



TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
Fakulta přírodovědně-humanitní
a pedagogická



ANTICKÉ DRAMA A JEHO KULTURNÍ A SOCIÁLNÍ VÝZNAM

Bakalářská práce

Studijní program: B7507 – Specializace v pedagogice
Studijní obory: 6107R023 – Humanitní studia se zaměřením na vzdělávání
7105R056 – Historie se zaměřením na vzdělávání

Autor práce: **Vojtěch Sedláček**
Vedoucí práce: PhDr. Luďka Hrabáková, Ph.D.



ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Vojtěch Sedláček**
Osobní číslo: **P12000714**
Studijní program: **B7507 Specializace v pedagogice**
Studijní obory: **Humanitní studia se zaměřením na vzdělávání**
Historie se zaměřením na vzdělávání
Název tématu: **Antické drama a jeho kulturní a sociální význam**
Zadávací katedra: **Katedra filosofie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Práce bude analyzovat antické drama z hlediska historického, sociálního, kulturního, uměleckého a psychologického. Dále se zaměří na architektonické uspořádání antických divadel a význam antického dramatu v současnosti.

Student se bude v průběhu vypracovávání řídit metodologickými pokyny vedoucí a pravidelně konzultovat další části práce. Metodou práce bude analýza a komparace textových materiálů.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

FLACELIÉRE, Robert. Život v době Periklově. 1. vyd. Praha: Odeon, 1981, 358 s.

PELIKÁN, Oldřich. Dějiny antického umění. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. 143 s.

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

STEHLÍKOVÁ, Eva. Antické divadlo. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005, 383 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-246-1105-8.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Divadlo za časů Nerona a Seneky. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 978-807-0081-853.

Vedoucí bakalářské práce:

PhDr. Ludka Hrabáková, Ph.D.

Katedra filosofie

Datum zadání bakalářské práce: **10. dubna 2014**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. dubna 2015**



doc. RNDr. Miroslav Brzezina, CSc.

děkan

L.S.



PhDr. Ondřej Lánský, Ph.D.

vedoucí katedry

V Liberci dne 30. dubna 2014

Prohlášení

Byl jsem seznámen s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Současně čestně prohlašuji, že tištěná verze práce se shoduje s elektronickou verzí, vloženou do IS STAG.

Datum:

Podpis:

Poděkování

Rád bych poděkoval paní PhDr. Luďce Hrabákové, PhD. za věcné připomínky, zkušené rady a vstřícné vedení mé bakalářské práce. Dále bych chtěl poděkovat svým blízkým za podporu.

Anotace

Cílem práce je charakterizovat kulturní a sociální význam divadla v antickém Řecku. Práce se zaměřuje zejména na divadelní umění v prostředí antického Řecka mezi 6. a 4. stoletím př. n. l., zejména v Athénách a okolních městech. Je popsán způsob pořádání divadelních slavností, vztah občanů k divadlu a význam a role divadla v řecké polis. Práce vymezuje základní pojmy související s tématem a nastiňuje systém a historický vývoj antického divadla. V textu jsou popsány jednotlivé dramatické žánry i materiální zázemí divadla. Důraz je kladen na roli člověka jako hlavního faktoru, jako tvůrce i příjemce dramatického díla.

Klíčová slova: antické Řecko, antické divadlo, divadelní slavnost, Dionýsos, divadelní hra, autor, herec, chór, divák, umění, občan, soutěž

Annotation

The main aim of the thesis is to characterize cultural and social meaning and impact of theater in ancient Greece. The thesis is focused particularly on the theatre art, in ancient Greek cities of the period between 6th and 4th century BC, mainly Athens and surrounding cities. The thesis sheds light on the organization of theatre plays, general public relation to the theatre, and significant meaning of theatre in the Greek polis. The work sets a definition of terms that are related to the matter, and further outlines the system and historical development of theatre in ancient Greece. In the body of the thesis are described the particular dramatic genre as well as material facilities of theatre. Emphasis is put on the role of a human who is considered the main agent – the creator and also acceptor of dramatic piece of work.

Key words: ancient Greece, ancient theater, theater ceremony, Dionysius, theater play, author, choir, spectator, art, citizen, contest

Obsah

ÚVOD.....	9
1 DIVADELNÍ SLAVNOSTI	11
1.1 MĚSTSKÉ DIONÝSIE	11
1.2 LÉNAJE	12
1.3 MALÉ DIONÝSIE.....	13
1.4 ANTHESTÉRIE.....	13
1.5 SYSTÉM POŘÁDÁNÍ DIVADELNÍCH SLAVNOSTÍ	14
1.6 DIONÝSOS	16
1.6.1 <i>Dionýsos Bakchus</i>	17
1.6.2 <i>Zagreus-Dionýsos, Iakchos-Dionýsus</i>	20
2 LIDÉ ANTICKÉHO ŘECKA A JEJICH VZTAH K DIVADLU	22
2.1 BĚŽNÝ DEN.....	22
2.2 ŽENY	23
2.3 DUCHOVNÍ ŽIVOT.....	25
2.4 NÁBOŽENSTVÍ A DIVADLO	26
3 ŘECKÁ TRAGÉDIE.....	29
3.1 DITHYRAMB	29
3.2 HISTORIE TRAGÉDIE	31
3.3 NÁMĚTY TRAGÉDIÍ.....	32
3.4 STRUKTURA TRAGÉDIE	34
3.5 DĚJ TRAGÉDIE	36
4 SATYRSKÉ DRAMA.....	39
4.1 HISTORIE SATYRSKÉHO DRAMATU	39
4.2 STAVBA SATYRSKÉHO DRAMATU	40
4.3 NÁMĚTY SATYRSKÉHO DRAMATU	41
5 ŘECKÁ KOMEDIE	44
5.1 PŮVOD KOMEDIE	44
5.2 NÁMĚTY KOMEDIÍ.....	45

5.3 STAVBA KOMEDIE	47
6 ČLOVĚK JAKO HLAVNÍ POSTAVA ANTICKÉHO DIVADLA	49
6.1 HERCI A JEJICH UMĚNÍ	49
6.1.1 Herci a výrazové prostředky divadla.....	49
6.2 SBOR	52
6.3 HUDBA	54
6.4 DIVÁK	55
7 MATERIÁLNÍ ZÁZEMÍ DIVADLA	59
7.1 MASKY	59
7.2 KOSTÝMY	61
7.3 ARCHITEKTURA DIVADLA	63
7.4 JEVIŠTNÍ PROSTOR.....	65
7.5 MECHANÉ.....	66
ZÁVĚR	68
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	70

Úvod

Bakalářská práce *Antické drama a jeho kulturní a sociální význam* zkoumá úlohu antického divadla ve společnosti starověké civilizace, která svou kulturní a politickou vyspělostí položila základní kameny dnešní evropské kultury. Na začátku práce jsem si položil několik fundamentálních otázek: Jak antické divadlo na občany řecké obce působilo, jaký přínos jim dávalo a jak probíhalo? Vzhledem k tomu, že se nám dochovaly rozlehlé amfiteátry, z nichž některé byly schopny pojmut takřka dvě desítky tisíc osob, je jasné, že antické divadlo bylo vyhledávanou zábavou. Je ovšem vhodné použít slovo *zábava*? Antická dramata, plná temných scén prosycených nenávistí, pomstou a zradou, se přeci jen liší od pojetí zábavy, tak jak jí vnímáme dnes. Abychom našli odpověď na všechny tyto otázky, je nutné si nejdříve uvědomit, jak občané řecké obce žili a čím byli ve svém životě nejvíce ovlivňováni.

Jeden ze základů veškerého divadelního umění shledávám v duchovnu, které bylo pro řeckého občana naprostou přirozeností a jemuž se plně oddával. Právě víra v nadpřirozené síly, která se konkrétně v řecké mytologii zkoncentrovala do podoby božského panteonu, stála za zrodem oslav na počest bohů a divadlo se stalo jednou z nich. Proto je nutné původ divadla a vztah občanů k divadlu hledat v těchto oslavách, které se během let začaly postupně transformovat z primitivních projevů úcty k určitému transcendentnu do podoby vysoce distingované a mnohými pravidly vázané formy umění, probíhající ve formě soutěže.

Toto umění se postupně začalo rozvíjet do několika žánrů, přičemž každý z nich měl na občana zcela jiný vliv. Předkládaná práce se snaží zachytit rozdílnost těchto žánrů a nalézt význam a formu jejich sdělení. Snaží se na divadelní hru nahlédnout jako na prostředek, kterým měly být ovlivňovány divákovy morální, etické a společenské postoje. Zkoumá jednotlivé nástroje, kterými bylo tohoto ovlivnění dosaženo a účel, kterým bylo toto snažení motivováno.

Vzhledem k tomu, že byla antická kultura na vysoké úrovni a divadlo lze považovat za jeden z jejích mnoha plodů, zákonitě se musela určitým způsobem promítnout i do podoby samotného divadla. Proto předkládaná práce nahlíží i na jednotlivé divadelní prvky jako na odraz starořecké kultury. Z toho důvodu se práce snaží o přiblížení architektury divadel, podoby kostýmů a divadelního zázemí a přináší popis jednotlivých profesí, které se s divadlem pojily.

V práci si nečiním nárok na postihnutí veškerých aspektů, které s sebou antické divadlo přináší, rozsah práce by to ani neumožnil, ale snažím se na části ucelených aspektů ukázat, jakou měla divadelní performance schopnost ovlivňovat rozsáhlý počet občanů starořecké obce, jak náročné pořádání divadelních slavností bylo a co všechno divadelní mechanismus obsahoval. Mým cílem je předložení náhledu na fenomén divadla v antickém Řecku a hledání významu, který pro tehdejší populaci, stát a kulturu měl.

1 Divadelní slavnosti

Antičtí Řekové byli lidem veselým a bohabojným zároveň. Oslavovali mnoho bohů, na jejichž počest pořádali nejrůznější hostiny, oslavy, sportovní utkání, umělecké přehlídky a přinášeli jim různé oběti. I přesto, že antický svět neznal pojem volných dnů, jakými jsou dnes sobota a neděle, Řekové nepatřili k národům, které by se dennodenně mořili ve svých dílnách, na lodích a polích. Řekové měli velké množství dnů, které byly zasvěceny pouze oslavám, při kterých šla práce stranou.

Tyto svátky a jejich průběh měly nejrůznější charakter, který se odvíjel od ročního období a božstva, kterému byly zasvěceny. Velmi často byly tyto dva faktory úzce spjaty, což dokazují i dochované důkazy o názvech a průběhu jednotlivých svátků. Řecký občanský i náboženský rok začínal oficiálně v létě, v měsíci červenci (Flacelière, 1981, s. 156). Léto bylo zasvěceno žnám a sklizni úrody, oslavám založení města Athén a představování nových občanů města. Podzimních oslav nebylo příliš a většinou se týkaly přípravy na zimní období. Oslavována byla úroda vinné révy a vína. Tyto oslavy můžeme považovat za nejvýstřednější a nejdivočejší. Svátky probíhající v jarních měsících byly věnovány především plodnosti, dobré úrodě, po zimě uklidňujícímu se moři, očistě a bohům s nimi spojených.

Mezi nejdůležitější a nejdelší athénské svátky patřily slavnosti na počest boha Dionýsa. Tyto slavnosti se nesly ve znamení plodivé síly, síly vína a múzického umění. Radíme mezi ně Městské, jinak Velké Dionýsie, Lénaje, Anthestérie a Venkovské či Malé Dionýsie.

1.1 Městské Dionýsie

Tyto slavnosti byly pořádány každoročně v březnu na počest boha Dionýsa a jeho příchodu do Athén. Jednalo se o určitou demonstraci síly a prosperity Athénskému státu. Jelikož bylo Egejské moře po zimě opět uklidněné, sjíždělo se na tuto slavnost mnoho postav antického světa z nejrůznějších důvodů. Athény měly skvělou příležitost ukázat své bohatství a moc. Do

města se sjížděli zástupci vazalských států, kteří přivázeli platby za ochranu, kterou jim Athény poskytovaly. Díky koncentraci všech důležitých osob tehdejšího známého světa, v jeden čas a na jednom místě, byly slavnosti skvělou příležitostí pro uzavírání obchodů, politická vyjednávání, intrikaření, ale také možností setkat se s osobami, o kterých si lidé jen vyprávěli.

Jednalo se o slavnost občanskou i náboženskou, v rámci které bylo hlavním bodem představovat divadelní hry. Počet dnů vyhrazených pouze divadlu se v průběhu 6., 5., a 4. století př. n. l. lišil, nicméně průměrně se jednalo o pět dnů. První tři dny byly věnovány tragédiím a zbylé dny patřily dithyrambickému umění a žánru komedie.

Před samotným zahájením her se pořádaly velké slavnostní průvody tvořené osobami, které se na hrách podílely. V rámci těchto průvodů se již tančilo a zpívalo a docházelo k darování obětí bohům. Svou velikostí a honosností se jednalo o druhý největší svátek, jaký Athény, a dost možná i sám tehdejší antický svět, znaly. Předčily ho jen Pananthenáje, velké slavnosti pořádající se na počest patronky města Athény.

1.2 Lénaje

Dalším svátkem konaným na počest boha Dionýsa byly Lénaje. Tyto slavnosti byly pořádány v lednu, v zimním měsíci, kdy byl přístup do Athén pro osoby žijící mimo město dosti obtížný, především kvůli rozbouřenému moři a nízkým teplotám. Z tohoto důvodu byly Lénaje svátkem čistě athénským a tedy i více komornějším a méně pompézním, ovšem ne uměřeným a neživelným. Její jméno totiž vychází z Lénají, což bylo označení pro šílené ženy bakchantky a mainady, které s rozpuštěnými vlasy a ve vinném opojení tančily své tance před chrámy boha Dionýsa. Toto chování jim nejspíše dodávalo pocit svobody a pohody (Adkins, Adkins, 2011, s. 371). Lénaje byly pořádány pouze v Athénách a vycházejí nejspíše z původních Malých Dionýsií, které byly přejmenovány a pretvořeny.

I o Lénajích byly pravidelně představovány nové tragédie a komedie. Ty využívaly nepřítomnosti jiných osob než Athénanů, a proto

komedie uváděné na Lénajích velmi často napadaly a zesměšňovaly nejrůznější velvyslance a jiné osoby, které by při Velkých Dionýsiích jinak přítomny byly. „*Proto Aristofanes v Acharňanech využívá této nepřítomnosti spojenců, aby mohl podle chuti napadat Kleóna, kterého z celé duše nenáviděl*“ (Flacelière, 1981, s. 159). Dithyramby a satyrská dramata sehrávána nejspíše nebyla.

1.3 Malé Dionýsie

Jen o měsíc dříve, v prosinci, byly pořádány tzv. Malé nebo také Venkovské Dionýsie. Ty byly výsadou především menších okrsků a měst a sami Athéňané je neslavili. Tyto slavnosti měly své hluboké kořeny především v náboženském rituálu navrácení plodnosti v období nejvyššího strádání. Hlavním symbolem těchto svátků byl falos, jehož znázornění se objevovalo na oblečení účastníků oslav, či byla vytvářena velká zpodobnění nesená na tyčích v průvodech, okolo kterých se tančilo a zpívalo.

Každý z okrsků si mohl své Malé Dionýsie uspořádat v jiný den a s jiným programem. Ne u všech bylo součástí divadlo. Pokud tomu tak bylo, jednalo se většinou pouze o opakování již uvedených her, a to nejčastěji těch, které se na velké slavnosti příliš neosvědčily. Nikdy zde nebyly hry uváděny poprvé. Jejich charakter se však mohl lišit, protože byly hrány kočovnými společnostmi, které tyto slavnosti obřezely a které mohly hry lehce pozměňovat.

1.4 Anthestérie

V měsíci únoru byly pořádány poslední ze slavností na počest boha Dionýsa, které bychom dnes označili za slavnosti vína. Jednalo se totiž o oslavy, při kterých byly poprvé otevírány nádoby obsahující zrající víno. Trvaly celkem tři dny a celé se nesly v karnevalovém duchu. Jejich účastníci, notně omámeni vínem, pořádali velké průvody, ve kterých nosili nejrozličnější masky, tančili a pořádali soutěže v pití. Zajímavé je, že víno zde bylo podáváno i dětem mladším pěti let, což napovídá tomu, že Řekové byli v otázce konzumace vína malými dětmi poměrně benevolentní.

V posledním ze tří dnů veškeré veselí utichlo, protože tento den byl zasvěcen všem zemřelým. Zároveň každá domácnost vykonávala malé rituály, které měly za úkol vyhnat smrt z jejich domovů.

Při těchto slavnostech se divadlo oficiálně nehrálo, ovšem ony průvody v maskách mohly v mnohém připomínat divadelní performance pouze ve zkráceném a improvizovaném stylu.

1.5 Systém pořádání divadelních slavností

Pořádání divadelních slavností byla velmi namáhavá práce, při které jen hrstka lidí korigovala několik desítek až stovek osob a výsledku jejich snažení přihlíželo dokonce několik desítek tisíc lidí. I proto bylo pořádání divadelních her svěřeno tomu nejvíce zkušenému členu obce. Byl jím archont, jeden z úředníků vlády, který převzal sepsané dílo a rozhodl o jeho způsobilosti k zařazení do slavnosti. Rozhodnutí se opíralo zejména o ideologickou kvalitu hry a její poselství (Zamarovský, Řecký zázrak, 1972, s. 330). Zda archón způsobilost hry posuzoval sám nebo hra prošla rukou více osob, nevíme. Avšak vzhledem k řecké demokratičnosti je pravděpodobnější rozhodnutí více osob.

Po schválení hry byl autorovi vybrán chorég. Chorég byl nejčastěji zámožnější občan, pro kterého byla tato funkce poctou a povinností zároveň. Chorég sestavil sbor s příslušným počtem členů podle žánru hry. Nejdůležitější byla finanční podpora, která celou hru zaštitila. Z těchto peněz byla financována výprava, masky, hudebníci a rekvizity. O výplaty hercům, ceny a zajišťování budov se staral samotný stát. Chorég se díky tomuto finančnímu podporování velmi výrazně podílel na úspěchu samotné hry.

Celá hra byla postupně nacvičena, což mohlo zabrat i několik měsíců. Byl to jeden z důvodů, proč se vybírání her, chorégů a herců na další slavnost uskutečnilo bezprostředně po ukončení té předchozí. Losem bylo vybráno z řad lidu pět soudců, kteří měli rozhodnout o výsledku soutěže.

Chorég se staral o vycvičení sboru a finanční podporu a autorovým úkolem bylo nastudování a provedení hry. Dnes bychom řekli, že na sebe vzal roli režiséra a choreografa, a ve starých dobách také herce.

Divadelní soutěž se dělila na tragédie, komedie a satyrská dramata. Autorů komedií se mohlo účastnit pět a později jen tři. Každý se v daném ročníku mohl představit s jednou zcela novou komedií, kterou diváci ještě neměli možnost vidět. U autorů tragédií, kteří se mohli účastnit celkem tři, bylo povinností připravit tři zcela nové tragédie a jedno satyrské drama (Zamarovský, Řecký zázrak, 1972, s. 330). Tři hry představovaly často vhodný základ pro vytvoření tetralogie zabývající se stejným tématem a mnohdy i námět satyrského dramatu odkazoval na předešlou tragédii či tragédie. Tento fakt nám dokazuje převyšující význam tragédie nad komedií. V součtu mohli diváci během jediné slavnosti jen v Athénách zhlédnout až 17 zcela nových her. Pokud vezmeme v potaz, že jen Athény pořádaly nejméně čtyři větší slavnosti a další státy se jim snažily konkurovat, vyplývá z toho, že se během jediného roku muselo zrodit až ke stovce zcela nových her.

Vybírání vítěze se neslo striktně v duchu demokratických podmínek odpovídajících tehdejšímu politickému systému. Z řad obyvatel bylo losem vybráno celkem deset občanů. Těchto deset porotců vyjádřilo svůj názor na hliněnou tabulku. Z nich bylo vybráno jen pět, které jediné platily. *„Odehrávalo se to takto: v jedné urně bylo deset tabulek, na které soudci označili svou volbu, v druhé urně bylo pět černých a pět bílých kostek. Současně se táhla z první urny hlasovací tabulka z druhé urny kostka. Platný byl pouze ten hlas, který se vytáhl zároveň s bílou kostkou“* (Flacelière, 1981, s. 227).

Vítězství v soutěži znamenalo velkou poctu, která se alespoň pro danou chvíli dala přirovnat k poctě udělené vojevůdci vracejícímu se z vítězného tažení. Vítězové byli ověnceni věnci z břechťanu a autorovo jméno bylo pečlivě zaznamenáno a uloženo v archivu. Vítězství doprovázely finanční odměny a to prvnímu herci, autorovi hry a chorégovi, který díky tomu měl opravdu silnou motivaci, aby udělal vše pro úspěch

hry. Tyto finanční odměny velmi často padly na oběti bohům, jako forma poděkování a zajištění úspěchů i v dalších soutěžích, a to nejen Dionýsovi, jakožto hlavnímu bohu divadla, ale také dalším bohům, svým patronům. Zároveň bylo morální povinností pohostit ostatní herce, sbor a přátele.

1.6 Dionýsos

Pro antický svět bylo příznačné mnohobožství. Každý z bohů představoval patrona určitých činností, řemesel, přírodních jevů, ale i lidských neřestí, ctností a citů. Mezi každým z bohů panovala přísná hierarchie a byly mezi nimi přesně stanoveny vzájemné vztahy. Každý z bohů měl svůj kult, který jej uctíval, a který v určitém časovém období pravidelně konal slavnosti na jeho počest. Téměř většina těchto slavností byla doprovázena hudbou zpěvem a tancem a mohl se jich zúčastnit každý. Typická pro ně byla slavnostní procesí. *„Při některých z nich, byla drómena, předvádění něčeho, zřejmě důležitých epizod ze života bohů nebo héroů a drómena jsou stejně jako drama odvozena od téhož slova dráan, něco dělat, jednat, předvádět“* (Stehlíková, 2005, s. 98).

Jak již bylo řečeno, antické divadlo má své kořeny ve slavnostních průvodech konajících se na počest boha Dionýsa. A zde vyvstává otázka, proč má antické divadlo své kořeny v oslavných rituálech boha Dionýsa, když slavnostní průvody byly součástí uctívání i dalších bohů?

Odpovědí na tuto otázku by mohla být samotná podstata boha Dionýsa a jeho kultu. Ten jakožto římský Bakchos, patron vinné révy, plodnosti a celkového veselí, byl vždy spojován s radostí a bezstarostnými chvílkami. Jeho průvody byly velmi barvité, plné radovánek a vína, které přivádělo účastníky do stavů, ve kterých se cítili být sami sebou, dávali průchod svým emocím a zbavovali se veškerých zábran.

Jeho uctívání bylo doprovázeno rituálem usmrcení a znovuzrození malého dítěte. Toto usmrcení bylo samozřejmě prováděno pouze mimicky a mělo za úkol odkázat na podstatu samotného mýtu o Dionýsovi, jakožto postavě, která zemřela a poté byla znovu narozena. Podstata mýtu i rituálu nejspíše odkazovala na přírodní zákony, síly a podstatu zemědělství a jevu,

který dnes nazýváme jako kukuřičné děti. Zimní měsíce přírodu oslabí natolik, že z ní zbydou jen ty nejnepatrnější pozůstatky v podobě semen, které pak v létě opět vypučí do plné síly. (Harrison, 1998, s. 72)

Ovšem tento rituál může mít i jiné vysvětlení. Předstíraná smrt dítěte jej mohla chránit před působením zlých sil, stejně jako to bylo v případě Dionýsovi smrti, po které jej Titáni již nepronásledovali. Dítě, které bylo během své smrti pokryto bílou barvou, aby bylo jeho tělo ukryto před nepřáteli, se poté opět přivádí k životu jako plně dospělý jedinec, který je součástí svého kmene (Harrison, 1998, s. 72-73). Tento rituál mohl mít co dočinění s častou úmrtností dětí v mladém věku, kdy ještě nebyly považovány za členy kmene, a až po dosažení určité věkové hranice se do hierarchie kmene připojily.

Samotný Dionýsos měl ve své družině polozvířecí a pololidské přírodní bůžky, Satyry, Silény, bakchantky a mainady, kteří tancovali divoké tance. Za ně se účastníci průvodů maskovali, což jim propůjčovalo určitý druh anonymity, který ještě více podporoval spontánní chování, jež vedlo k veselí, bujarým zpěvům, tancům a erotickým scénám.

A tato spontánnost, barevnost a bujarost může být určitým pojítkem mezi slavnostním procesím na počest boha Dionýsa a pozdějším divadlem. Protože v obou případech se jedná o vizuálně bohatý rituál, kde vystupují anonymní postavy v roli někoho jiného, což jim dává možnost emočně spontánního projevu. V divadle je však tato spontánnost omezena mantinely v podobě scénáře, kdežto při slavnostech bylo omezení minimální a scénář celého průvodu se velmi často měnil.

Stejně jako v pozdějších divadelních hrách, byly i při průvodech předváděny scény ze života bohů a héroů a stejně tomu bylo i u oslav boha Dionýsa. Jeho životní příběh je plný zvrátů, napínavých scén a dobrodružství, takže přihlízející drómen neměli o zábavu a napětí nouzi.

1.6.1 Dionýsos Bakchus

Podle legendy se měl Dionýsos narodit samotnému vládci bohů Diovi a dceři thébského krále Kadma, Semele. Za místo jeho narození jsou

označovány Théby, ale také Kréta, Naxos, Eleuthery a další místa. Jeho strastiplný životní příběh začíná být dramatický ještě před jeho samotným narozením. „*Když měl přijít na svět, rozhodla se Diova žárlivá manželka Héra, že ho zahubí. Navštívila proto v podobě staré chůvy Semelu a navedla jí, ať požádá Dia, aby se jí jednou ukázal v celé své moci a velebnosti*“ (Zamarovský, Bohové a hrdinové antických bájí, 2000, s. 104). Nejvyšší bůh, protože byl velmi samolibý a hrdý, se nebohé Semele zjevil s hromy a blesky okolo sebe. Jeden z blesků podpálil palác a plameny zahltily i Semelu, která ve smrtelné úzkosti porodila a zemřela. Zeus se při pohledu na nedonošené dítě slitoval a nechal je obrůst břečťanem, který je ochránil. Po uhasnutí plamenů si Zeus malého Dionýsa nechal zašít do svého stehna, kde jej donosil. I díky tomu se někdy dávalo Dionýsovi přízvisko dvakrát narozený. (Zamarovský, Bohové a hrdinové antických bájí, 2000, s. 104).

Po jeho druhém narození jej Zeus svěřil do péče boha Herma. Ten jakožto posel bohů neměl na výchovu malého Dionýsa čas, a tak jej zanesl Semelině sestře Ínó, která byla provdána za krále Athamanta. „*Když se Héra dozvěděla, že Ínó a Athamás se Dionýsa ujali, seslala na Athamanta šílenství, aby ho v záchvatu zuřivosti zabil. Zahubil však jen svoje vlastní syny a manželku, protože Hermés včasným zásahem Dionýsa zachránil*“ (Zamarovský, Bohové a hrdinové antických bájí, 2000, s. 104).

Po tomto incidentu byl Dionýsos Hermem odnesen nymfám, které ho ukryly v jeskyni porostlé vinnou révou a i přes veškerou Hérinu snahu Dionýsa zahubit, ho zde vychovaly. V této jeskyni Dionýsos poprvé okusil víno, kterým pak opájel své pěstounky a celou svou družinu tvořenou zvířecími polobůžky. Z tohoto místa pocházela první sazenice vinné révy, kterou Dionýsos předal athénskému pastýři Íkariovi za pohostinné přijetí. Naučil ho z hroznů lisovat víno, jehož bohem se nakonec sám stal.

Jeho manželkou byla podle bájí Ariadné, dcera krétského krále Mínóa, kterou svedl od athénské hrdiny Thésea, o kterém vypráví báje o Mínotaurovi a krétském Labyrintu. S bohyní krásy a lásky Afrodité měl mít Dionýsos syna Priápa, který byl znám jako bůh plodnosti. Samotný

Dionýsos byl chápán i jako bůh ovocných stromů a plodivé síly přírody. Zároveň byl ochráncem všech vinařů a ovocnářů a ochránce bohatství, které z těchto řemesel plynulo. Jako bůh vína byl oslavován především proto, že lidem přinášel radost a odnášel starost. Jeho dary osvěžovaly ducha i tělo a podněcovaly družnost, lásku a uvolňovaly tvůrčí síly umělců.

Podle pověstí byl samotný bůh Dionýsos u některých vítán a u jiných zatracován. Existuje mnoho příběhů, které vypráví o tom, jak se Dionýsos pomstil lidem za to, že jej neuznávali. Příkladem může být pověst o thráckém králi Lykúrgovi, který chtěl Dionýsa i celou jeho družinu vyhnat ze své země bičem, za což byl potrestán slepotou a náhlou smrtí, někdy se také říká pomatením smyslů. Tyto báje o snášenlivosti, či nesnášenlivosti můžeme promítnout do pronikání kultu tohoto boha ve skutečném světě, které bylo velmi pomalé a všimnout si můžeme určitých spojitostí i se samotným divadlem, které bylo zpočátku odmítáno (zejména divadelní hry v satyrském či komediálním žánru), ale později se stalo důležitou součástí všedního života všech vrstev obyvatelstva, které v pátém století př. n. l. přijalo nejen tragédii, ale i komedii a satyrské hry za vlastní.

Dionýsos byl svým původem nejspíše thrácký nebo maloasijský bůh, který pronikal do řeckého a později do řeckořímského světa velmi pozvolna a ne všude lehce. *„S jeho jménem se setkáváme už na nápisech v krétském lineárním písmu „B“ ze 14. století př. n. l. nalezených v Knóssu. Homér ho však ještě mezi hlavními bohy neuvádí“* (Zamarovský, Bohové a hrdinové antických bájí, 2000, s. 105). Podle Plutarcha byly oslavy jeho kultu zprvu prosté, ale veselé. Až později se stávaly jeho slavnosti hlučnějšími a nevázanějšími. V některých krajích byly oslavy natolik bujaré, že se jejich účastníci dostávali do stavu „ekstasis“, tj. vystoupení ducha z těla. Velmi divoké byly především slavnosti ve východních krajích a hlavně pak noční slavnosti, kdy se ženy převlékaly za členky Dionýsovy družiny, tzv. bakchantky a mainady, které se vrhaly na obětní zvířata, trhaly je na kusy a poté pojídaly jejich syrové maso a krev ve víře, že tím přijímají tělo a krev samotného Dionýsa. Zajímavé je i porovnání pozdějšího kultivovaného žánru divadelní hry s podobnými rituály. Na progresu, který

udělal nevázaný obřad, plný veselí, zmatku, obžerství, alkoholu a dalších tělesných slastí je patrné na jak vyspělé mentální úrovni tehdejší obyvatelé byli, když byli schopni tento vskutku divoký projev animality a rudimentálnosti přetvořit do projevu, jakým je pozdější klasické divadlo.

Avšak ne všechny obřady konané na počest bohů vykazují takovouto divokost. Pokud bychom porovnali oslavy Apollónova kultu s Dionýsovým, dojdeme k zajímavému zjištění. Apollon a Dionýsos byli bratři, a sdíleli dokonce stejný chrám v Delfách. Podle mýtů Dionýsos v zimních měsících přebíral vládu za svého bratra. Mezi Apollónem a Dionýsem existuje ještě další pojítka. „*Apollón jako bůh světla (a tedy i intelektuálního osvětlení) kontrastuje s Dionýsem, asociovaným s temnotou i zatměním lidské mysli*“ (Stehlíková, 2005, s. 98). Průvod pořádaný na počest boha Apollóna byl tvořen v zásadě muži, kteří hráli na lyru, zpívali a hlavně recitovali. Oproti tomu Dionýsův průvod byl doprovázen především ženami, vášnivou hudbou hranou na aulos a dupotem tanečniců. I z toho důvodu byl Apollón patronem epické poezie přednášené sólovým přednášečem, Dionýsos byl patronem divadla.

1.6.2 Zagreus-Dionýsos, Iakchos-Dionýsus

Mimo klasické interpretace Dionýsa jakožto boha vína, plodnosti, radosti a veselí, známe také méně tradiční mýty, které jej spojují s bohem Zagreem. Zagreus-Dionýsus měl být synem boha Dia a bohyně Demétery, či Dia a Deméteriiny dcery Persefony. Po narození měl být Zagreus schován do jeskyně, kde ho vychovávali horšší démoni. Zde dospěl a odtud se měl dostat velmi složitou cestou do podsvětí. Z otcovy vůle měl vládnout na nebi, ale na popud Diovy manželky Héry byl zabit Titány, kteří mu vyrvali srdce. To našla bohyně Athéna, která jej ještě tlukoucí donesla Diovi, a ten jej Zagreovi-Dionýsovi navrátil a tím ho oživil. Po vzkříšení se měl bůh rozdělit na dvě části, Zagrea a Dionýsa. Dionýsus vládnul na zemi a Zagreus zůstal v podsvětí, kde vítal duše zemřelých a pomáhal jim očistit se před Hádem.

Jiná interpretace Zagrea považuje za zcela jiného a staršího boha, než byl Dionýsos. Zagreus měl být Diovým nejoblíbenějším synem, který měl převzít jeho vládu nad světem. Titáni ho však z Héřina popudu zabili. Zeus spolkl jeho srdce a vložil jej do svého nového syna Dionýsa, kterého zplodil se Semelou. Ze Zagrea bylo zachováno jen jméno a jeho srdce.

Zagreus byl zřejmě jedním z původních bohů přírody, který byl poté promítán do Dionýsa. *„Zagreovu kultu holdovali zejména přívrženci mystického náboženského učení orfismu, kteří viděli v jeho smrti a vzkříšení symbol z mrtvých vstání člověka k novému a lepšímu životu“* (Zamarovský, Bohové a hrdinové antických bájí, 2000, s. 438). Doklady o tomto kultu existují již v archaické době a jeho největší rozšiřování probíhalo zejména za helénismu. Můžeme v něm opět vyzorovat možná pojítka s nespoutaným chováním a následným divadelním projevem při jeho uctívání. Je možné se domnívat, že jakožto bůh přírody si od svých následovníků žádal návrat k přírodě. Tedy k projevu zvířete v našem nitru, které bylo vypouštěno v okamžik uctívání tohoto božstva. A z této potřeby exhibicionismu, předvádění sama sebe za pomoci nestandardního chování, se postupem času mohlo začít formovat divadlo, které je svým způsobem také výsledkem naprosto nestandardního lidského chování, při kterém na sebe dotyčný bere roli cizí osoby a snaží se napodobit její vzhled, povahové rysy a chování.

Iankchos Dionýsos je opět jeden z kultů boha Dionýsa. Nejstarší zmínka o tomto bohu pochází od Hérodota, který se o něm zmiňuje ve svém popisu bitvy u Salamíny, kdy se nad loděmi řeckého vojska vznesl mrak prachu, ze kterého se ozval jásavý hlas vyzývající Řeky k útoku. *„A jelikož se řekne řecky jásat „iakchos“, dostal tento bůh jméno Iakchos“* (Zamarovský, Bohové a hrdinové antických bájí, 2000, s. 196). Pro podobnost jména byl poté ztotožněn s Bakchem, avšak byl považován za syna Dia a Demétery, za jeho manželku byla považována Persefona. Kult tohoto boha velmi často splýval s kultem boha Bakcha-Dionýsa či Zagrea-Dionýsa a proto přímo o něm nemáme mnoho informací.

2 Lidé antického Řecka a jejich vztah k divadlu

Mnoho lidí si život v antickém Řecku představuje velmi idylicky a nereálně. Honosné antické chrámy, které ve své době hýřily barvami, a krása nalezených artefaktů mohou vyvolat dojem, že obyvatelé antického Řecka žili svůj život bezstarostně, obklopení luxusem, krásou a pohodlím. Tohoto komfortu se však dostávalo jen vyvoleným. Většina populace řeckých států byla tvořena nejchudší vrstvou obyvatel, kteří měli své životní podmínky velice těžké a to jak na venkově, tak i ve velkých městech, kde byl život nemajetného člověka možná nejtěžší. Zatímco lidé z venkova měli většinou skromný kus půdy, na kterém záviselo přežití jejich domácnosti, chudí ve městech žili v hliněných chýších, které tvořily hustou zástavbu s úzkými uličkami, situovanou nejčastěji na krajích měst, popřípadě i mimo samotné hradby města. Tyto čtvrti tvořily jev, který bychom dnes nazvali slumem.

2.1 Běžný den

Obyvatelé takovýchto slumů byli vesměs závislí na řemeslné výrobě, lovu a rybolovu, popřípadě i pastevectví. Zemědělství bylo v hornatém Řecku provozováno jen poskrovnu, a proto většina plodin pocházela z obchodů nebo se dovážela z kolonií (Buttin, 2002, s. 89). Výjimku představovaly jen olivy, fíky a některé druhy luštěnin.

I z toho důvodu, že byly suroviny jako obiloviny či ovoce dováženy, ceny potravin, které se z nich vyráběly, byly vyšší, než si mohli nejchudší dovolit. Obyčejní lidé se zpravidla živili ječnou kaší, popřípadě některými luštěninami, maso však tyto plodiny příliš často nedoplňovalo (Buttin, 2002, s. 201).

O něco více potravin a vybraných pokrmů mířilo na stoly středních tříd. Obyvatelé této třídy si mohli dovolit honosnější domy, které svým obyvatelům poskytovaly více prostoru a soukromí. Tuto třídu tvořili především obchodníci, vojenští či duchovní hodnostáři, ti nejzručnější řemeslníci, ale i spisovatelé nebo umělci. Příjem těchto osob umožňoval

vlastnění jednoho či více otroků, což usnadňovalo péči o domácnost, kterou měly na starosti ženy. Tato třída zajišťovala ekonomickou a průmyslovou stabilitu státu a představovala jeden z nejdůležitějších pilířů demokracie, která v Řecku panovala.

V čele demokracie, potažmo celého státu, stála nejvyšší vrstva, která byla tvořená z řad politiků, vládců a neúspěšnějších obchodníků. Na bedrech těchto osob spočíval chod státu, veškeré vojenské akce a spokojenost obyvatel. Tyto vrstvy se mohly pyšnit honosnými domy a paláci v centru měst, které byly plné služebnictva, tedy otroků. Jejich bohatství plynulo z úspěšných obchodů, spravování obce, vlastnictví nejrůznějších pozemků či řemeslných výroben a také z vojenských a duchovních pozic.

2.2 Ženy

Ve všech vrstvách zaujímal hlavu rodiny muž. Ženě patřila specifická role, která ji řadila až za muže a v některých případech dokonce i za samotné otroky. Ve starověku byly společenské kodexy založeny především na silném patriarchátu a výjimku nepředstavovalo ani antické Řecko. To stavělo ženu do role rodičky a služky, která má za úkol starost o domácnost, ukojování potřeb muže a péči o děti. Ženy neměly žádná práva a byly vnímány jako majetek otce a později manžela. Toto pravidlo platilo pro ženy ze všech vrstev bez výjimky.

Žena měla zakázáno sama ze své vůle opouštět domov a i v něm pro ni platila přísná pravidla. Měla přesně nařízeno, v jaké hodiny se po domě může volně pohybovat, jaké návštěvy smí přijímat, s jakými osobami se smí stýkat a kam, a proč, může z domu odcházet. Měla za úkol plnit každý rozkaz svého otce a manžela. Musela tolerovat vše, co muž dělá a mezi tyto činnosti často patřil i intimní kontakt s jinými ženami, z čehož se své manželce nemusel muž vůbec zpovídat.

Ženy z vyšších vrstev měly život snadnější díky otrokyním, které za ně vykonávaly veškeré domácí práce. Samotné otrokyně neměly vůbec žádná práva a velmi často sloužily i jako objekt sexuálních zájmů svého

pána. Manželka musela tento fakt tolerovat a nevyjadřovat se k němu.

Avšak výjimku bychom mezi řeckými městy přeci jen našli. Spartský vojenský stát a jeho militantní fungování je dobře znám. Stát určoval život všem svým obyvatelům bez výjimky, a tak byli ve věku sedmi let do vojenských táborů odváděni chlapci i dívky. I ty se zde zdokonalovaly ve válečném umění. Po nějakém čase opět přebíraly roli rodičky, manželky a služky, ale v době, kdy byly cvičeny, měly stejné postavení jako muži. A v některých obdobích byla role nositelky příštího života a nových válečníků ve Spartě chápána dokonce jako důležitější než role mužská.

Pokud žena přeci jen toužila po možnosti být více ve společnosti mužů než obyčejná žena, mohla se rozhodnout pro dráhu hetéry, tedy druhu společnice či prostitutky, které měly možnost být součástí hostin, na kterých bavily muže svým tancem a předváděly další, mužským očím atraktivní, dovednosti. Mezi ně patřila i inteligence. Každá z hetér měla dobré vzdělání, které jí umožňovalo vést konverzaci s muži i na hlubší témata, jakými byla politika, válečné umění, umění jako takové či estetika.

Mohlo by se zdát, že střední třída a nejvyšší třída mohla prožívat celkem bezstarostný a pohodlný život, avšak nesmíme zapomenout, že i město, antického řeckého státu, představovalo pro každého určitý druh nebezpečí.

Po setmění mohl v odlehlých městských uličkách přijít o život každý, ať už byl majetný obchodník nebo chudý hrnčič. Státy mezi sebou neustále bojovaly, a tak v době válek vždy hrozilo nebezpečí útoku nepřítele. Řecko často sužovaly nemoci, přírodní katastrofy jako zemětřesení, sucha, která vyvolávala rozsáhlé požáry, či hladomor nebo záplavy. Všechny tyto pohromy představovaly pro obyvatele antického řeckého státu nebezpečí, které mohlo během chvíle udělat z nejmocnějších ty nejslabší, či dokonce mrtvé.

2.3 Duchovní život

Nejstarší důkazy lidské existence nám dosvědčují, že pokud je člověk ohrožován úkazy, které nemůže nikterak pojmenovat, předpovědět, ovlivnit či zastavit, dává je za vinu nadpřirozeným silám. A jinak tomu nebylo ani v antickém Řecku.

Světský život se s tím duchovním prolínal natolik, že ho samotní Řekové nikterak neodlišovali. „*Antický člověk viděl svět ovládaný malými i velkými božstvy, laskavými i obávanými*“ (Flacelière, 1981, s. 151). Těmto božstvům stavěl chrámy, uctíval je a byl před nimi ve velké pokoře. Tato víra ovlivňovala jedince, rodiny, podoby měst, ale i států. Ateistické projevy byly nepřipustné a lidé za ně byli tvrdě stíháni, zejména filosofové měli s obviněním z ateismu vážné problémy. Vzpomeňme například na Sokrata, který pro bezbožnost musel vypít kalich bolehlavu. Podle víry antického člověka byly veškeré události a jevy na světě vůlí bohů. Bohové ovlivňovali počasí, úrodu a hlavně rozhodovali o úspěchu, či neúspěchu vykonaných činů.

Bohům byly stavěny krásné, avšak velice nákladné chrámy, které ve městech zaujímaly ta nejčestnější místa. Každý z bohů držel svůj patronát nad určitým přírodním jevem, ale i řemeslem či lidskou vlastností. Nad antickým světem drželi ochrannou ruku například bůh hromu Zeus a bůh slunce Apollón, bohyně lovu Artemis, bůh války Áres či bohyně lásky Afrodité.

Antický Řek měl bohy ve velké úctě a svým způsobem se jich i velice obával. Z toho důvodu konal nejrůznější obřady, které měly za úkol přiklonit přízeň bohů na jeho stranu, popřípadě si jen zachovat jejich neutralitu a nerozhněvat je. Obřady měly nejrůznější podoby a záleželo na tom, pro jakého boha jsou uskutečňovány. Všechny však měly společný akt pokládání obětí na oltář (Osborne, 2010, s. 82). Tyto obětiny byly vesměs v podobě pokrmů, někdy i předmětů. Velmi častou součástí rituálu obětování bylo usmrcení a předložení zvířecí oběti. Máme i důkazy, které hovoří o lidských obětech. Ty pocházejí z nejstarších období existence

řeckých států a v pozdějších érách se již neuskutečňovaly. (Buttin, 2002, s. 104).

Obřady se často konaly vně samotných chrámů a to tehdy, pokud byly jejich součástí i slavnostní průvody. Tyto průvody měly nejružnější charakter a platila pro ně přísná pravidla, která například určovala, kdo se jich může zúčastnit, a jak budou probíhat. Pro průvod často platil i jednotný scénář, který se pokaždé opakoval. Součástí průvodů byly i jednoduché scénky hrané na tržištích, kde posloužil jako kulisa obyčejný vozík. Až později se divadlo přesunulo i na místa politických shromáždění (Levi, 1995, s. 148).

2.4 Náboženství a divadlo

Náboženství bylo věcí, která spojovala dohromady všechny vrstvy řeckého obyvatelstva. Byli to bohové, před kterými si byli všichni rovni, a nikdo jim neunikl. A právě oslava bohů a náboženství dala vzniknout tradici, která všechny vrstvy obyvatelstva tmelila ještě více. Tato tradice vznikla ze slavnostních obřadů na počest boha Dionýsa a dnes ji nazýváme divadlem.

Vykrytalizování samotného divadla do klasické formy trvalo více než dvě století. Je nutné si uvědomit, že takto rozvinuté divadlo již není samotným rituálem, který byl vykonáván pro potěšení boha Dionýsa. Tímto rituálem je samotná slavnost, jejíž součástí je divadlo. Divadlo však sloužilo jako nástroj, jak divákovi zprostředkovat náboženské motivy, příběhy a i samotné rituály.

Ty jsou nejčastěji ukryty v dramatu. V něm se velmi často shledáváme s motivem rituálu, který divák znal i ze svého života. Mezi ně patří motiv prosebníka žádajícího o ochranu či přízeň jiné osoby nebo boha, a to přímo v jejich přítomnosti nebo u jejich oltářů. Hrdinové v dramatech často předkládají bohům oběti, v některých případech i sebe sama. Postavy, které v dramatech vystupují, se modlí k bohům, očišťují se a provádějí úlitby. Některá dramata dokonce spojují mýtus se skutečností, aby podpořila morálku přihlížejících, jak je tomu například u *Oidipova hrobu na Kolónu*, který se stává magickým místem a má chránit Athéňany před

nepřítelem v době Peloponéských válek.

Tyto náboženské a etické principy bylo nutné vštípit do hlavy všem občanům řeckého státu bez rozdílu postavení. Z toho důvodu byla veškerá představení přístupná zástupcům všech společenských vrstev, od otroků po senátory.

Jisté nejasnosti panují v otázce žen. Autoři, herci, organizátoři a démos, lid, který kontroloval samotný vývoj divadla, to všechno byli muži, ale o ženách se dochovalo jen málo. Víme, že do divadla měli umožněný přístup dospělí muži i chlapci, v Athénách dokonce i usedlí cizinci, svobodní i otroci, ale o ženách příliš mnoho záznamů nemáme. O to více je zarážející fakt, že mnoho z tragédií i komedií, má svůj ústřední děj založený na osudech žen. Otázkou je, zdali by tyto náměty opravdu tolik zajímaly samotné muže.

Veškeré dochované důkazy o přítomnosti žen v divadle jsou velice sporné. Jeden z nejpřesvědčivějších důkazů nám zanechal Platón, který hovořil o tom, že drama, jakožto jistý druh rétoriky patří dětem, mužům, ženám, otrokům i svobodným. Jindy zase pravil, že děti dávají přednost komedii, zatímco většina obecnstva, dospívající mládenci a vzdělané ženy, volí tragédii. *„To může pochopitelně spíše znamenat, že do divadla chodily hetéry, jejichž postavení bylo svobodnější, než postavení běžné ženské populace, která se účastnila mnoha náboženských slavností (některé byly výhradně určeny ženám a nepřístupné mužům), ale nikoli politického dění“* (Stehlíková, 2005, s. 98).

Role diváka se během vývoje samotného divadla měnila. Původní průvody byly tvořené hlavně diváky, kteří tančili okolo kněžích, hudebníků a později i herců. V klasické době byl divák pro divadlo nezbytný, nejen z primární potřeby někomu umění předvést, ale podílel se i na jeho realizaci. *„Jako takový byl velmi těsně spjat s produkcí divadla – široké masy se zapojovaly do přípravy divadelních slavností a jejího průběhu, ať už jako členové inscenačního týmu, nebo jako diváci“* (Stehlíková, 2005, s. 98). Jisté pochybnosti do přítomnosti žen v hledišti vnáší i samotné oslovení publika jako andres, což v překladu doslova znamená muži. Toto

oslovení však můžeme vnímat i jako konvenční oslovení publika. Dá se tedy předpokládat, že pokud ženy vůbec byly součástí publika, nebylo jich příliš mnoho a určitě obsazovaly horší místa v hledišti.

3 Řecká tragédie

Pojem tragédie tvoří jeden ze základních stavebních kamenů antického divadla. Jedná se o jednu z nejvýznamnějších složek celého divadelního mechanismu, bez kterého by klasické divadlo bylo dnes považováno za pouhý nástroj pro pobavení lidu. Svou podstatou tragédie vždy mířila mnohem hlouběji než pouze k letnému pobavení a rozptýlení od strastí každodenního života.

Jednalo se totiž o formu dramatu, která stála na vážném tématu, které bylo divákovi předkládáno pomocí uceleného děje. Děj nebyl vyprávěn, ale byl ztvárňován hercem nebo skupinou herců v doprovodu s chórem. Hlavním motivem antických tragédií byl boj hrdiny s nepříznivým osudem vůči jeho osobě, který povětšinou končil hrdinovou záhubou.

„Název tragédie pochází ze slov *tragos*, tedy kozel a *oidé* zpěv“ (Brockett, 1999, s. 27). Můžeme se setkat i s označením kozlí zpěv, neboli dithyramb, což je termín používaný původně pro sborovou píseň oslavující boha Dionýsa. Později to byla oslavná píseň či lyrická báseň, která vyjadřovala radost popřípadě nadšení. Byla doprovázena tancem, ve kterém důležitou roli zastávala postava kozla. Jakou, to není přesně známo.

3.1 Dithyramb

Písně dithyrambu se velmi často opíraly o dvě místa. Tím prvním byl Naxos, tedy ostrov, na kterém měl být Dionýsos zrozen. Pro kult tohoto boha se jedná o velmi silné místo, které bylo neustále připomínáno, stejně jako město Théby, kam měl Dionýsos dorazit se svým průvodem a kde se měl usadit. Lze se domnívat, že na obou těchto místech byl kult tohoto boha velice silný a při oslavách pořádaných na jeho počest muselo obě místa navštěvovat velké množství lidí.

Dithyramb byl součástí především lidových oslav a i přesto, že přímo z něj je tragédie odvozena, dostal se na program velkých městských slavností paradoxně až později než tragédie a satyrské drama. Stalo se tak

mezi lety 510 a 500 př. n. l. i přesto, že samotný dithyramb se největšího rozmachu dočkal již o století dříve.

Dithyramb byl u obyvatel zřejmě velice oblíben a patřil k již zaběhlým tradicím, na které obyvatelstvo nedalo dopustit. Při velkých městských slavnostech mu byl vymezen jeden celý den, během kterého o první místo soupeřilo celkem 10 správních okrsků státu. Každý z okrsků do soutěže postavil jeden chlapecký a jeden mužský chór, každý o padesáti členech. Dohromady v jeden den vystoupilo 1000 interpretů, kteří soutěžili o prvenství svého okrsku. Toto velké číslo nám dokazuje, jak byl dithyramb důležitý, a výhra v soutěži musela pro jednotlivý okrsek představovat velkou prestiž. „*Nedochoval se bohužel ani jediný kompletní dithyramb z těchto soutěží, ačkoliv v první polovině 5. století tento žánr právě kvetl, o čemž svědčí zachovaná díla a pověst tří autorů dithyrambů, z nichž ovšem ani jeden nebyl Athéňan: Simonides a Bakchylidés byli z Keu a Pindaros z Théb*“ (Stehlíková, 2005, s. 27). Zajímavostí je, že dithyramby byly součástí i dalších obřadů konaných na počest bohů. Antický Řek mohl být svědkem dithyrambického výstupu nejen v rámci Dionýsií, ale dočkal se ho například i u Prométheí či Héfasteí, u kterých již název napovídá, na čí počest byly konány. Dithyrambické písně bychom s nadsázkou mohli přirovnat k dnešním koledám zpívaným o Vánocích. V nich také oslavujeme zrození Ježíše Krista. Dithyrambické písně mohly být taktéž chápány jako lidové oslavy bohů, kterým byly věnovány.

Interpreti vystupující v dithyrambu, konaném v rámci soutěží, vystupovali sami za sebe, tudíž nepotřebovali masky a kozlí kůže. Šlo pouze o předvedení schopnosti zvládnutí daného dithyrambu a jeho zazpívání nebylo primárně určeno k potěšení boha, ale hlavně k předvedení umu a zapůsobení na porotu. Hlavy při tanci a zpěvu zdobil pouze věnec. Rozdíl byl u dithyrambu, který byl uskutečňován v rámci obřadu. Zde již byli interpreti zahaleni do kozlích kůží a zpívaný dithyramb se stal součástí celého představení, které mělo za úkol oslavit boha. Celý zpívaný děj se zdramatizoval do podoby dialogu mezi vůdcem sboru a sborem (Sobotka 1976, s. 344).

Z toho důvodu, že se obřadu nesměly účastnit ženy, museli si ti herci, kteří ztvárňovali postavu ženy držet před obličejem masku s ženskou tváří, která byla dutá, aby zlepšovala rezonanci hlasu. Tento postup však nebyl uplatňován pouze v dithyrambu, ale byla tak řešena otázka ženských rolí kompletně v celém mechanismu antického divadla.

3.2 Historie tragédie

Historie tragédie pro nás začíná první dochovanou zprávou o tragédii, která byla uvedena na Velké Dionýsie roku 536 nebo 533, avšak první dochovaný text tragédie s názvem *Peršané* od dramatika Aischyla pochází až z roku 472. Z toho vyplývá, že nám chybí velmi mnoho informací, nejen z období mezi těmito dvěma událostmi, ale hlavně z nejranějších počátků tragédie jako takové, které by nám pomohly lépe zmapovat vývoj tohoto žánru a popsat jeho zrod a následné proměny.

Záznamy o posledních tragédiích se nám dochovaly z roku 406 a mluví o hrách *Oidipus na Kolóně* od Sofokla a hrách *Bakchantky* a *Ifigenie v Aulidě* od Euripida. „Tyto hry byly uvedeny již po smrti svých tvůrců a dokazují nám, že tragédie, která tak ráda vycházela z antického mýtu, měla co do činění i s řeckou epikou, se kterou byla do určité míry svázána. Na druhou stranu vykazuje, zvláště ve svých lyrických pasážích, blízkou příbuznost se sborovou lyrikou. Aristoteles se domnívá, že tragédie má svůj počátek u básníků, kteří začínali dithyrambem a současně však poněkud pythicky tvrdí, že tragédie byla "satyrská"“ (Stehlíková, 2005, s. 335). To by mohlo naznačovat, že dithyramb byl původně tančen chórem. Nic z toho ovšem nemůžeme jasně doložit. Stejně jako nelze nalézt odpověď na otázku, jakou roli v dithyrambu zaujímal postava kozla. Je možné, že chór byl složen z kozlů, mužů převlečených za ně nebo byl kozel obětinou bohu a tančilo se okolo něj. Popřípadě mohl být kozel odměnou za vítězství v soutěži. Všechny tyto otázky jsou zahaleny rouškou tajemství a nalézt na ně odpověď je velmi složité, až téměř nemožné.

3.3 Náměty tragédií

Většina tragédií čerpala svůj námět z klasických řeckých mýtů, které pro tehdejšího Řeka představovaly totéž, co pro dnešního křesťana představuje Bible, a pravděpodobně ještě více. Jednalo se o souhrn životních osudů řeckých bohů a hrdinů, který dohromady tvořil určitý kodex. Ten ukazoval obyčejným lidem chování, rozhodování a osudy bohů a tím jim kázal, jaké chování je přípustné, co z něj plyne, a proč je důležité dodržovat etické normy. Lidé se snažili tyto normy co nejvíce dodržovat, a to pod neustálým strachem z hněvu bohů a trestu, který by na ně byl seslán v případě porušení kodexu. Jednalo se o způsob, jak vyvolat u diváků strach. Ten pramenil z podvědomého ztotožnění diváka s hrdinou, který se ve hře objevoval a jehož chybné chování si divák převedl sám na sebe, stejně jako trest, kterým byl hrdina stižen. „*Divák tak prošel vinnou i jejími následky, aniž by byl sám ohrožen*“ (Kazda, 1998, s. 37).

Vzhledem k tomu, že byla tragédie hrána na Dionýsiích, byl již od samotného počátku tím nejdůležitějším námětem právě mýtus o Dionýsovi. Jeho dramatické ztvárnění by se dalo označit za jednu z prvních tragédií, která byla stále dokola opakována v rámci těchto oslav a až později se autoři začali obracet i k jiným mýtům, než byl ten Dionýsův. Toto odloučení od základního námětu, tedy života boha Dionýsa, se dá vysvětlit jednoduchým jevem, a to klesáním zájmu obyvatel o oslavy. I tehdejší lid potřeboval změnu a přesto, že dramatické ztvárnění života oslavovaného boha představovalo neochvějnou tradici trvající stovky let, bylo od ní částečně a někdy i zcela ustoupeno, a na její místo se dostaly zcela nové náměty. Tato změna představovala pokrok, se kterým se ne všichni ztotožnili, a samotný námětový přerod musel trvat několik desítek let. V dnešní době bychom jej nazvali modernou. Můžeme si jej převést na příklad, kdy bychom na pašijových hrách již nedramatizovali příběh ukřižování Ježíše Krista, ale začleňovali bychom zcela nové náměty.

Bohužel mizivá znalost tragédií z pátého století a neexistující prameny ze století čtvrtého jsou příčinou toho, že nemůžeme s jistotou říci,

jaká další témata byla v rámci tragédií ztvárňována. Ovšem existují přece jen dva náměty, o kterých se nám zmínky dochovaly. „*Tím prvním jsou témata historická, která měla za úkol Řekům přiblížit jejich historii, a jejichž děj často velmi detailně popisuje skutečné události, viz nedochovaná Frinischova tragédie Dobyetí Milétu*“ (Stehlíková, 2005, s. 335). Druhým zdrojem námětů bylo současné dění. Takovéto tragédie Řekům přinášely určitý zdroj informací o momentálním dění a autoři skrze ně mohli předkládat divákům svůj pohled na dané téma. Zároveň měly za úkol pozvednout morálku sklíčeného lidu, a to prostřednictvím pojednávání o heroických výkonech řeckého národa, který vítězí nad nepřítelem. Bohužel jedinou, a to ještě ne zcela dochovanou, hrou s takovýmto tématem, jsou Aischylovi *Peršané*, ve kterých se pojednává o perském zděšení vyvolaném porážkou u Salamíny a o obavách o budoucnost říše. Oblíbenost válečného námětu dokazují i Euripidovy *Trójanky*, které jsou zase naopak silně protiválečné (Szlezák, 2014, s. 234).

Dalším jevem, který má mnoho dochovaných děl či fragmentů společných, je mýtus spojený s rodovou vinou. S touto vinou je hrdina často obeznámen a všemožně se snaží vyhnout následkům, které z ní plynou. Osud však hrdinu vždy neúprosně dovede až ke konfrontaci s následky a on je nucen svést s nimi zápas. Tragédie tímto způsobem divákovi ukazovala, že každý má svůj původ i osud pevně daný a utíkat před ním, odporovat mu nebo jej ignorovat, nepřináší žádná řešení. Je na každém z diváků, aby se osudu podřídil a jednal až ve chvíli, kdy jej osud zkouší (Kazda, 1998, s. 37).

Více informací o tragických námětech bohužel nemáme. Je dost pravděpodobné, že autoři vybírali z mnohem širší palety námětů, i přestože většina dochovaných her má náměty velmi podobné. Je to z toho důvodu, že se nám z let 500 až 400 př. n. l dochovalo pouze třicet jedna her z odhadované tisícovky. Všechny tyto hry jsou navíc pouze od tří autorů, takže lze předpokládat, že se tito autoři ve svých dílech věnovali podobným tématům, se kterými zaznamenávali úspěch a jiná témata nechávali autorům dalším.

Je také pravděpodobné, že témata byla čerpána i z každodenního života osob, se kterými se autoři ve svém běžném životě setkávali, a které je musely taktéž ovlivňovat. Tyto příběhy pak mohl autor aplikovat na smyšlené postavy, popřípadě i na bohy. Divák se prostřednictvím příběhu, který pocházel ze světa lidí, ale byl prožíván hrdinou, mohl s hrdinou ještě více ztotožnit, spojit a o to více samotné hře naslouchat a poučit se z ní (Osborne, 2010, s. 166). Jiná témata zase řešila tak hluboké otázky, že by jejich uvedení bylo aktuální i v dnešní době. Důkazem toho může být Euripidova *Faidra*, ve které se řeší filosofické dilema, zda je člověk schopen konat špatnost při plném vědomí její zvrácenosti (Szlezák, 2014, s. 234).

3.4 Struktura tragédie

Velké množství dochovaných her má velmi podobnou strukturu, z čehož se dá usuzovat, že byla uplatňována i ve většině děl nedochovaných.

Většina her začínala prologem, tedy prvním úsekem tragédie před příchodem chóru. Jednalo se o pasáž, která měla za úkol představit divákovi předhistorii samotné hry, seznámit ho s postavami a místy, se kterými se ve hře setká a byla také částí hry, ve které se otevírala celá zápletková děje. Jednalo se o pasáž, v které se divák zorientoval v ději, postavách i prostředí.

Prolog se mohl skládat z jedné i více scén. Nejstarší tragédie byly patrně zahajovány pouze prologem o jedné scéně, která mohla mít podobu monologu, ale i dialogu. V případě monologu vystupují v dochovaných hrách bytosti pozemské i bohové.

Na prolog navazoval výstup chóru. Tato část hry se nazývá *parodos* a v některých případech nahrazovala úvodní prolog. Jednalo se o část hry, ve které se poprvé představili členové chóru, kteří se za zpěvu písně dostávali na svá stanoviště. Tato píseň měla za úkol umocnit celkovou atmosféru, která byla navozena prologem. Dochovaly se ovšem i hry, ve kterých chór nastoupil za úplného ticha, popřípadě pouze doprovázen hrou na hudební nástroj. V počátcích tragického žánru

představoval chór nejdůležitější prvek celé tragédie. Avšak se stoupajícím počtem herců byla jeho role tlumena do takové míry, že v mladších hrách je chór využíván pouze pro vyplňování mezer v jednotlivých scénách. To se dělo za pomoci zpěvů či nejrůznějších poznámek, které mnohdy s danou tragédií ani nesouvisely (Sobotka, 1976, s. 344).

„*Po parodu následovala série epizod, nazývajících se epeisodia, přímo líčících děj hry*“ (Brockett, 1999, s. 27). Jejich počet se pohyboval od tří do šesti, přičemž mezi každou byly zpívány stasisimi, tedy sborové písně. Délka jednotlivých epeisodionů se různí, zpravidla první z nich bývá nejdelší. Počet jednotlivých epizod se v průběhu let vyvíjel. Nejstarší dochované hry mají pouze tři epizody, nejmladší jich obsahují již šest.

Stasisimi, které se s jednotlivými epeisodii střídaly, byly jedním z veselých, nadějných, či smutných projevů chóru. Tyto písně měly za úkol nejen oddělovat jednotlivé pasáže tragédie, ale velmi často vytvářely i jakýsi kontrast k ději. Často to byla například píseň vyjadřující klamnou naději, ovšem následující epeisoda se nesla ve znamení tragédie. Zároveň dávaly divákovi malou chvilku na ucelení si právě zhlédnutého děje a utřídění si myšlenek, popřípadě i malý odpočinek, který mohl být doprovázen občerstvením.

Dalším úkolem stasisimi bylo doplňovat děj epizod, kdy divákům prozrazovaly to, co mu samotný děj předešlé epizody skryl. Později měly za úkol reflektovat děj předešlé epizody. Ke konci samotného působení stasisim v tragických hrách měly funkci jakýchsi programových písní, které měly za úkol více spojit jednotlivé části hry, později již byly písně chóru úplně odstraněny.

Na závěr celé tragédie přichází exodus, tedy odchod všech herců a chóru. Celkem rozlišujeme tři typy exodu. Tím prvním je exodus, který shrnuje a uzavírá kompletně celý děj. Druhým typem je exodus, v rámci kterého se děj ještě dále rozvíjí a stále v něm nalezneme momenty důležité pro celý děj hry. A poslední variantou je exodus, který v sobě obě předchozí varianty mísí. Celkově se dá exodus označit za tu část hry, po které již nenásleduje zpěv sboru.

3.5 Děj tragédie

Děj klasické řecké tragédie by v dnešní době diváka nejspíše trochu nudil. Antičtí diváci totiž nebyli svědky napínavého děje od začátku až do konce, kdy se dramatické situace střídají jako v dnešních představeních. Antická tragédie měla zcela odlišný běh děje. Momenty napětí a zauzlení celého děje přicházely většinou až ke konci samotné hry. Téměř celý děj tragédie je v podstatě výklad starších událostí, které směřovaly až k onomu dramatickému konci.

Diváci byli také často ochuzováni o momenty, které bychom v dnešní době považovali za prioritní pro dějovou linku a i pro zajímavost sledovaného kusu. Byly to scény smrti a fyzického násilí, které se odehrávaly za oponou a o jejichž uskutečnění interprety a hlavně diváky informoval většinou posel. Navíc byl děj zdramatizovaných částí tragédie povětšinou umístěn pouze na jediné místo, na kterém se odehrávalo to nejdůležitější. Mohl to být prostor interiéru i exteriéru. Nekonaly se žádné rozsáhlé změny scény, které by divákovi umožňovaly nový zrakový vjem.

I proto se lze domnívat, že zhlédnutí takového dramatického kusu vyžadovalo velké množství psychické a fyzické vytrvalosti. Diváci seděli na nekomfortních kamenných blocích a přihlíželi, v některých případech třeba i celý den, náročným hrám, jejichž děj si vyžadoval neustálé soustředění a přemýšlení nad obsahem.

Jak již bylo řečeno, děj tragédií povětšinou čerpal z klasických mýtů nebo historie. Při tvorbě však měli autoři volnou ruku a mohli tradiční příběh zcela pozměnit podle své vůle. Hrdinům mohli určovat nejrůznější motivaci pro jejich jednání, měnit vztahy mezi postavami, jejich charakter či místo, kde se děj odehrával. Vždy se vycházelo z klasického a všem divákům dobře známého mýtu popřípadě události. „*Zcela autorsky originální příběhy do svých her používal, tedy alespoň podle dochovaných materiálů, Agathón*“ (Brockett, 1999, s. 28). Jak se zdá, jeho snažení nenašlo své následovníky a tento autor se stal malou raritou v silně zakořeněné tradici. I tak ovšem mohly být klasické příběhy měněny do

podoby, kde by klasický základ rozpoznal jen málokdo. Díky tomu se děj her neopakoval a každá z her mohla divákovi přinášet zcela nové poselství.

Je nutno říci, že divák, který takovouto tragédii navštívil, byl vystaven nutnosti zapojit svou fantazii pro kompletní dokreslení sledovaného děje. Dramatičtí autoři této doby totiž příliš nedbali na výklad detailů příběhu a prostředí, ve kterém se děj odehrává. Dramatizovány byly základní události a charakterové rysy postav. Dokreslení kompletní podoby obrazu celé hry záviselo i na fantazii diváka. I tento fakt pomáhal větší rozmanitosti každé hry, kdy si mohli dva diváci, kteří zhlédli stejné dílo, odnést zcela jinou zkušenost a prožitek. Každá postava, popisovaný děj i místo, se mohly v jeho mysli ukázat v zcela odlišném světle. Je to důvod, proč byly tyto hry tolik oblíbené. Tehdejší svět nedovoľoval obyčejnému občanu příliš zapojovat svou fantazii. Umění bylo jen pro vyvolené a na polích či v řemeslných dílnách nebyl na fantazii čas. Zkrátka jen zorali, zaseli a sklidili, popřípadě vyrobili požadovaný výrobek. Hry se stávaly únikem do světa představ. A autor zde působil pouze jako architekt, který navrhnul obvodové zdi a základní mechanismy tohoto snového světa.

Důležitá byla pro diváka i výchovná stránka hry, na kterou autoři dbali. Přestože fyzickým a osobním stránkám postav a ději nevěnovali příliš mnoho pozornosti, psychologické a etické atributy pro ně byly posvátné. A právě kvůli nim byla celá hra vytvořena a následně dramatizována. Prostřednictvím nich autoři vkládali do jádra hry kus sebe, skrze který se snažili diváky přesvědčit o svých názorech, zalíbit se jim a poučit je. Jednalo se o jednu z nejdůležitějších stránek hry, protože pokud nebyl divák dostatečně silně přesvědčen, aby se ztotožnil s psychologií hrdiny, pokud mu bylo hrdinovo jednání cizí a nesouhlasil s ním, byla hra již předem odsouzena k neúspěchu a k divákově nelibosti. A to bylo to, o co se autoři snažili nejméně.

Tragédie byla už od svého počátku nejvyšším uměním antického divadla. Předkládala svým posluchačům závažná témata, která je nutila se zamýšlet nejen nad osudem hrdiny, ale také nad osudem svým. Jednalo se o žánr, který byl celkově tím nejpůlnárnějším, co mohlo tehdejší divadlo

nabídnout. A i když se nám to může v dnešní době zdát nepravděpodobné, antický Řek dával vždy přednost těžké a tematicky velmi náročné tragédii před komedií. Možná kvůli prostoru a ponaučení, které mu tragédie přinášela.

4 Satyrské drama

Na pomezí mezi tragédií a komedií se pohybuje další z žánrů, který byl pravidelně uváděn na antických divadelních slavnostech. Nesl název Satyrské drama, podle Satyrů, kteří doprovázeli boha Dionýsa na jeho cestách. Podoba těchto polobůžků se pohybovala mezi lidskou a kozí. Jejich nohy byly kozí, na hlavě se jim pohupovaly chlupaté, špičaté uši, z čela vyrůstaly růžky a měli dokonce i oháňku.

V antickém náboženství představovali démony plodnosti, rozpustilosti a nepřetržitého až lehkomyšlného veselí. „*Jejich vůdcem byl Silén, chlípny démon plodnosti*“ (Stehlíková, 2005, s. 211), který byl znázorňován jako stařec, jemuž neslouží nohy, avšak překypuje životní energií a holduje všem smyslným radovánkám. Představoval určitý symbol celoživotního elánu a nutnosti neustálé potěchy ze života i v případě, kdy je člověk určitým způsobem trestán bohy na těle či na duchu.

Satyrské drama mělo za úkol odlehčit atmosféru v hledišti poté, co byly odehrány všechny nebo některé části zrovna představované tragédie. Pracovalo s nástrojem parodie, kdy velmi často přebíralo motiv z právě proběhlé tragédie. Divák byl zbaven těžkých myšlenek vyvolaných dějem tragédie a satyrské drama se pro něj stávalo jakousi nezbytnou mentální očišťovnou, která mu pomohla přenést se přes zhlédnuté dílo. Nemusel tak z divadla odcházet ponořen do hlubokého dumání nad závažností zhlédnutého díla, jehož děj si zcela jistě promítal i do svého vlastního života. Cestou satyrského dramatu mu byla ukázána i druhá strana mince těžkého životního osudu. A divák odcházel s vědomím, že na všem zlém se dá najít i něco veselého.

4.1 Historie satyrského dramatu

Ani u satyrského dramatu si nejsme jisti jeho přesným původem a stářím. Někteří badatelé tvrdí, že satyrské drama představovalo jakési kořeny, ze kterých se postupně formovala tragédie i komedie. Ovšem tento názor není podložen žádným přímým důkazem, který by jej potvrdil. Nalezené

důkazy ukazují až na roky 540-470 př. n. l, tedy na období života autora Pratina. Tomuto autorovi jsou připisovány první autorské počiny. Z této doby máme již dochované zmínky o tragédiích a znamenalo by to, že satyrské drama zcela jistě nebylo předchůdcem tragédie, ba naopak vzniklo až jako jeho doplněk či samostatná část tragické hry. Podle řecké tradice byl otcem satyrského dramatu básník Arión, který proslul svými dithyramby a právě on je kulturně, nikoliv historicky, považován za hlavní postavu v začátcích tohoto dramatického žánru.

Je reálné se domnívat, že bylo vytvořeno hned několik stovek děl, které bychom mohli nazvat satyrským dramatem. Už jen z toho důvodu, že autoři tragédií měli za úkol vytvořit kromě tří tragických děl také jedno satyrské. Ovšem v úplnosti se dochovalo pouze jediné, a to *Kyklóps* od autora Euripida, ve kterém se divákům zprostředkovává setkání slavného Odyssea s Kyklopem Polyfémem. Kromě tohoto úplného díla se dochovala i necelá polovina díla od autora Sofokla s názvem *Slídiči*. Dále máme informace o nejméně 70 autorech, kteří satyrské drama produkovali, z nich byla drtivá většina zároveň i autory tragédií. Za nejúspěšnějšího byl považován Aischylos a nejpokrokovějšího Euripides. Ten okolo roku 438 př. n. l. přinesl převrat v podobě malé, dobře končící tragédie, která byla do her zařazena místo satyrského dramatu. Toto zcela nové pojetí tragédie znamenalo okamžik, kdy se začíná význam satyrského dramatu měnit. Začíná se více osamostatňovat od tragédie a roku 340 př. n. l. bylo osamostatněno zcela. „*Tím se zrodila satyrská hra nového typu, tematicky i stylově bližší soudobé komedii, která opustila mytologii a přiklonila se k satirě*“ (Stehlíková, 2005, s. 212). Dochováním jednoho celého díla a fragmentů dalších děl jsme schopni alespoň z části odvodit stavbu satyrského dramatu.

4.2 Stavba satyrského dramatu

Navzdory tomu, že se svým dějem satyrské drama sklouzává spíše k žánru komedie (i když ne vždy), svou strukturou se blíží více k tragédii. A to nejspíš z důvodu, že je pro něj tragédie zdrojem čerpání námětu a satyrské

drama na ní přímo odkazuje. Celé drama začíná parodem a končí exodem a stejně jako v tragédii i zde je děj rozfázován do stasim a epeisoidií, tedy jednotlivých výstupů herců střídajících se s výstupy chóru. Sekvence děje jsou i podobně koncipovány, ovšem u satyrského dramatu se projevuje výrazně volnější metrická stavba (Stehlíková, 2005, s. 212). Dramata nebyla rozsáhlá, mohli bychom je nazývat spíše jednoduchými divadelními kusy, které sloužily pouze pro rychlé uvolnění diváka ze sevření těžkých kleští tragického děje. I proto v nich nevystupovalo příliš mnoho postav a opírala se o stereotypní situace a charaktery.

4.3 Náměty satyrského dramatu

Jak již bylo řečeno, satyrské drama si často vypůjčovalo námět od známých tragédií, který přetvořilo do zcela nové parodické podoby. Objevovala se však i nová témata, která stejně jako tragédie a komedie čerpala námět především z mýtu. V tomto případě se nejedná o výklad mýtů ve snaze vyvolat u diváka otázky o životě, morálním chování vůči ostatním, státu a bohům, ale šlo o zcela nový přístup k mýtu jako takovému. Jeho hlavní hrdinové zde totiž nevystupují jako diamant ctností, broušený správnými morálními činy a neochvějnou vůlí konat dobro. Za účelem vyvolání komického efektu jsou zde naopak podtrhovány chyby a nepřiliš ctnostné charakterové vlastnosti hrdinů, což má za následek pobavení obecenstva, které vidí svůj vzor v zcela novém světle. Fakt, že i antický hrdina může mít své zápory a nedokonalosti, poskytuje divákovi, který si jeho činy promítá do svého vlastního života, určitou úlevu a ještě více se s hrdinou ztotožňuje.

Děj líčí život hrdiny v každodenních situacích (Polyfémos kuchařem, Héraklés otrokem, Hermés zlodějem), ve kterých se projevují jejich charakterové vlastnosti jako nespolehlivost, lenost, zbabělost, zvědavost, drzost a vilnost. Mnohdy je parodován i jejich zjev, tedy nadměrná ošklivost či abnormalita. Z toho důvodu, že satyrské drama mělo za úkol především působit na lidi z hlediska očištění a pobavení. Jen marně bychom v něm hledali kritiku společnosti, státu a politiky, což byla témata

poměrně závažná a nutila diváka, aby se nad nimi hlouběji zamyslel.

Za vůbec nejoblíbenější postavu satyrských děl je považován Herakles, který je hlavní postavou mnoha z nich. Hérakles je jakýmsi ztělesněním antické dokonalosti. Je silný, chytrý, jeho otcem je sám Zeus a i přesto, že si je vědom svého božského původu, přiklání se spíše k lidem.

Kromě jedné velmi oblíbené postavy má satyrské drama často společné i některé stereotypní prvky, jako například únik z otroctví, oddávání se oblíbeným požitkům (nejčastěji obžerná hostina) nebo folklorní témata. Hlavní hrdina v nich často naráží na záporného hrdinu, nad kterým vítězí silou a lstí. Často mu v jeho konání pomáhají bohové. Vše se děje s notnou dávkou grotesknosti, díky které je patrná vymyšlenost celého děje, který se stává až pohádkovým. Tato pohádková podoba byla ještě více podtrhována exotickým prostředím, ve kterém se děj odehrával.

Aby byla exotičnost poznatelná, zasazovali autoři děj nejčastěji do volné přírody, se kterou se občané měst příliš často nesetkávali. Děj se odehrával například v pralesích, magických lesích, jeskyních a na mořských plážích. Na těchto místech docházelo k typickým dějům satyrského dramatu, tedy osvobození z otroctví, znovunalézání přátelství či k milostným dobrodružstvím, která byla ovlivněna láskou k vínu a bohatým sexuálním apetitem, což byly typické vlastnosti Satirů.

Vznik satyrského dramatu je jasným důkazem hloubky antických tragédií, které dokázaly zasáhnout srdce i myšlenky všech přítomných diváků, kteří jim přihlíželi. A je i logické, že autory satyrských dramát byli sami autoři tragédií, kteří věděli nejlépe, jak je jimi napsané dílo hluboké a jak moc může zasáhnout. Měli proto potřebu divákovi určitým způsobem ulevit, pobavit ho a ukázat mu, že i přesto, že je nutné brát tragédii vážně a odnášet si z ní ponaučení, není nutné jí zcela propadnout. Každý děj, ačkoliv se může zdát sebevíce truchlivý, může být zároveň i úsměvný, podíváme-li se na něj z trochu jiné perspektivy.

Je nutné si uvědomit, že na samotném začátku tvorby satyrského dramatu muselo být velkou odvahou publikovat tento žánr. Jednalo se totiž o zesměšňování nepsaných zákonů, které Řekové uctívali a byly pro ně

posvátné. Proto by se dal vznik tohoto žánru považovat za inovativní počín, který skvěle reflektuje benevolentnost a demokratičnost řeckého státního zřízení. A možná tato změna nakonec napomohla přijetí žánru.

5 Řecká komedie

Už před samotným přijetím do Městských Dionýsií byla komedie známa a poměrně dost často předváděna. Nikdy se ovšem nejednalo o oficiální inscenace, které by měly finanční podporu a i záštitu státu. To znamená, že komedie byla hrána na menších slavnostech, popřípadě byla součástí rituálů, které se odehrávaly na vesnicích, odkud můžeme vysledovat také základy jejího názvu (kómai – vesnice).

Bylo by však chybou domnívat se, že je komedie svým obsahem nižší formou umění, která v sobě nemá zabudováno něco více, než jen snahu vyvolat pobavení diváků laciným vtipem, který útočí na nejnižší pudy přítomných. Komedie představuje jedinečný žánr, ve kterém se na jednoduchosti lidského ducha, jeho obscénním chování a situacích, které z toho plynou, ukazuje stav společnosti. Diváci jsou morálně nabádáni a je jim ukazováno, že i ten nejmocnější je mnohdy tím nejslabším, pokud je slabý na duchu. *„S tragédií se shodovala v tom, že byla básnickým dilem s předepsanou skladbou, přičemž její osou musel být slovní zápas (agón) dvou protivníků za účasti sboru; na rozdíl od tragédie se od ní žádalo, aby námět byl novinkou a děj co nejfantastičtější. Navíc měla diváka rozesmát, což byl požadavek, se kterým se tu setkáváme v dějinách umělecké tvorby poprvé“* (Zamarovský, Řecký zázrak, 1972, s. 337).

5.1 Původ komedie

Mnoho starověkých autorů i současných badatelů tvrdilo a tvrdí, že základy komedie nalezneme v obřadech plodnosti, tedy falických rituálech spojených s oslavami boha Dionýsa. Jednalo se o průvod zpívající falické písně, které byly ve svých počátcích jakýmsi improvizovaným popěvkem. Ten měl sloužit jako pocta nesenému falu (znázorňujícímu mužské pohlavní orgány, jakožto symbol plodivé síly). Tomuto symbolu byla přičítána magická moc, stal se symbolem Dionýsových Satyrů a později i součástí kostýmů herců v satyrském dramatu i komedii. Celý tento veselý průvod byl označován výrazem kómos. Průvod byl z větší části

improvizovaný, a proto se zde objevoval prostor pro nejrůznější improvizované scénky, okrajové hříčky a dialogy. Tyto dialogy často probíhaly formou posměšků mezi účastníky průvodu a diváky a byly komického rázu. A všechny tyto prvky nalézáme i v samotné komedii. Celé procesí připomínalo dnešní karnevalové průvody. Mohla na nich být probírána jakákoliv témata, která neprocházela žádnou cenzurou a právě tento jev se udržel i do doby, kdy se tyto průvody přetransformovaly do komedie, která taktéž nepodléhala žádné cenzuře a značně toho využívala (Zamarovský, Bohové a hrdinové antických bájí, 2000, s. 339).

Objevení komedie si připisovali Dórové, a to díky autorovi Epimarchovi, který žil na dórském koloniálním ostrově Sicílii. O tomto autorovi příliš mnoho nevíme. Je známo, že v letech 485 až 467 př. n. l. byl dramaticky činný a produkoval hry v komediálním žánru. Dochovalo se nám jen několik fragmentů jeho her, ze kterých je patrná přítomnost až tří mluvčích. Objevují se zde rafinované slovní hříčky, parodie, narážky a fraškovité situace (Brockett, 1999, s. 32). Nic z toho však jasně nenaznačuje, že byl on opravdu tím prvním, kdo vynalezl žánr komedie. Víme, že oficiálně byla komedie na Městských Dionýsiích v Aténách, představena již v letech 487 nebo 486, což je o něco málo dříve, než se kdy se nám dochovaly důkazy o Epimarchově činnosti. Ovšem není vyloučeno, že byl Epimarchos dramaticky činný již dříve a první představená komedie v Athénách mohla mít ty Epimarchovy za vzor.

Další teorie, která se vznikem komedií zabývá, spekuluje o spojení mimů, krátkých němých scének nesoucích znaky satiry ze všedního domácího života, s falickými průvody. Je možné, že mimos byl určitým způsobem propojován s falickými sbory a jejich rozpustilými tanci a komediemi, z čehož vznikaly komické scénky plné narážek a dvojsmyslných žertů (Sobotka, 1976, s. 343).

5.2 Náměty komedií

Veškeré dochované komedie z pátého století př. n. l. pocházejí z pera jediného autora Aristofana. Jsme tak schopni přesně říci, jaké náměty jsou

typické jen pro tohoto autora. Ovšem není důvod předpokládat, že by se od ostatních autorů výrazně lišil a v podstatě je to i dost nepravděpodobné. Komédie se dají označit za komentář současného společenského a politického dění, konkrétně peloponéských válek. Témata jsou velice otevřená a často si neberou žádné servítky. Jsou známy i hry, ve kterých vystupují reálné postavy, které v době uvedení hry žili, a dokonce byly při inscenaci přítomny. Objevují se hry, ve kterých byl kritizován například Perikles a jeho milenka popřípadě sám Sofoklés. To je důkazem naprosté benevolence vlády, která umožňovala komedii zesměšňovat i nejvrcholnější vedení státu.

Oblíbené je také odstranění ze hry prvku člověka a nahrazení jej zvířecí postavou. Herci ve zvířecích maskách se objevovali velmi často, protože na zvířeti se dalo nejlépe vystihnout parodované a tedy i kritizované jednání nebo vystupování. Herci se převlékali za vosy, ptáky a jedna z her si žádala i stylizaci herců do podoby oblak (Szlezák, 2014, s. 238).

Mezi autory, kteří často sahali k tématům vyvolávajícím bujaré diskuze a kontroverzi, patřil Kratínos, který je autorem hry o Periklovi, dále Ferekratés či Eupolis. Ovšem nejvýznamnějším, alespoň pro dnešní badatele, je již zmíněný Aristofanés. Ten má na svém kontě 11 zcela dochovaných her. Jejich náměty se týkají politiky (*Hodovníci* a *Babyloňané*) a filosofie (ve své hře *Oblaka* zesměšňuje sofisty představované Sókratem). Ovšem nejznámější díla jsou *Ptáci*, ve kterých vládnu světu ptáci a komedie *Žáby*, ve které zpodobnil zápas Eurípida s Aischylem a *Lýsistrata*, což je hra plná erotiky a pacifistických námětů, kdy se ženy vzbouří proti mužům a nutí je k ukončení nesmyslné války.

Děj se pohybuje okolo ústředního tématu, kterým je velmi často jakási utopická představa o tom, jak zamezit konfliktu, nejčastěji válce. O tomto konfliktu diskutují dvě postavy, popřípadě postava s chórem. Tato diskuze byla plná vtipů, urážek a nemístných poznámek. Většina komedií se odehrává v nereálném prostředí a události, ke kterým v nich dochází, by se ve skutečném světě nemohly nikdy odehrát. Zároveň v mnoha dílech

nacházíme paralelu se skutečnými místy a událostmi, která je více, či méně patrná a objevuje se v hojném počtu děl (Brockett, 1999, s. 32).

Parodována je celá plejáda námětů, mezi které patří mýty, tragédie, osobní život a politika. Komédie měla co říci i na témata filosofie, náboženství a literatury. U náboženství přeskakovala od naprosté zbožnosti a nehynoucího uctívání božstev až k pornografickým námětům. Souboj těchto protipólů můžeme sledovat v každé z komedií (Bouzek, Ondřejková, 1989, s. 211).

Celé toto fraškovité ztvárnění reálna má za úkol zvýraznit absurditu reálné předlohy. Fraška je pro komedii typická, stejně jako velké množství děje, při kterém jsou uspokojovány ty nejnižší lidské potřeby. Komédie jsou plné popisů obžerství, opilství, sexu, požitku z bohatství a lenosti.

Prostřednictvím všech těchto námětů, které komedie divákovi nabízela, a které na něj působily jinak než závažné tragédie, byla komedie pro tehdejšího Řeka formou určité psychické hygieny. Tento rituál očištění byl velmi důležitý. I když je to pro nás v dnešní době plné vizuálních vjemů, neustálého proudu přicházejících novinek, informací a zábavy, těžké pochopit, právě divadelní zážitek, při kterém se člověk mohl pobavit, představoval skvělý únik ze starověké šedé reality, plné strádání, krve a smutku. Možnost pobavit se nad aktuálními tématy, které jsou navíc obyčejnému člověku natolik blízké a které kritizují věci, které on sám často kritizuje (obžerství pánů, politika, války atd.), pro něj představovala velmi hluboký zážitek, dopřávající pocit svobody, naděje a veselí.

5.3 Stavba komedie

Komedie má v porovnání s tragédií nebo satyrskými dramaty vcelku jednoduchou stavbu, a to i přesto, že má hned několik variant. Celé dílo začíná prologem, ve kterém je vytvořena patřičná atmosféra, která na rozdíl od tragédie nemá vyvolat pocit těžkosti situace, ale naopak navodit veselost a lehkost. V rámci prologu vystupuje sbor, který je následně vyměněn za debatu, tedy agón. Ten se dá považovat za jednu z nejdůležitějších částí

celé hry, protože právě při něm se naplno projevuje rozpustilost, nevázanost celého děje komedie. Po ukončení debaty přichází pokus o realizaci utopické představy. V ten moment se komedie dostává do své druhé poloviny. Obě části dělí parabasis, neboli óda sboru, která se obrací přímo na diváky. Sbor v ní diskutuje nejrůznější politická nebo sociální témata. Občas je v této pasáži hry vychvalován její autor a chór se dožaduje přízně publika. Dělá tak odložením svých masek, tancem a zpěvem. Poměrně úsměvný je fakt, že pokud se účinkující nedočkají pochvaly ze strany publika, začnou sami hru vychvalovat, což má za účel složit hře alespoň nějakou pochvalu, popřípadě váhající publikum přesvědčit, aby vyšly hře vstříc.

Po skončení parabasis nastává druhá polovina celé hry. V ní se ukazuje výsledek aplikace utopické představy řešení problému. I tato část hry je doprovázena vtípem a ukázkou dopadu charakteru či negativních vlastností hrdiny na výsledek tohoto snažení. Po skončení této části hry přichází kómos, tedy závěr, ve kterém dochází ke smíření všech postav vystupujících v komedii. Tyto postavy pak nejčastěji odcházejí společně na určitou slavnost nebo jiné místo, kde se společně oddávají radovánkám. Tyto jednotlivé části se vyskytovaly v téměř všech dochovaných dílech a fragmentech děl. Nejednalo se vždy o jejich stejné pořadí, ale mohly bychom říci, že vždy byly přítomny.

Postupem času se komedie začala dělit na jednotlivé žánry, spadal do ní i zmiňovaný mimus a pantomimus, který se rozvíjel současně s ostatními dramatickými žánry. Komedie se postupem času diferencovala na komedii satirickou, charakterovou a intrikovou, na frašku a na sentimentální i romantickou tragédii. Obliba komedie v klasické podobě přetrvávala až do roku 404, do roku, ve kterém byly Athény poraženy v peloponéské válce. Komická díla vytvořená po tomto roce již nevykazují přítomnost politické nebo společenské satiry. Vytvářejí se nové typy, které nedosahovaly takové literární kvality jako jejich předchůdci. Dramatický žánr přetrval až do období obsazení Římany, kteří si jej přivlastnili a nadále sami rozvíjeli.

6 Člověk jako hlavní postava antického divadla

Divadlo bylo tvořeno lidmi pro lidi. Znamená to, že člověk byl v mechanismu divadla tím nejdůležitějším a často se dostával na přednější místo než samotní bohové. V dnešní době se nám může tento fakt zdát naprosto logický, i dnešní divadla jsou určena pro pobavení a předání určité myšlenky, musíme si však uvědomit, že stále mluvíme o polovině

1. tisíciletí. V této době nezbyvá pro pobavení nebo vzdělání jednotlivce příliš mnoho prostoru. Lidský život je stále ještě ovlivněn starostí o vlastní přežití. Snaha zajistit si alespoň základní životní potřeby zabrala prostým lidem většinu jejich času. Neustále se snažili shánět potravu, pečovat o své blízké a učit se nejrůznějším dovednostem od ovládnutí meče po obsluhu pluhu. Hra byla výsadně určena dítěti, ale jakmile dítě odrostlo, vyměnilo hračku za dláto a bezmocný pláč za štít a zapojilo se do nekončící snahy o přežití vlastní i všech blízkých.

Z toho důvodu musíme na divadlo pohlížet jako na revoluční vynález, který nejen že učí osoby jak přežít díky dodržování pravidel, ale zároveň je učí, jak být lepším člověkem, jak se zalíbit bohům, obci a všem okolo, jak plnit ideály morálních hodnot a sám sebe zdokonalovat.

6.1 Herci a jejich umění

Veškerá tato sdělení a učení lidu předávali autoři divadelních her. V šestém století a na počátku pátého století př. n. l. byl autor hry zároveň jejím režisérem a scénáristou. Představoval také hlavního herce a to až do pátého století př. n. l., kdy byl zaveden herec druhý. I po takovéto změně se nadále mnozí autoři aktivně podíleli na svých hrách a to ve funkci prvního či druhého herce. Jejich přítomnost v samotné hře byla ukončena povinností vybírání z herců vybraných archontem.

6.1.1 Herci a výrazové prostředky divadla

Vznik takovéto povinnosti dal vzniknout zcela nové profesi herecké. Zpočátku byl herec pouhým poloprofesionálem, protože samotné herectví by jej neuživilo a on měl i jiný zdroj příjmů. Postupně se však herecká

profese dočkala větší vážnosti a z herců poloprofesionálů se stávali herci profesionálové.

V polovině čtvrtého století př. n. l. se herci dostávalo velkého uznání a stál na stále vyšších příčkách společenského žebříčku. Dostávalo se mu mnoho výhod, mezi které patřilo například osvobození od daní, vojenské služby a možnost svobodného cestování během válečného konfliktu, kdy mohl herec pobývat i na území zneprátelených států. Díky této výsadě se z herců často stávaly důležité osoby pro diplomatická vyjednávání.

Tyto výhody byly ovšem vykoupeny velkým úsilím, které musela osoba do vykonávání svého povolání vkládat. Herec tehdejší doby se dnešnímu herci podobal jen zčásti. Musel být nadaný v odvětví řečnickém, pohybovém a gestikulačním a mít skvělý herecký projev. Být hercem antického divadla znamenalo ovládat zcela jiné principy pohybu a výrazu, než je tomu dnes. Na rozdíl od herce dnešní doby, nemohl ten antický využívat výrazů svého obličeje. Na jeho obličeji totiž byla nasazena maska se strnulým výrazem, která mu sice pomáhala v určení role, ale znemožňovala jakékoliv herectví mimikou.

Nejdůležitější byl slovní projev, na který se nejvíce zaměřovala porota. Prioritou každého herce při vystoupení nebylo ani tak realisticky přednést daný text, jako spíše co nejdokonaleji vystihnout vokální tón dané postavy a zvolit takový způsob mluvy, kterým by se prezentovala hraná postava. Důležitou roli měla i nálada, ve které zrovna postava vystupovala a situace, ve které se ocitla. Celkově bychom mohli projev označit za lehce umělý, protože význam neměl ani věk a ani pohlaví postavy. Šlo o co nejčistší formu projevu, který měl být co nejlepší hlavně po stránce rétorické a emocionální. Emoce byly někdy dokonce natolik silné, že herec pod maskou skutečně plakal. Nesmíme zapomínat, že všechny tyto atributy se neprojevovaly jen ve slově mluveném, ale také v recitaci a zpěvu. V tomto ohledu se antické divadlo podobalo klasickému japonskému divadlu, které klade velký důraz na slovní projev a divadelní mluva japonského tradičního divadla se v mnohém liší od klasické plynulé

japonštiny.

Kromě řeči byl dalším zaznamenaným projevem pohyb. Pohyb antického herce byl do značné míry ztížen kostým, maskou i tradiční obuví, která jej činila až o půl metru vyšším. I z tohoto důvodu se lze domnívat, že antický divák nebyl svědkem příliš pestrých choreografických pohybů, ale spíše statického hraní, které herec doplňoval o gestikulaci. Ta byla velmi výrazná a na dnešní poměry až přehnaná. Zejména v komediálních žánrech byly pohyby dováděny až ke grotesknosti a iracionalitě. Dalo by se říci, že velikost gesta byla úměrná závažnosti samotného děje i žánru hry. U tragédií bylo mnohdy gesto pouze naznačováno, čím více se děj zkomičoval, popřípadě parodoval, tím výraznější gesta byla.

Snad v každé kultuře je tanec velmi expresivním výrazem postavy, události či prosby směřované k transcendentnu. Tanec nesměl chybět ani v antickém divadle. Nejčastěji se tančilo při klasických obřadech, jako byly rituály oslavující bohy, svatby, hostiny a oslavy vítězství. Některé tance vycházely i z typického pohybu jednotlivých postav a z pohybů zvířat. Později se pro dramatické žánry utvořily vlastní tance. Pro tragédii to byl například vznešený tanec jménem emmeleia a pro komedie tanec obscénní kordax (Adkins, Adkins, 2011, s. 371).

Hercův tanec zřejmě nebyl příliš živelný, opět ze stejného důvodu, z jakého nemohly být ani jeho pohyby příliš prudké, ale neznamená to, že by se jednalo jen o směs gest a posunků nohou. Opět jako u gest platí, že čím více komediální žánr byl, tím více se stával tanec nedůstojným a živelnějším. Tragédie v sobě zahrnovaly tance herců, které byly jemné, distingované a měly působit vážným dojmem. Byly pevně svázány s textem, kdy se při každé nové slabice měnil hercův pohyb. Naopak, komediální či satirické tance byly přehlídkou obscénnosti a vulgarity. Herci při nich skákali do vzduchu, bili a kopali herce i členy sboru a plácali se po stehnech a hrudi. Taneční kreace přicházely nejčastěji ve chvíli, kdy byly emoce tak silné, že by je slova nedokázala vyjádřit. (Kazda, 1998, s. 36).

Herec během jediné hry musel ztvárnit hned několik postav, mužských i ženských. Byl proto nucen velmi rychle zvládat změnu hereckých pozic, hlasu a celkového hereckého projevu. Díky více rolím byl také nucen naučit se poměrně velké množství textu a s ním spojených náležitostí, jako vynechávání nejrůznějších pauz a mezer, pamatovat si jednotlivé nástupy sboru a hudebního doprovodu a zvládat perfektně všechna gesta a hlasové výstupy. Důležitá byla i schopnost rychlého převlékání kostýmů a masek a jejich perfektní znalost a ovládání. To všechno herci nacvičovali před zrcadly a hlasovými cvičeními, při kterých vypomáhaly i nejrůznější předměty vkládané do úst. Zajímavé je jedno ze cvičení na sílu hlasu, kdy měl herec za úkol přehlučit zvuk příboje.

Z toho všeho je patrné, že antický herec vkládal do svého povolání velké množství úsilí. A není divu. Nesl na sobě notný kus tíhy celého představení a i na něm záležel úspěch, či neúspěch představovaného kusu. Jestliže bylo na autorovi, aby napsal postavu tak, aby se s ní diváci co nejvíce sžili, herec představoval zhmotnění autorových myšlenek a fungoval jako spojení mezi autorovou myslí a divákem. Ovšem nebyl na to zcela sám. Pro celkové dokreslení atmosféry a zaplnění mezer mezi jednotlivými pasážemi zde byl sbor.

6.2 Sbor

Na rozdíl od herce byl člen sboru vždy jen amatérem, který tuto činnost vykonával zároveň s dalším povoláním. Neznamenal to však, že by se jednalo o amatéry, kteří svou účast ve sboru dělají pouze jako koníček. Umění tance v té době ovládalo mnoho lidí a tančilo se poměrně často. Tance měly jasně danou choreografii. Ovšem členové sboru se se svým uměním dostávali ještě dál. Byli cvičeni po dobu dlouhých 11 měsíců a jejich výcvik se v lecčem podobal výcviku atletů. Členové sboru pravidelně cvičili nejen své umělecké, ale i fyzické dovednosti. Dbali o vzhled svého těla a svou kázeň. Toto veškeré snažení bylo pečlivě hlídáno hned několika osobami, které nad jejich výcvikem dohlížely. Občas mohl výcvik připomínat i vojenské cvičení a nemálo historiků soudí, že původ

sborových tanců vychází z vojenských formací. Díky délce tohoto výcviku a poměrně velkému počtu členů sboru se jejich příprava na hru řadila mezi nejnákladnější součásti celého představení.

Jak již bylo řečeno, funkce sboru se během vývoje antických her měnila. Původní byla velmi výrazná, kdy sbor z důvodu hercova častého převlékání dostával větší prostor. Postupem času se ovšem herec stával tím hlavním ve hře a členové sboru sloužili již pouze pro dotváření pozadí, pro umocnění celého zážitku. S tím, jak klesal význam sboru, klesal také počet jeho členů. Celkový počet členů sboru v nejstarších tragédiích by měl být podle odhadů padesát. Toto číslo vychází z předpokladu, že sbor původně vznikl z dithyrambického sboru, který měl určen právě tento počet členů. Existují i jiné důvody proč se domnívat, že to bylo toto číslo. Jedním z nich je například i sbor ve hře *Prosebnice*. Zde vystupuje sbor v rolích dcer krále Danaa, kterých bylo podle mýtů přesně padesát.

Tento počet měl být postupně redukován nejdříve na dvacet členů sboru a později na patnáct. Toto snižování mohlo být spojeno nejen s klesajícím významem sboru na jevišti, ale i se snahou snížit náklady, které byly na hru vydávány. V některých případech se mluví dokonce jen o tříčlenném sboru. Ovšem známe i hry, kde figurují dokonce dva sbory, přičemž druhému sboru patří jen několik veršů.

Příchod sboru nastal nejčastěji hned na začátku samotné hry. Jeho členové přicházeli přímo v plném počtu členů a ihned obsadili svá místa. Jsou však dochovány i hry, kdy se sbor na jeviště postupně trousil během rozběhlé hry. Po zaujetí své pozice většinou všichni členové setrvali až do úplného konce hry. Opět se objevují výjimky, kdy sbor střídavě opouští svá stanoviště a odchází mimo scénu. Stejně tak je tomu, i co do projevu sboru. Ten nejčastěji vystupoval jako jednotlivý celek. Jen málokdy se stávalo, že byl jeho projev rozdělen a každá z částí sboru vystupovala střídavě, popřípadě mezi sebou vedla dialog.

Vystupování sboru v tragédii a komedii se poměrně dost zásadně lišilo. Zatímco pro tragický sbor platila dost striktní pravidla, které každá tragédie dodržovala, sbor v komedii měl mnohem více prostoru pro pohyb,

hlasové i pohybové vyjadřování a mohl být mnohem více aktivní.

Sbor měl v dramatu hned několik úloh. Musíme na něj nahlížet jako na samostatný celek, který hlavnímu herci přihrával a asistoval. Často mu radil, vyptával se jeho i diváků, a projevoval i svůj názor. Kromě toho sloužil jako kulisa umocňující sílu atmosféry a děje. V mnoha hrách se sbor dokonce stává pomyslným divákem, který reaguje na události hry. Tímto krokem se autor snažil dostat diváky do rozpoložení, jaké zrovna v tu chvíli potřeboval, protože spoléhal na to, že divák se s vyjadřováním sboru ztotožní a přijme jeho reakci za svou. A v neposlední řadě působil sbor jako zaplnění prostoru a jeho pohyb a zpěv umocňoval divákův zážitek ze hry.

Díky sboru měl divák ve hře o něco větší přehled, sbor mu dopřával pauzy na zamyšlení a působil i jako pomyslné vodítko, co si ze hry odnést. Být členem sboru musela být opravdu náročná činnost, kterou však diváci, tedy obyvatelé Řecka, dokázali ocenit. Sboru se často dostávalo výjimečného zacházení a jeho členové se mohli těšit z některých výhod.

6.3 Hudba

Hudba patřila ke každé slavnosti, která byla v antickém Řecku pořádána. Ať už se jednalo o zpěv, hru na aulos či lyru, při každém veselí byly tóny nejen těchto nástrojů přítomny (Buttin, 2002, s. 187). Řekové hudbu milovali a doprovázeli s ní i svá básnická a samozřejmě i divadelní vystoupení.

Antické divadlo mělo pro hudebníky určený speciální prostor mezi jevištěm a hledištěm, tím bylo zaručeno, že hudbu uslyší herci i diváci. Nejčastěji používaným nástrojem byl aulos, tedy dřevěná píšťala s podobným zvukem jako má dnešní hoboj nebo klarinet (Brockett, 1999, s. 40). V mladší době se přidaly i strunné nástroje jako lyra a kithara a i některé bicí nástroje. Většina z nich byla používána pouze pro zvukové efekty některých scén. Při slově nebo zpěvu byl přítomen pouze aulos.

Jeho tóny byly velmi důležité pro herce, kterému udávaly rytmus jeho veršování a také délku některých slok. Pro upřesnění rytmu sloužila i

dřevěná obuv pištců, kteří s ní dupali o zem. Je možné, že na ní mohli mít upevněnou například rolničku. Jinak hudba, spíše než pro umocnění atmosféry, sloužila jako hudební vyplň dramaticky prázdného místa nebo byla nápomocna k utvrzení určité emoce.

Pro tragédii a komedii bylo využíváno jiných hudebních motivů. Zatímco tragédii doprovázely liknavé a teskné tóny, které občas nutily herce až k nepřirozenému protahování slabik. Komedie byly doprovázeny hudbou rychlejší a živější, pokud neparodovaly dramatickou situaci.

Kdo byl autorem hudby samotné, není zcela jisté. Nabízí se autor celé hry nebo pištec. Autor, pokud by měl schopnost komponovat hudbu, by měl ze všech nejlepší cit pro potřebnou melodii v daný moment, protože právě on nejlépe rozuměl probíhající atmosféře. Ovšem pokud mu byla schopnost komponovat cizí a neměl hudební cit, byl na jeho místo nejspíše dosazen sám hudebník.

6.4 Divák

Veškeré aktivity autorů, herců a členů sboru byly jistě velmi namáhavé, ale byly by zcela zbytečné, pokud by se nenašel divák, který by jejich umění ocenil. O tom, kdo byl divákem tehdejší doby, nás tato práce již ve svém úvodu seznámila. Pojd'me se ale podívat, jak takový den v antickém divadle z pohledu diváka probíhal.

Z důvodu délky trvání divadelních her se do divadla přicházelo již časně ráno. Divák netušil, na jakou hru se podívá, jak se bude jmenovat, tušil pouze žánr, podle toho, v jaký den slavností do divadla jde (Gasparov, 2014, 130). Jelikož se jednalo o slavnostní událost, bylo samozřejmostí, že se diváci oblékli do svých nejlepších šatů, hlavy si ozdobili věnci a přivedli si sebou celou rodinu i se služebnictvem. Diváci velmi často nepřicházeli s prázdnou. Celý den trávený v divadle byl velmi namáhavý, a proto bylo potřeba občas se občerstvit. Někteří pořadatelé představení byli tak štědrí, že diváky jídlem a pitím odměňovali, ovšem tento akt nebyl častý. Proto byl každý z diváků vybaven jídlem a pitím a je možné se domnívat, že i polštáři, kožešinami a jinými materiály, kterými si alespoň trochu vystlali

dřevěné či kamenné lavice, na kterých měli celý den sedět. Tato nutnost však nemusela být řešena v šestém a na počátku pátého století př. n. l., kdy obecnostvo stálo.

Nejlepší místa byla určena těm nejvýznamnějším osobám, které reprezentovaly kult, popřípadě vzácným návštěvám z ciziny. Určitá místa byla rezervována i pro členy rady, archonty, vojenské činitele a eféby. Zároveň docházelo k oddělování jednotlivých fyl. Přesnému rozřazování velmi výrazně napomáhaly vstupenky, které si museli diváci koupit. Vstupenka, která stála dva oboly, což na tehdejší poměry nebyla zanedbatelná suma, poslala diváka do určitého sektoru, kde se mohl usadit (Zamarovský, Řecký zázrak, 1972, s. 331). Chudší diváci měli vstup do divadla zdarma, i když to neplatilo vždy. Toto privilegium zavedl až Perikles v pátém století a tak je možné, že dříve bylo placení vstupného nutností pro každého. Vybrané peníze byly nejspíše používány na chod divadla a financování dalších her.

Zasedací pořádek se mnohdy neobešel bez zmatků, hádek a rvaček. Z toho důvodu na celou situaci dohlíželi najatí strážci s holí v ruce, kteří měli za úkol případné šarvátky upokojit a usadit všechny na jejich místa.

Diváci pro samotný chod divadla představovali nepostradatelnou složku, což dokazuje i ten fakt, že z jejich řad byla losována porota, která rozhodovala o konečném umístění jednotlivých autorů, chorégů i herců. Z toho je patrné, že divadlo dávalo i těm nejobyčejnějším do ruky moc rozhodovat. A tato pocta byla ještě násobena tím, že mohli vynášet soudy nad často velmi komplikovaným uměleckým dílem.

Divadlo představovalo pro chudinu, ale i pro movité, skvělou příležitost, jak alespoň na chvíli zapomenout na své vlastní osudy a strádání. Představovalo určitou formu útěku z reality jak pro chudáka, který v tu chvíli zapomněl, jestli bude mít večer co do úst, tak i pro pána, který díky očividné spokojenosti všech okolo nemusel mít strach z občanských nepokojů.

Divadelní hry byly pastvou pro oči všech přítomných a jejich děj dokázal zaujmout natolik, že byl divák do hry doslova ponořen. Sílu hry si její autoři uvědomovali, a proto se snažili do her zakódovat i určitá poselství. Ta nejčastěji mířila k výchově diváků a utužování dobrých mravů. Hra divákovi ukazovala, jaké chování je morální a správné. Kladný hrdina byl v příběhu často odměněn a záporný hrdina potrestán. Všechny postavy oplývaly nejrůznějšími vlastnostmi, a tak si mohl každý z diváků, skrz ně nastavit zrcadlo sám sobě a pohlédnout na své vlastní chyby.

Ono ponoření do děje hry umožňovalo divákům velmi spontánní reagování na děj. Jsou dochovány zmínky o tom, že pokud se některá z partií celé hry líbila, bylo ze strany obecnstva vynucováno opakování partie. Herci a autoři byli za svůj um odměňováni potleskem. Pokud se však inscenace příliš nezdařila, odměnou interpretům bylo mlaskání, syčení a dupání (Flaceliere, 1981 s. 227). Svou nespokojenost občas diváci vyjadřovali i házením fíků, oliv a v některých případech i kamení. V případě opravdu nepovedeného kusu bylo obecnstvo schopno hru zastavit a nedopustit, aby byla dohrána. Později bylo tomuto chování zabráněno najímáním profesionálních klak, které měly za úkol podporovat autorovu hru a přehlušit nespokojenost diváků. To, jak diváci na hru reagovali, bylo velmi důležité, protože právě oni rozhodovali o tom, zda bude mít úspěch, či nikoliv.

Význam diváka pro divadlo se postupem času vytrácel s tím, jak se měnila produkce divadla. Ta se snažila divadlo pojmout více zábavnou formou a diváky čistě jen bavit a pozvednout tím jejich spokojenost. Její vysoká míra měla za následek umírněnost občanů, s níž mizela hrozba nepokojů a neposlušnosti. Z divadla pomalu vymizel chór a z obecnstva se stává pouze masa přihlížejících, kteří nejsou do samotného dění na jevišti nikterak zapojováni. Tento jev naplno přešel do starověkého Říma, kde byla společenská aktivita lidu umožňována pouze tam, kde nebyla vládnoucí elita v ohrožení.

Všechny tyto části divadla dohromady tvořily podívanou, která ještě více prohlubovala divákův požitek ze hry. Tak byl divák vtažen do

divadelního světa, nechal se naprosto ovládnout emocemi a ztotožnil se s hrdinou, který ve hře vystupoval. Nebýt všech těchto součástí, bylo by divadlo pouhou ukázkou schopnosti přednesu a pohybu herce. Díky nim začal text ožívat, stávat se skutečností a působit na diváka tak, jak mu bylo autorem určeno.

7 Materiální zázemí divadla

Aby divadlo zapůsobilo na diváka co nejvěrohodněji, bylo nutné stylizovat hercovo vzezření a dokreslit celkovou atmosféru scény. Z toho důvodu byla součástí každého představení spousta kostýmů, masek, předmětů znázorňující prostředí, ve kterém se hra odehrávala, hudebních nástrojů, a dokonce i mechanických zařízení, která umožňovala nejrůznější efekty.

Spojení všech těchto součástí dohromady bylo velmi pracné a vyžadovalo množství pečlivé přípravy a zkoušek. Vše do sebe muselo stoprocentně zapadat, protože hry, zejména dramata, byly brány velmi vážně a stačila sebemenší chyba, jako například nedokonalost kostýmu, spadlá maska, zaškokbrtnutí a vážnost celé hry byla ztracena. I proto se lze domnívat, že herec musel mít dokonale nacvičené převlékání kostýmů, a zřejmě nebyl na rychlé převlékání kostýmů sám. V dřevěné boudě a později kamenné stavbě nazývané se skéné, která byla umístěna za jevištěm, na něj čekal minimálně jeden pomocník, který mu pomáhal s převlékáním kostýmů, masek a úpravami a pravděpodobně to byl samotný autor těchto nezbytných doplňků.

7.1 Masky

Jak již bylo řečeno, součástí každé postavy byla i maska, která herci znemožňovala užití vlastního obličeje k vyjádření emoce. V antickém divadle se jednalo o jednu z nejdůležitějších součástí celé hry, která propůjčovala postavě emocionální výraz a dokreslovala celkový vzhled hrané postavy. Masky však nosil i sbor a hudebníci.

Původ masky v divadle nejspíše vychází z užívání masek při obřadech a rituálech, kdy měly magickou moc, zpodobňovaly zvířata a nadpřirozené bytosti, vyvolávaly u lidí strach i pokoru. Jejich užívání bylo v antickém světě hojné a stejně tomu bylo i u divadla.

Divadelní maska měla hned několik funkcí. Kromě zmíněné emoce a dokreslení podoby postavy napomáhala herci také s jeho hlasovým projevem. Každá z masek totiž měla velice široká otevřená ústa. „*Ta měla*

funkci megafonu a někdy i rourku s membránou (mirliton) umožňující měnit hlas“ (Kazda, 1998, s. 34). Díky této vlastnosti a skvělé akustice v antických divadlech mohli herce dobře slyšet diváci na všech místech v divadle.

Masky byly vyráběny z plátna, které se potíralo sádrou. Je možné se domnívat, že maska byla tvořena každému herci přesně na míru, aby plátno co nejlépe přilnulo k obličej. Kromě plátna a sádry bylo k jejich zhotovování využíváno i měkké dřevo nebo korek (Brockett, 1999, s. 43). Tyto materiály se pak pomalovaly barvami, které odpovídaly dané postavě a také ladily s barvou paruky.

S postupným vývojem divadla zaznamenávala svůj vývoj i maska. Začala být více plastická a rysy více identifikovatelné. V mladší době byly dokonce využívány masky s více tvářemi, kdy každá nesla jinou emoci. Tu mohl herec měnit postavením k divákovi.

V nejstarším období byly používány masky, které zakrývaly kompletně celý obličej, někdy i celou hlavu. Jejich součástí byly pokrývky hlavy, vousy, uši, popřípadě i rohy a další charakteristické ozdoby. Tyto masky se připevňovaly různými koženými řemínky a pásky pod bradu a k temeni hlavy. Postupem času se začala velikost masek diferencovat. Někdy se objevovaly pouze škrabošky, ale mnohem častěji začaly být využívány masky, které měly nepřirozeně velkou obličejovou část, aby dané emoce co nejlépe vynikla. Velký rozdíl byl i mezi maskou určenou pro komedii a pro tragédii.

Tragická maska byla oproti komické méně barevná a výraz obličejů velmi často znázorňoval až přehnaný emocionální škleb. Časté jsou masky s prázdnými, vyděšenými očima a otevřenými ústy (Levi, 1995, s. 148). Na emocionalitu se u masek kladl opravdu velký důraz, protože muselo být hned od prvního okamžiku jasné, jakou emoci postava má. U tragických masek se nepřipouštělo příliš mnoho rozmanitých kresek a je možné, že později byly tragické masky i unifikovány.

Maska určená pro komedii byla na rozdíl od té tragické velice barevná a více realističtější. Neznázorňovala pouze tváře osob, ale také

zvířat, hmyzu či ptáků. Jejich hlavním úkolem bylo zvýraznit fyzické nedostatky dané postavy. Masky byly ošklivé, plešaté, měly velké uši, popřípadě i některé zvířecí prvky. Specifické byly taktéž masky herců, které znázorňovaly reálnou postavu. Tyto masky se velmi často snažily co nejvíce přiblížit reálné předloze, popřípadě se od ní co nejvíce odlišit.

Kromě masky, byl další důležitou částí hercova vybavení také náležitý kostým a rekvizity.

7.2 Kostýmy

Stejně jako maska, i kostým nesl v antickém divadle velkou část výpovědi o hrané postavě. Pro kostýmy platila určitá pravidla, která byla dodržována především v tragických hrách.

Původ tragického kostýmu vycházel z oděvu, který na sobě nosili Dionýsovi kněží, což ukazuje na obřadní charakter celé divadelní hry. Jednalo se o značně zdobenou tuniku s rukávy, která mohla být opatřena přehozem. Barevnost tuniky a přehozu napomáhala vypovídat o prožívané emoci postavy. Nejčastěji vyjadřovanou emoci pomocí barvy byl smutek a smrt. Postavy prožívající tyto emoce nosily oděvy černé, šedivé či bílé, zašpiněné do hněda či šeda.

Kostýmy se lišily i podle postavy, která je oblékla. Vznešené postavy měly kostýmy barevné, bohatě zdobené a plné zvířecích ornamentů (Stehlíková, 2000, s. 147). Postavy, které byly nižšího postavení, jako například otroci, měly kostýmy jednodušší. Velkou specialitou antického divadla bylo hojné využívání kostýmů vyjadřujících cizokrajnost postavy. Tyto kostýmy byly velmi často bohatě zdobené, měly netradiční střih i tvar a byly doplněny o zajímavé rekvizity.

Samotné rekvizity velmi napomáhaly i k určení postavení a profese postavy. Králové často v ruce třímali žezla, bojovníci a hrdinové kopí a poutníci své hole. Dalším zajímavým prvkem, který odlišoval postavení a důležitost postav, byly boty. Boty byly nejrůznějších tvarů a velikostí, ovšem nejdůležitější postavy byly obuty do obuvi s velice vysokou podrážkou, díky čemuž značně převyšovaly členy chóru a jiné

herce. Výška bot měla i praktický důvod. Jelikož byl na herce z nejvyšších pater hlediště špatný dohled, zvětšení výšky pomohlo hercově lepší viditelnosti (Gasparov, 2014, 130).

Kostýmy určené pro postavy komedie měly, stejně jako komediální masky, úlohu karikující (Zamarovský, Řecký zázrak, 1972, s. 331). Tyto kostýmy byly vycpávané především v oblasti břicha a zadku a jejich součástí byl i znázorněný velký falos. Ženské postavy měly zase zvýrazněná ňadra a boky. Komické chóry byly často přestrojeny za zvířata (*Žáby, Ptáci*) a chóry satyrských dramát zpodobňující Satyry měly pouze bederní roušky z kozlí kůže.

Kromě prvku estetického a určujícího měl kostým na divadle ještě jeden výrazový úkol. Pokud byl hercův kostým ohořelý, roztrhaný nebo zcela zničený, znamenalo to zánik či naprosté zhanobení samotné postavy. Podobnou funkci mělo i hercovo upadnutí na zem, což ovšem mohlo přinášet řadu obtíží. Musíme si uvědomit, že pohyb ve velkém a těžkém kostýmu a velké masce na hlavě musel být už sám o sobě dost náročný. A pokud k tomu přidáme i boty s vysokou podrážkou, mohlo dojít k nenadálému pádu herce velice snadno. Proto museli herci trénovat velice dlouho samotný pohyb na jevišti, aby se naučili s maskou i kostýmem pracovat a hlavně se pohybovat.

Jak je patrné, kostým i maska měly v antickém divadle významnou úlohu. Pokud by tyto části divadla, které působily především na zrak diváka, ve hře chyběly, divák by musel zapojovat obrovské množství fantazie, což by jej od sledování hry nejspíše zcela odradilo. I proto byla přítomnost těchto součástí, umožňujících divadlu pohyb mezi fikcí a realitou prostřednictvím masek, rekvizitám, kostýmům, v antickém divadle tolik důležitá.

Díky tomu se lze domnívat, že osoby, které se na jejich tvorbě podílely, musely nést velkou zodpovědnost a požívat značné úcty. Bohužel se nám o jejich práci, ani jich samotných, nedochovaly žádné prameny a tak zůstávají nadále skryti za oponou času.

7.3 Architektura divadla

Řecké divadlo se vždy odehrávalo pod širým nebem, neexistovaly žádné budovy se čtyřmi zdmi a střechou, které by izolovaly hercův um od okolního rušivého prostředí. Aby mohl herec předvádět svůj talent bez rušivých vlivů, bylo nutné obklopit jej prostorem, který by dokonale odstínil hluk vně divadelního prostoru, zesílil hercův hlas a umožnil všem divákům dobrý výhled.

Řekové velmi rychle našli optimální řešení, které vyhovovalo všem těmto požadavkům. Chytře využívali svažitého terénu, do kterého umístili hlediště, které postupně přecházelo v kruhovou orchéstru divadla, na jeho úpatí. Díky tomu se hercův hlas skvěle odrážel od protilehlé plochy, byl zesilován a rozprostřel se po celé ploše divadla. Zároveň se diváci řadili stupňovitě nad sebou a měli o dění na jevišti skvělý přehled.

Původní divadla využívala stupňovitého hlediště, které bylo budováno jako tribuna, tedy dřevěná konstrukce s lavicemi, která lemovala orchestru. Od tohoto systému stavby hlediště se ustoupilo po incidentu, při kterém se konstrukce hlediště zhroutila společně s diváky. (Levi, 1995, s. 148).

Prvním divadlem, ve kterém bylo využito konfigurace terénu, bylo Dionýsovo divadlo v Athénách. Zde se přímo naskytl svah pod Akropolí, kde běžně stáli či seděli lidé, sledující rituály konané na počest Dionýsa. Až později (zřejmě v 6. století) byla na svahu zřízena dřevěná konstrukce s lavicemi, kam si mohli diváci sednout. Na úpatí byla vybudována dřevěná orchéstra s oltářem a skéné, tedy dřevěná bouda pro herce, později využívaná jako součást představení. Tato bouda byla velmi často přestavována, aby co nejlépe vyhovovala uváděné hře. Její kamenná podoba je předmětem mnoha diskuzí. Víme jistě, že se z dřevěné boudy postupně stala kamenná budova s dveřmi, průchody, okny, střechou a dalšími architektonickými prvky. Velkou záhadou však je, kdy k proměně došlo a zda byla kamenná skéné součástí velkých dramát již v pátém století.

Velmi živé diskuze panují i kolem existence a podoby jeviště, které bylo situováno mezi orchestrou a skéné. Mnoho odborníků se domnívá, že jeviště, tedy vyvýšená plocha, nejspíše obdélníkového tvaru propojující skéné a orchestru, v 5. století ještě vůbec nebylo součástí divadelního prostoru a to hned z několika důvodů. Mezi ty nejpádňější patří v té době neexistující výraz v řečtině označující tento prostor, a absence archeologických pozůstatků po tomto prostoru. Na druhou stranu však existuje stejné množství důkazů, díky kterým můžeme považovat přítomnost jevištní plochy za samozřejmost. Řada z dochovaných her totiž ukazuje, že herec byl při svém vystoupení od chóru a tedy i orchestry oddělen a pohybovali se na vyvýšeném místě. Na druhou stranu se nám z pozdějších písemných pramenů nedochovala žádná zmínka o zavedení jeviště do divadelního prostoru. A takto výrazná událost by jistě zaznamenána byla.

Přední vědci, zabývající se problematikou jeviště v antickém divadle, jmenovitě A. W. Pickard-Cambridge a Petter Arnott, se ovšem shodují na tom, že pokud jeviště skutečně bylo pevnou součástí divadla, mělo podobu pouze jakési vyvýšené platformy, která byla několika schody spojena s orchestrou a táhla se po celé délce budovy skéné. Další možností je libovolné upravování prostoru divadla pro potřeby každé z her, což by se týkalo jeviště, které mohlo být v případě potřeby z prostoru odebráno.

Ve své vrcholné podobě dokázalo Dionýsovo divadlo v Athénách pojmut až 17 000 diváků, pro které bylo připraveno 64-78 řad kamenných sedadel (Levi, 1995, s. 148). Jedná se o obrovský počet osob, který by bez problému mohl konkurovat dnešním zastřešeným halám určeným pro sportovní utkání a jiná vystoupení. Díky této kapacitě patřilo k největším ve své době a je dost možné se domnívat, že i k nejnavštěvovanějším.

Prvky Dionýsova divadla v Athénách využívala i ostatní divadla, která byla stavěna v dalších větších městech antického Řecka. Mezi ty nejznámější patří divadlo z Dódóné, divadlo v Argu či v řecké Megapoli.

Díky zapouštění divadel do terénu a přízemní architektuře se nám velká část antických divadel dochovala v nejrůznějším stavu dodnes.

Například Dionýsovo divadlo bychom v dnešní době sice rozpoznali, určitě bychom si však netroufli odhadnout jeho skutečnou velikost v období největší slávy. Na druhou stranu jsou zde i divadla, jako to v řeckém Epidauru a Athénách, poblíž divadla Dionýsova, pojmenované po Héródu Attikovi, která se zachovala ve velmi dobrém stavu, a která nám velmi dobře dokumentují monumentálnost tehdejšího divadla. Většina z dochovaných divadel ovšem vznikla až po zániku velkého Dionýsova divadla (Levi, 1995, s. 152).

7.4 Jevištní prostor

Prostor určený pro performanci tvořila samotná plocha, na které byla hra hrána a již zmíněná skéné. Jednalo se o stavbu sloužící pro převlékání herců a zároveň tvořila i prostředek pro vyjádření prostředí celé hry. Skéné byla zdobena nejrůznějšími předměty (mušle znázorňující moře, kusy skal zprostředkávající skálu nebo zavěšené štíty jako vojenský tábor), a tak divákovi napovídala, kde se zrovna v ději ocitl.

V pozdější době byla skéné doplňována o nejrůznější malované panely, které mohly být alternativou dnešních kulis. Tyto panely nepředstavovaly jeden celistvý obraz, ale jednalo se pouze o nahodile umístěné obrazy přírodních výjevů, paláců či jiných budov a dekorací, pro upřesnění prostředí.

Skéné se postupně rozrůstala. Dostala druhé patro, její součástí bylo hned několik bran, které symbolizovaly, odkud postava přichází. V jejím středu byly vybudovány i schody, které vedly do dalších částí divadelního prostoru a opět umožňovaly hercům jiný pohyb než pouze horizontální.

V tragédii bylo skutečných rekvizit, jako byl například nábytek, jen poskromnu. Nábytek většinou dotvářel charakter postavy (staré osoby nemohoucí stát si na něj sedaly). Scéna však byla doplňována sochami a noční scény byly vyjadřovány zapálenými pochodněmi. U komedie je využívání nábytku a dalších jevištních rekvizit hojnější, ovšem i zde neměly za úkol navodit dokonalou iluzi prostředí, ale spíše zde sloužily

jako rekvizity, s nimiž herec pracoval.

Jedinou stálou "rekvizitou" byl oltář zasvěcený bohu Dionýsovy, který stál uprostřed jeviště. Zda byl tento objekt využíván i pro divadelní představení není příliš jisté. Pokud vezmeme v potaz, že se jednalo o skutečný oltář, mohlo by se jeho využívání jako rekvizity považovat za svatokrádež. Pak by ale bylo jeho umístění přesně doprostřed jeviště nelogické.

7.5 Mechané

Díky stoupající náročnosti her a jejich realizaci, začaly být součástí divadla i nejrůznější stroje nazývané méchanés (Zamarovský, Řecký zázrak, 1972, s. 332). Pod tímto pojmem rozumíme veškerou mechaniku, která se v divadle používala, od jednoduchých vozíků tažených zvířaty až po složité jeřáby a dopravní pásy. Nejčastěji byla používána plošina, která divákům zprostředkovávala živé obrazy odehrávající se mimo jeviště. Těmi byly nejčastěji obrazy usmrčených osob, které byly divákovi prostřednictvím tohoto systému ukázány již mrtvé.

Další technikou, kterou antické divadlo znalo, byla nejrůznější propadliště, stroje na samovolné otevírání bran a jeřáby. Ty byly užívány hojně, protože sloužily pro náhlá zjevení bohů (deus ex machina), ale také pro sestupy na zem a pohyb hrdinů létajících na nejrůznějších zvířatech, povozech či majících určitou magickou schopnost. Jeřáby byly umístovány mimo oči diváků, nejčastěji za skéné, přes kterou byl herec přehoupen. Byly využívány v tragédii i v komedii, která prostřednictvím nich parodovala lidské vlastnosti, popřípadě zesměšňovala námět tragédie.

V divadle bylo možné vyvolat i magické, zvukové a přírodní jevy, jako například blesky, pomocí otočných dekorací, které byly doprovázeny hromobitím. Toho se dosahovalo sypáním oblázků do měděných nádob (Kazda, 1998, s. 36).

V některých hrách se dokonce objevovalo mechanické divadlo, kdy se pohybovalo dekoracemi a dokonce i končetinami některých figurín. Vše bylo rozpohybováno za pomoci vody, ohně, větru a rtuti, která sloužila

k tvorbě tlaku. Tento mechanismus mohl být doplněn i o zrcadla, která vytvářela hru světla a stínů a dodávala celé scéně mysteriózní nádech. Tato podívaná musela být ve starověkém světě nevídaným zážitkem, který mnozí jistě připisovali božímu dílu.

Závěr

Divadelní slavnosti byly od svého počátku především aktem, který měl za úkol oslavovat boha Dionýsa, tedy patrona veškerého veselí, plodnosti, vína a samotného divadla. Divadlo na sebe začalo postupně brát i další funkce, které se více soustředily na obyčejného člena státu a jeho formování v rámci společnosti.

Občan antického Řecka celý svůj život zasvětil starosti o sebe sama, o rodinu, o obranu svého státu a uctívání bohů. Všechny tyto povinnosti vyžadovaly neochvějnou víru ve své konání a plné nasazení po celý život. I z tohoto důvodu si občan velmi rád našel chvíli, při které mohl alespoň na okamžik povinnosti zanechat pod přístřeším svého obydlí a oddávat se veselí a radovánkám. A tyto chvíle mu nabízely i divadelní slavnosti, při kterých mohl prokázat svou pevnou víru bohům zapomenout na svůj náročný život a ponořit se do prožívání osudů jiných osob prostřednictvím divadelní hry.

Divadelní hra, pokud se jednalo o kvalitní kus, dokázala na okamžik všechny přihlízející zbavit vnímání sebe sama a vtáhla je do vykonstruovaného prostředí, skrze které na ně začala působit a předávat jim svá sdělení, které do ní autor rafinovaně ukryl. Divák, aniž by si to uvědomoval, začal sebe sama promítat do postav na jevišti, cítil se být součástí dané hry a přijímal osud vybrané postavy za svůj. Tento akt mu dopřál určitý druh osobní psychohygieny, která mu napomáhala v pokračování ve výkonu služby sobě samému, svým blízkým a svému státu.

Každá z divadelních her působila na diváka jinak. Komédie měly za úkol pobavit přítomné skrze kritiku jevů ve společnosti a v politice a dopřát jim onen pocit zadostiučinění, kdy pro jednou nepadala kritika na ně, ale padla na hlavy jejich pánů, na nesmyslnost válek a nejrůznějších vládních nařízení. Na druhou stranu drama mělo vyvolat u přihlízejících pocit nutnosti nahlédnout do svého nitra, zamyslet se nad svými vlastními činy, ukázat jim správná morální a etická rozhodnutí a nutnost podřídit se

svému osudu. Díky tomu byl v celé obci zachováván společenský klid a kontrolovaně uvolňováno napětí, které mohla vyvolat některá nařízení spojená s řízením státu. Divadlo mohlo sloužit i jako prostředek k uspokojování mas, tím se předcházelo sociálním nepokojům a je to i jeden z důvodů proč byly hry tak štědře podporovány státem. Stávalo se místem, kde se setkávali zástupci z řad nejmocnějších i těch nejchudších, a kde si byly tyto dva tábory alespoň na chvíli rovny.

Na antickém divadle je však pozoruhodná ještě jedna věc. Tomuto odkazu antické kultury se podařilo přežít celá tisíciletí až do současnosti, přičemž některá jeho témata jsou tak nadčasová a zobrazují lidskou podstatu tak dokonale, že jsou aktuální dodnes.

Seznam použitých zdrojů:

ADKINS, L. - ADKINS, R. *Starověké Řecko: encyklopedická příručka*. Praha: Slovart, 2011, ISBN 978-80-7391-580-3.

AISCHYLOS - AISCHYLOS - AISCHYLOS - AISCHYLOS - SOFOKLÉS - SOFOKLÉS - SOFOKLÉS - EURIPIDÉS - EURIPIDÉS - EURIPIDÉS - EURIPIDÉS. *Antické tragédie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1970.

BOUZEK, J. - ONDŘEJOVÁ, I. *Periklovo Řecko*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1989, ISBN 80-204-0083-4.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny: Divadelní ústav, 1999, ISBN 80-7106-364-9.

BUTTIN, A. *Řecko: 776 až 338 př. n. l.* Praha: Lidové noviny, 2002, ISBN 80-7106-566-8.

EURIPIDÉS. *Médeia*. V nakl. Artur vyd. 1. Praha: Artur, 2010, ISBN 978-80-87128-37-4.

FLACELIÉRE, R. *Život v době Periklově*. 1. vyd., Praha: Odeon, 1981, ISBN 01-088-81.

GASPAROV, M. *Na počátku bylo Řecko: vyprávění o starořecké civilizaci*. 1. vyd., Praha: ART SLOVO, 2004, ISBN 80-903278-0-x.

KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vyd., Jinočany: H & H, 1998, ISBN 80-86022-25-0.

LEVI, P. *Svět starého Řecka: Kulturní atlas*. 1. vyd., Praha: Knižní klub, 1995, ISBN 80-7176-214-8.

OSBORNE, R. *Dějiny klasického Řecka*. 1. vyd., Praha: Grada, 2010, ISBN 978-80-247-3233-6.

PELIKÁN, O. *Dějiny antického umění*. 1. vyd., Praha: SPN, 1972.

Řecká dramata. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1976.

Harrison, J. Themis. In: SEGAL, R. *The myth and ritual theory: an anthology*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1998, ISBN 978-0-631-20680-4.

SOFOKLÉS. *Král Oidipús*. 1. vyd., Praha: Artur, 2010, ISBN 978-80-87128-34-3.

STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2005, ISBN 80-246-1105-8.

SZLEZÁK, T. *Za co vděčí Evropa Řekům: o základech naší kultury v řecké antice*. 1. vyd., Praha: OIKOYMENH, 2014, ISBN 978-80-7298-496-1.

ZAMAROVSKÝ, V. *Bohové a hrdinové antických bájí*. 5. upr. vyd., Praha: Brána, 2000, ISBN 80-7243-266-4.

ZAMAROVSKÝ, V. *Řecký zázrak*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1972.