moci k povolení nebo zamítnutí sboru, čímž podpořili vyvolené autory a odradili ostatní. Nejčastěji se kontrolovaly lyrické zpěvy, neboť právě ony představují z ideologického a politického hlediska nejvýraznější části dramatu [Tamtéž, 2009].

Když drama řešilo a prosazovalo myšlenky a názory, které zcela neodpovídaly vládnoucímu duchu, bylo vždy zapotřebí vzít v úvahu úsudek a reakce diváků (kteří nikoliv náhodou zarputile odpírali potlesk Eurípidovi, jehož tvorba byla vzdálená duchu doby). Vzhledem k tomu, že politické myšlení různých autorů bylo naprosto neslučitelné s vizí demokratické polis, museli upustit od otevřeného politického střetu a pokoušet se uplatňovat svůj vliv. Museli vyslovit svou pravdu jiným způsobem, a to právě prostřednictvím divadelní scény [Tamtéž, 2009].

Demokratický politik Kleón využíval autora komedií Hermippos k útokům proti Perikleovi, který si byl vědom zásadního významu divadla a poskytoval finanční podporu významným autorům tragédií, ale zároveň útočil na autory komedií za jejich tvrdou a jedovatou otevřenost. V roce 440 př. Kr. Periklés zavedl opatření, v němž omezuje svobodu projevu komické scény. Šlo o tzv. *Morychidův dekret*, toto opatření nebylo ojedinělým. V roce 426 př. Kr. Kleón obžaloval Aristofana, že v „*přítomnosti cizinců nedobře mluvil o obci.*” [CANFORA, 2009h, s. 139]. A roku 415 př. Kr. vzniká zákaz jmenovitě napadat politické osobnosti. Šlo o opatření tzv. *dekretu Syrákosiova* [Tamtéž, 2009].

Vzniká Ústava Athéňanů. „*Nesouhlasí s tím, aby se na komické scéně objevoval lid anebo aby se o něm mluvilo špatně, jelikož se nechtějí ocitnout v negativním světle.*”

A tak je tedy většina osobních útoků na scéně namířena nikoliv proti lidu a široké veřejnosti, ale výsměch se většinou týká boháče, šlechtice nebo vlivného občana. Jen zřídka se stává, že je kritizován některý chud'as anebo prostý člověk – a i tehdy se musí jednat o člověka příliš podnikavého, který se snaží vyniknout nad ostatní. Tento druh kritiky nedělá zlou krev.” [CANFORA, 2009ch, s. 139]. Roku 404/3 př. Kr. po občanské válce byla obnovena demokracie a komedie definitivně opouští zvyk kritizovat konkrétní osoby a vysoce postavené politiky [Tamtéž, 2009].

Obec měla na starosti i platy herců a básníků. Při organizování divadelních her uplatňuje obec tatáž pravidla rovnostářského dělení. Z toho důvodu byly zavedeny příspěvky na představení, neboť účast na divadelní hře byla považována za absolutní nutnost, dokonce společenskou povinnost. Bylo naprosto nemyslitelné, aby se divadelního představení někdo nezúčastnil. Polis totiž dělal umění hlavně pro lid, a proto *démos* (řecký lid) tento *theórikon* (příspěvek na představení) chránil. [Tamtéž, 2009].

„Liberární historikové považovali tuto skutečnost za projev zcela neomezeně nadřazenosti státu ve starověku. Fustel de Coulanges, říká starověké národy nepoznaly individuální svobodu, navazuje tak na myšlenky Benjamina Constanta, který stanovuje pro všechny platnou povinnost účastnit se všech obřadů ve městě jako jeden z typických rysů oné podoby svobody, kterou lze nazvat despotickou (pronikající do soukromého života jednotlivců) a jež byla svobodou antického člověka.” [CANFORA, 2009i, s. 136]. „Fustel Coulanges prohlašuje, že zdroj takovéto despotické svobody vyplývá z náboženského základu občanského nebo státního společenství v řeckém a římském světě.” [CANFORA, 2009j, s. 136].

Asi nejčastěji se hovoří o athénském divadle (Dionýsově divadle), neboť Athéňané měli největší potřebu se vyjadřovat prostřednictvím her či oslav, a tedy víme o něm nejvíce [Tamtéž, 2009]. *„Arthur Rosenberg píše: Divadelní představení v Athénách byla zdarma přístupná všem občanům. Odehrávala se před mnoha tisíci diváků, což vyžadovalo od herců řadu úprav; muselo se v nich jednat o závažné a široce rozvinuté náměty, které musely být zpracovávány tak, aby zapůsobily na široké vrstvy obyvatelstva. Tento výrazný rys athénské divadla nebyl v moderní době dlouho*

rozpoznán a antická dramata nabyla svého původního kouzla až tehdy, když se začala hrát před velkým množstvím diváků. Nemusely to být nutně desetitisíce diváků jak ve starověkých Athénách, v každém případě však tisíce. O znovuobjevení řečnického divadla pro novodobou kulturu se velkou měrou zasloužil především Max Reinhardt.” [CANFORA, 2009k, s. 136]. Divadelní představení bylo určeno početným vrstvám obyvatelstva, jednalo se o celé společenství. Například podle Platóna v roce 416 př. Kr. přihlíželo na hru asi 30 000 diváků. Předpokládá se, že se jednalo o oslavu na počest Dionýsa [Tamtéž, 2009].

Řecká i římská společnost vychází z náboženského základu, oddanosti státní a občanské společnosti. Divadlo v Římě bylo jistým druhem kolektivní zábavy. Stejně jako v Řecku se představení účastnilo mnoho lidí, ale divadlo bylo především zdrojem zábavy a potěšení. Divadlo se řídilo podle státnického hesla *panem et circenses* (chléb a hry) [BROCKETT, 1999].

Společenská funkce řeckého divadla byla zanedbaná, je možno říct, že byla zapomenuta a ztracena. V Římě bylo cílem divadla odvrátit pozornost od politických a hospodářských problémů států. Postupem času vzdělanější část lidí vyžadovala složitější a propracovanější příběhy a proto je roku 207 př. Kr. založen *collegium scribarum histrionumque* (cech spisovatelů a herců). Přesto zůstává část obyvatelstva, těch chudších, která prošla procesem kulturního úpadku a výhradně podporují jednoduchou a ustálenou formu divadla [CONTE, 2003].

Klasické lidové divadlo začalo upadat a lid si oblíbil divadelní žánry, jako byla atellánská fraška a mimos. Důvodem byl značný úpadek tradičních forem, jako byla komedie a tragédie. V těchto žánrech chyběla schopnost oživení, které římské obyvatelstvo vyžadovalo. Římané měli čím dál častější potřebu se bavit a tyto žánry vyhovovaly požitkářskému publiku (například v předvádění erotických praktik). Většina diváků byla zvyklá na drastické podívané z cirků či Colossea, a tak přijali tyto žánry, či je dokonce vyžadovali [Tamtéž, 2003].

Stejně jako řecké, bylo i římské divadlo určeno bohům a vycházelo tedy z náboženské tradice, ale ztrácelo význam politický, ve smyslu vyjadřování určitého protestu prostřednictvím divadelní scény. Vedle divadla vznikají jiné formy zábavy,

které podporují potřebu římského lidu se pobavit. Společnost se tedy přesouvá za mnohem větší formou zábavy [CONTE, 2003].

Veselí a zábava se vyskytovaly při rozmarných lidových zábavách a slavnostech, ve výstupech pouličních šprýmařů, v mimech aj., ale to vše bylo pouze improvizace. Máme však dojem, že antická tvorba byla pouze vážná a z velké části nauková. Podíváme-li se blíže, zjistíme, že v antice byl i humor. Řekové a Římané byly národy, které měli rádi družnou zábavu, šprým, žert a vtip. Zajímavé je, že Řekové ani Římané neměli slova pro pojem humor, přestože slovo pochází z antiky, znamená latinsky vlhkost [STIEBITZ, 1965].

Řekové vynikali vtipem uhlazeným a jemným, někdy i kousavým. Římané byli pověstní svým *italským octem*, tj. ostrým posměškem, jízlivým vtipem, drsnou nadávkou. Řada scén obsahuje humor, někdy drsný, či choulostivý, ale vždy účinný. Humor se objevuje i v tragédiích, ačkoliv se jedná pouze o vedlejší humorné postavy (např. chůva z Aischylovy Oresteie). V antice tedy pojem humor nebyl znám a jeho vědeckou podstatu nezkoumali. Antická tvorba je plná humoru a vtipu, se kterou se skoro vždy pojí satira a často parodie, zesměšňující politiky či politický režim. Humor se v antice projevoval v různých dramatických druzích, jako byl například mimos, který napodoboval chování společnosti v určité situaci [Tamtéž, 1965].

ZÁVĚR

Důležitým prvkem, který platil pro řecká i římská divadla je stmelení obyvatelstva a za tímto účelem vznikala divadla s obrovskou kapacitou. Tento fakt shromažďování lidí je patrný už u samotných náboženských oslav, z nichž divadlo vzniklo. Tak, jak se společnost vyvíjela, tak se divadlo snažilo naklonit stejným směrem.

Z textu vyplývá, že divadlo fungovalo pod vlivem dané obce, ať už na území Řecka nebo Říma. Polis neboli obec byla tím, kdo společnost ovlivňoval a řídil pomocí divadla, které jim sloužilo jako prostředník či jakýsi nástroj k sdělování. Divadlo bylo přizpůsobeno potřebám a myšlení řeckého a římského lidu. Podle toho, jak se rozvíjela politika, reagovalo na to i divadlo a tedy přizpůsobovalo své představení onomu problému. Divadlo bylo chápáno, jako místo pro vzdělávání či protestování vůči nějaké situaci, jednalo se o umění, ve kterém se prolínala potřeba společnosti oznamovat své politické protesty, ale zároveň bylo chápáno jako zábava a místo, kde se člověk mohl odreagovat a pobavit.

Tato forma se hlavně rozvíjela v Římě, ale neudržela si pozornost publika, a tak se zájem přesouvá ke gladiátorským zápasům, závodům koní či k žánrům, jako byla atellánská fraška nebo mimus. Divadelní žánry, jako byla nová komedie, opouštějí od politické kritiky a chtějí diváky pouze pobavit. Díky tomu divadlo ztrácí svojí funkci, kterou mu obec přisvojila. S úpadkem Říma končí i éra antického divadla.

Seznam použitých citací

ALEXANDROV, G. F., aj. *Dějiny filosofie: filosofie antické a feudální společnosti*. Vyd. 1. Překlad Milena Kirschnerová, aj. Praha: Svoboda 1950a, s. 9.

ALEXANDROV, G. F., aj. *Dějiny filosofie: filosofie antické a feudální společnosti*. Vyd. 1. Překlad Milena Kirschnerová, aj. Praha: Svoboda 1950b, s. 16.

ALEXANDROV, G. F., aj. *Dějiny filosofie: filosofie antické a feudální společnosti*. Vyd. 1. Překlad Milena Kirschnerová, aj. Praha: Svoboda 1950c, s. 17.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1., celkem 8. Překlad Milan Mráz. Praha: Svoboda, Antická knihovna (Svoboda), 1996a, s. 69 -70. ISBN 80-205-0295-5.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1., celkem 8. Překlad Milan Mráz. Praha: Svoboda, Antická knihovna (Svoboda), 1996b, s. 127. ISBN 80-205-0295-5.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1., celkem 8. Překlad Milan Mráz. Praha: Svoboda, Antická knihovna (Svoboda), 1996c, s. 59, 66, 126. ISBN 80-205-0295-5.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Vyd. 8. Překlad Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny, 1999a, s. 35. ISBN 80-700-8096-5.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Vyd. 8. Překlad Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny, 1999b, s. 24 - 25. ISBN 80-700-8096-5.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Vyd. 8. Překlad Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny, 1999c, s. 25. ISBN 80-700-8096-5.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Vyd. 8. Překlad Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny, 1999d, s. 31. ISBN 80-700-8096-5.

- BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Vyd. 8. Překlad Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny, 1999e, s. 31. ISBN 80-700-8096-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009a, s. 120. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009b, s. 120. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009c, s. 134. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009d, s. 124. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009e, s. 129. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009f, s. 135. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009g, s. 137. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009h, s. 139. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009ch, s. 139. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009i, s. 136. ISBN 978-80-86791-71-5.
- CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009j, s. 136. ISBN 978-80-86791-71-5.

CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009k, s. 136. ISBN 978-80-86791-71-5.

CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Vyd. 1. Překlad Dagmar Bartoňková. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 2003a, s. 109. ISBN 80-859-1787-4.

CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Vyd. 1. Překlad Dagmar Bartoňková. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 2003b, s. 365. ISBN 80-859-1787-4.

CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Vyd. 1. Překlad Dagmar Bartoňková. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 2003c, s. 75. ISBN 80-859-1787-4.

GRANT, Michael. *Zrození Řecka*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Gerik Císař. Praha: BB art, 2002a, s. 19. ISBN 80-725-7929-0.

GRANT, Michael. *Zrození Řecka*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Gerik Císař. Praha: BB art, 2002b, s. 20. ISBN 80-725-7929-0.

HIBBERT, Christopher. *Řím: životopis města*. Překlad Pavel Kolmačka. Praha: Lidové noviny, 1998a, s. 28. ISBN 80-710-6213-8.

HIBBERT, Christopher. *Řím: životopis města*. Překlad Pavel Kolmačka. Praha: Lidové noviny, 1998b, s. 30. ISBN 80-710-6213-8.

HIBBERT, Christopher. *Řím: životopis města*. Překlad Pavel Kolmačka. Praha: Lidové noviny, 1998c, s. 56. ISBN 80-710-6213-8.

HIBBERT, Christopher. *Řím: životopis města*. Překlad Pavel Kolmačka. Praha: Lidové noviny, 1998d, s. 60. ISBN 80-710-6213-8.

HIBBERT, Christopher. *Řím: životopis města*. Překlad Pavel Kolmačka. Praha: Lidové noviny, 1998e, s. 59. ISBN 80-710-6213-8.

HIBBERT, Christopher. *Řím: životopis města*. Překlad Pavel Kolmačka. Praha: Lidové noviny, 1998f, s. 60. ISBN 80-710-6213-8.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Římské divadlo*. Vyd. 1. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1993a, s. 51. ISBN 80-901-5082-9.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Římské divadlo*. Vyd. 1. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1993b, s. 51. ISBN 80-901-5082-9.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Římské divadlo*. Vyd. 1. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1993c, s. 69. ISBN 80-901-5082-9.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005a, s. 211. ISBN 80-246-1105-8.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

ALEXANDROV, G. F., aj. *Dějiny filosofie: filosofie antické a feudální společnosti*. Vyd. 1. Překlad Milena Kirschnerová, aj. Praha: Svoboda 1950, 512 s.

ARISTOTELES. *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1., celkem 8. Překlad Milan Mráz. Praha: Svoboda, Antická knihovna (Svoboda), 1996, 226 s. ISBN 80-205-0295-5.

BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Vyd. 1. Překlad. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983,

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Vyd 8. Překlad Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny, 1999, 948 s. ISBN 80-700-8096-5.

CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. 3., rev. a dopl. vyd. Překlad Dagmar Bartoňková. KLP, 2009, 919 s. ISBN 978-80-86791-71-5.

CIMRHANZL, Tomáš. *Antická mythologie*. Vyd. 1. Překlad Milan Lukeš. Ilustrace Renáta Fučíková. Praha: Aventinum, 1999, 352 s. ISBN 80-715-1118-8.

CONTE, Gian Biagio. *Dějiny římské literatury*. Vyd. 1. Překlad Dagmar Bartoňková. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 2003, 790 s. ISBN 80-859-1787-4.

GASPAROV, Michail Leonovič. *Na počátku bylo Řecko: vyprávění o starořecké civilizaci*. Vyd. 1. Překlad Zuzana Soukupová. Praha: Art slovo, 2004, 275 s. ISBN 80-903-2780-X.

GRANT, Michael. *Zrození Řecka*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Gerik Císař. Praha: BB art, 2002, 380 s. ISBN 80-725-7929-0.

HIBBERT, Christopher. *Řím: životopis města*. Překlad Pavel Kolmačka. Praha: Lidové noviny, 1998, 469 s. ISBN 80-710-6213-8.

RAK, Jan. *Antická tragédie*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, 172 s.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia, 1991, 130 s. ISBN 80-901-0840-7.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Římské divadlo*. Vyd. 1. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1993, 131 s. ISBN 80-901-5082-9.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2005, 383 s. ISBN 80-246-1105-8.

STIEBITZ, Ferdinand. *Bohové se smějí*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, 249 s.

ŠÍLENÝ, Tomáš. *Život v antickém Řecku*. Vyd. 5. Překlad Gabriel Hejzlar. Praha: nak. Jednoty čs. Matematiků a fyziků 1947, 187 s.

VITRUVIUS, P. M., aj. *Antické divadlo*. Vyd. 5. Překlad Jaroslav Pokorný. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, 103 s.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Veronika Dvořáková

Obor: Audiovizuální komunikace a tvorba

Forma studia: Prezenční

Název práce: Cesta od katarze řecké tragédie k zábavnosti římských komedií

Rok: 2012

Počet stran textu bez příloh: 46

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů české literatury a pramenů: 17

Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 0

Počet internetových zdrojů: 0

Vedoucí práce: PhDr. František Zborník