

FILOZOFICKÁ FAKULTA KARLOVY UNIVERZITY V PRAZE

KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY

disertační práce

Apologia mimorum

Chorikia z Gazy

a

problematika kontinuity

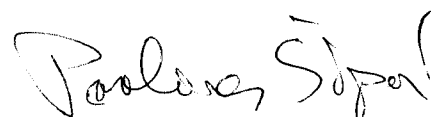
řeckého divadla

Školitelka: Prof. PhDr. Eva Stehlíková
Zpracovala: Mgr. Pavlína Šípová

Praha 2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci práci *Apologia mimorum Chorikia z Gazy a byzantské divadlo* zpracovala sama pouze s využitím pramenů a literatury v práci uvedených.

V Praze 18. února 2009



Pavlína Šípová

OBSAH

Úvodem.....	- 5 -
Otázka existence byzantského divadla, shrnutí literatury.....	- 8 -
Spor o divadlo	- 9 -
Sathas vs. Krumbacher.....	- 12 -
Problematika výzkumu, postoje a závěry	- 16 -
Podmínky pro divadelní život v Byzanci.....	- 31 -
Historický rámec.....	- 36 -
Rozpad římské říše a vznik Byzance	- 37 -
Řečnictví a řečnická tradice v Gaze.....	- 42 -
Chorikiovo dochované dílo.....	- 45 -
Chorikioův život a povaha výuky v řečnické škole.....	- 47 -
Svátky a oslavy v Gaze	- 50 -
Vývoj mimu	- 53 -
Apologia mimorum.....	- 72 -
Ο ΛΟΓΟΣ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΕΝ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΤΟΝ ΒΙΟΝ ΕΙΚΟΝΙΖΟΝΤΩΝ	73
Obhajoba herců aneb obrana mimu ve jménu Dionýsa	73
Titul a charakter řeči	- 110 -
Chorikiovo členění, metoda, argumentace.....	- 113 -
Chorikiovo svědectví v prostoru a čase	- 116 -
Postavení učitele a školní četba.....	- 117 -
Herci a jejich postavení ve společnosti	- 119 -
Hraní jako umělecká disciplína.....	- 125 -
Mimické role	- 130 -
Mimická tematika u Chorikia.....	- 131 -
Místo a příležitost pro hraní mimu.....	- 132 -
Herci a morálka	- 134 -
Ženy a divadlo v Byzanci.....	- 135 -
Ctihodná společnost a herci.....	- 139 -
Provozování mimu a Justiniánská opatření.....	- 141 -

Dialogické texty a návrat divadla	- 146 -
Využití možností dramatu	- 147 -
Dialogické texty	- 150 -
<i>Christos Paschon</i>	- 154 -
<i>Byzantské dramatické homilie a jejich vliv na středověký Západ</i> ..	- 157 -
Kyperský paschální cyklus a řecké liturgické divadlo	- 159 -
Závěr	- 172 -
Resumé.....	- 174 -
PRAMENY A LITERATURA	- 176 -
Elektronické zdroje:	- 176 -
Citování řečtí a latinští autoři a jejich české překlady	- 178 -
Citovaná literatura.....	- 188 -
Příloha	- 195 -
Douška, krétská renesance	- 196 -
Erofilí	- 197 -
Král Rodolinos	- 198 -
Zenon.....	- 199 -
Infamia immediata	- 201 -
Byzantské režijní instrukce k Utrpení Kristově (Ukázka) ..	- 203 -
Začátek, vzkříšení Lazara.....	- 204 -
Začátek Květné neděle	- 205 -
Hostina	- 205 -
Niptir (Omytí)	- 206 -
Zrada.....	- 206 -
Petrovo zapření.....	- 207 -

I. Úvodem

Apologia mimorum od Chorikia z Gazy je stěžejním dokladem existence divadla v římské říši ještě v 6. stol po Kr., stala se proto hlavním tématem této disertační práce. Chorikiovo dílo dlouho nebylo předmětem odborného zájmu, nejspíš pro jazykovou odlehlost spis nezdомácněl u divadelních historiků a pro klasické filology byl zase příliš odlehlý tematicky, takže Chorikiovu písemnost spíše jen registrovali. Pro historiky neměla dlouho valnou cenu hlavně proto, že jde nejspíš o řečnické cvičení s akcentem na formální stránku řeči. I přesto lze z Chorikiova díla vyčíst řadu informací, zásadních pro vývoj evropského divadla.

V 80. letech 20. stol. byly publikovány dvě stěžejní práce věnované Chorikiovým spisům. První z nich je historická studie řecko-americké provenience od Fotia Litsase (Fotios Litsas: *Choricus of Gaza: An Approach to his Work. Introduction. Translation. Commentary*, disertační práce, University of Chicago 1980). Předkládá detailní úvod a anglický překlad s komentářem všech do té doby nepřeložených Chorikiových spisů s výjimkou *Apologie mimorum*, což Litsas odůvodňuje tematickou i formální výlučností *Apologie*. Druhá práce pochází od řeckého klasického filologa Ioannise Stefanise (I. E. Stefanis: *Χορικήου Σοφιστού Γάζης Συνηγορία μίμων*, Soluň 1986) a týká se výhradně *Apologie mimorum*. Stefanis dělí knihu na tři části, v té první podrobně vysvětluje historický kontext za Justiniánovy vlády, uvádí soudobá právní, historická i anekdotická svědectví o stále více a více vytrácejícím se divadle. Ve druhé části nalezneme původní Chorikiův text podle kritického vydání *Choricii Gazaei opera, recensuit R. Foerster, editionem confecit E. Richtsteig*, Lipsko 1929, a jeho zrcadlový novořecký překlad. Třetí část Stefanis věnuje částečně filologické analýze původního textu a částečně

obecnému komentáři k jednotlivým paragrafům. S filologickou akribií cituje a odkazuje na četnou bibliografii.

Co se týká překladů do moderních jazyků, s určitostí víme, že doposud existuje úplný překlad *Apologie mimorum* pouze v moderní řečtině (I. E. Stefanis, *Χορική του Σοφιστού Γάζης Συνηγορία μίμων*, Soluň 1986). S odvoláním na bibliografii evidujeme anglický překlad *Apologie mimorum* od Andrewa W. Whitea, který před nedávnem avizoval ve své disertaci¹ a nejspíš také představil r. 2007 na 33. výroční konferenci byzantských studií v Torontu.² Také dvě italské práce, jež se nám nepodařilo získat, by měly zahrnovat překlad *Apologie mimorum* (F. Barberis, *L'Apologia mimorum di Coricio di Gaza. Introduzione, traduzione e commento*, disertační práce, Università di Genova 1992; G. Maiorano, *Coricio di Gaza, In difesa dei mimi. Traduzione e commento*, Università degli Studi di Bari, 1994–1995). Do češtiny byla Chorikiova obhajoba herců přeložena na podkladě Stefanisovy kritické edice a poprvé veřejnosti představena r. 2007 (*Divadelní revue* 2, 2007). Diskuse nad *Apologií mimorum* se odrazila v nové překladatelské úpravě, již spolu s originálem předkládáme na veřejnost poprvé.

Práce na Chorikiově *Apologii* nastolila otázku kontinuity divadla v grekofonní části Středomoří od sklonku římské říše po novodobé dramatické texty tzv. krétské renesance a na vybraných památkách demonstuje problematiku sporu o divadlo v této části světa.

¹ Andrew Walker White: *The Artifice of Eternity: a Study of Liturgical and Theatrical Practices in Byzantium*, disertační práce, University of Maryland 2006, pozn. str. 14: „...See the author's 'On Actors as Honest Working Stiffs: Selections from a new Translation of Choricius of Gaza's 'Defense of the Mimes',“ *Basilissa* 2 (forthcoming).“

² Viz <http://www.chass.utoronto.ca/medieval/BSC/BSCProgram.pdf>.
Přístup 6. srpna 2008.

Úvodní kapitola je věnována diachronnímu kulturnímu zázemí v prostoru poprvé východního Středomoří. Další nastiňují spor, jemuž daly vzniknout teorie o kontinuitě resp. diskontinuitě řeckého divadla od pozdní antiky až po současnost.

Následuje historický rámeček, který přibližuje křesťanské prostředí palestinské Gazy v období jejího největšího rozkvětu ve 4. – 6. stol. Jednotlivé kapitoly zpracovávají Chorikiovo dochované dílo, obecný vývoj mimu, překlad a rozbor Chorikiovy *Apologie mimorum*, na jehož základě lze vyvodit poměrně jasný obraz o divadelní situaci v palestinské Gaze, sociálních poměrech v tehdejší společnosti a vztahu divadla, státu a církve, až po vymizení divadla a přetrvání dramatu coby literárního žánru.

Práci uzavírají kapitoly věnované dramatické literární tradici v Byzanci, jejího vlivu na západní liturgii a posléze importu liturgického divadla na grekofonní území, především na ostrovy Egejského moře, Kréty, Kypru a Sedmiostroví. Poslední část zahrnuje citovanou bibliografii a přílohu.

Otázka existence byzantského divadla,

shrnutí literatury

Spor o divadlo

Dříve než přejdeme k počátku staletého sporu o divadelní kontinuitu, musíme si vymežit pojem divadlo. Za divadlo budeme považovat „divadlo jako druh umění a zábavy“³ (mimos), narozdíl od činností jiného druhu s divadelními či performačními prvky (paschální bohoslužba).

Pohybujeme se v dávném časoprostoru, a proto i definice divadla jako specifické lidské činnosti má v historii divadla mnoho podob. Tradičně se v encyklopedickém pojetí mluvilo o divadle v geograficky omezeném prostoru Evropy s počátkem v náboženském divadle klasického Řecka, což už samo o sobě rezignuje na existenci divadla v předantických kulturách a ignoruje existenci divadla v kulturách východních.

Divadlo také „není podmíněno ve své podstatě ničím z toho, co bývá pokládáno za jeho nezbytnou součást nebo podmínku (budova instituce, existence psaných textů, členění a hierarchie žánrů, technické vybavení [...] aj.)“⁴ Jinak bychom právě mimos – který byl po určitou dobu jediným existujícím evropským divadlem – nemohli k divadlu přiřadit, protože nebyl fixován na žádnou budovu a z textů se nám zachovala jen nepatrná část. Pro tento divadelní žánr byla nadto charakteristická improvizace, (stejně jako u pantomimu a dalších), takže psaný text ani nebyl podmínkou k inscenaci.

Pokud rozšíříme oblast divadelní historie o veškeré známé počáteční divadelní aktivity, vyjde nám:

1. „Podstatou divadla (a jeho zárodečnou podobou) je zobrazující pohyb lidského těla – zobrazení skutečnosti prostřednictvím tělesné aktivity člověka, mimese.

³ Oscar G. Brockert: *Dějiny divadla*, Praha 1999, str. 7.

⁴ Jan Kopecký: „Studie encyklopedického hesla.“ In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, Scénografický ústav, Praha 1970, str. 13.

2. Jde o zobrazení někomu a v intencionální dohodě s ním. Tato dohoda („vědomí hry,“ konvence) dává kontaktu mezi subjektem a objektem mimese podobu proudu představ, jimiž se uskutečňuje fiktivní a dočasná proměna, jež je cílem i výrazem společné aktivity.

3. Tento proces probíhá v čase a prostoru; fiktivní proměna vzniká pouze v okamžicích aktivního kontaktu mezi jeho subjektivními i objektivními činiteli (partnery). Lidé si tu společnou akci vytvářejí umělou časoprostorovou realitu, fiktivní z hlediska životní praxe („skutečnosti“), nicméně reálně existující v okamžicích trvání procesu.⁵

V takovém případě bychom mohli za divadlo považovat jakoukoli bohoslužbu, která se odehrává v daném přesně diferenciovaném prostoru, jež má jasný liturgický „scénář,“ kde hlavní jednající postavou je kněz, imam nebo rabín a kde aktivní obecnost tvoří obec věřících.

Mnohdy bývá velmi obtížné odlišit mezi divadelností některých akcí a divadlem, či kdy se ze skutečnosti stává divadlo a kdy divadlo pozbývá některých divadelních rysů a přestává být divadlem. Za divadlo bychom pak mohli dokonce považovat tříkrálový průvod v pražských „kulisách,“ u něhož nechybějí ani kostýmy a herci.

Abychom porozuměli sporu, jenž hluboce poznamenal problematiku kontinuity řeckého a tím i evropského divadla, můžeme vycházet z dobře použitelné části definice, která říká:

„Divadlo, divadelní umění, předvádění akcí lidských nebo lidem podobných bytostí hrou představitelů (zpravidla herců [...]) s estetickým záměrem před přihlížejícími diváky (obecností).“

D. se těmito základními znaky odlišuje od příbuzných společenských jevů, s nimiž sdílí některé společenské znaky. Tím, že se na d. představují dramatické osoby, liší se d. od jiných druhů podívané, s nimiž má společný znak divácké účasti. [...] Řadu styčných bodů má d. s některými formacemi náboženských obřadů.

⁵ Jan Kopecký: „Studie encyklopedického hesla.“ In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, Scénografický ústav, Praha 1970, str. 14.

[...] Zásadní rozdíl spočívá tu v tom, že účastníci obřadu věří v totožnost představujícího a představovaného (pro katolíka je hostie tělem Kristovým), kdežto u divadelního diváka nemizí ani při dokonalé ilusi vědomí, že jde o hru.“⁶

Za významnou divadelní složku považujeme také uměleckou hodnotu divadelního představení a herecký podíl, jenž významně pomáhá umělecké dílo vytvářet.

⁶ Adolf Scherl: „Pokus o heslo encyklopedie.“ Tamtéž, str. 29.

Sathas vs. Krumbacher

Od prvního vydání dnes už legendární práce Konstantina Sathase o divadelním a múzickém životě v Byzanci⁷ uběhlo téměř sto třicet let a je třeba říct, že se v průběhu tohoto období názory na divadelní život v Byzanci mnoho nezměnily. Sathasovy naděje, že bude budoucím bádáním pevně překlenuta propast mezi antickým divadlem a divadlem krétské renesance,⁸ se nenaplnily. Novověký objev bohatství západního liturgického divadla, vedle toho nové nálezy tří do té doby neznámých dramatických děl z Kréty⁹ jej přivedly na myšlenku existence divadelního života v Byzanci podobného západnímu středověkému, avšak ještě staršího a přímo navazujícího na starověké dědictví.

Shromáždil obrovské množství materiálu, aby doložil existenci divadla nejen v Byzanci, ale i v období po pádu Konstantinopole. Objemný svazek (více než 400 stran) obsahuje nesourodý materiál z oblasti etnografie, folkloristiky, muzikologie, numismatiky, historických a literárních pramenů. Odkazuje k pohanským slavnostem, závodům na hipodromu, dialogickým básním a jiným památkám, u nichž jsou patrné divadelní rysy. Přestože tyto památky nemají k divadlu přímý vztah, Sathas došel k závěrům, které, podle něj, potvrzují kontinuální existenci divadla a divadelního života na grekofonním území a jež Sathasovi kritici označili za fantaskní.¹⁰ Přesto Sathasova práce představuje

⁷ Konstantinos Sathas: *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών ήτοι εισαγωγή εις το Κρητικόν Θέατρον*, [*Historická eseje o divadle a hudbě v Byzanci aneb úvod ke krétskému divadlu*], Benátky 1878, reprint Athény 1979.

⁸ Viz kapitola v příloze: *Douška, krétská renesance*, str. 198.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Paul Maas: *Byzantinische Zeitschrift* 32 (1932), str. 395–396: „Autorka [Venetia Cottasová] se ubírá po stopách K. N. Sathase, jehož fantaskní práce *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών ήτοι εισαγωγή*

jedinečnou sbírku informací a vzácných citací, z nichž lze i po více než sto letech čerpat.

Snaha doložit kontinuitu řecké kultury je nadto pro Řeky v jejich pohnuté mnohasetleté historii národnostním zájmem: na počátku dvacátého století vrcholil boj o podobu novořeckého jazyka spojený s politickou otázkou, který přetrval až do druhé poloviny dvacátého století. Doložení kontinuity řeckého národa od starověku po současnost ve všech kulturních oblastech mělo proto přednost před vědeckou akribií.

Tak dala Sathasova práce vzápětí vzniknout dlouhotrvajícímu sporu. Koncem devatenáctého století se Karl Krumbacher¹¹ snažil Sathasovy mnohdy málo podložené důkazy divadelního života v Byzanci vyvrátit. Vyčítá Sathasovi chybné metodologické postupy, tvrdí, že řecké dramatické básnictví v Byzanci vymizelo, stejně jako vymizela i divadelní představení, přestože se Sathas snaží ve své úctyhodně obsáhlé knize vyvolat opačnou představu. Podle Krumbachera Sathas ve svých snahách ignoruje jakoukoli časovou i věcnou překážku, přičemž využívá každé zmínky vhodné či špatné, jen aby upevnil víru v existenci byzantského divadla. Krumbacher proti Sathasovi argumentuje tvrzením, že v pozdně antickém římském impériu „mimos a frivolní pantomimos potlačily chuť seriózního dramatu“¹² a že divadlo (v antickém slova smyslu) bylo později v Byzanci nahrazeno „banálními chlípnostmi v cirku.“¹³ Situaci v západním

εις το Κρητικόν Θέατρον, Benátky 1878, nemá obdobu. Aby rozšířila mizivé památky byzantského divadla, zahrnuje do něj drama určené ke čtení, hudbu, tanec, náboženské kánony, bohoslužebnou praxi, kázání, dialog, satiru, lidové písně atp., rovněž odkazuje ke starověku, novověku, k západní kultuře, slovanské, rumunské...“

¹¹ Karl Krumbacher: *Geschichte der byzantinischen Literatur*, Mnichov 1897².

¹² Tamtéž, str. 645.

¹³ Tamtéž.

a východním Středomoří pak shrnuje pojednáním o literárním dramatu, které nadále sloužilo jen k akademické četbě a výuce.

Co se týkalo východní části říše, jsou sice evidovány divadelní akce (jako např. v Prokopiových příbězích o Theodořině životě, čili budoucí císařovně a manželce císaře Justiniána), avšak další doklady o divadelních představeních či písemné památky z období Athanasiovy a Justiniánovy vlády, k nimž jsou řazeny i Chorikiova *Apologie mimorum* a jeden Agathiův epigram o hercích, jsou jen mlhavými projevy divadelního života, navíc pouze pro šesté století. Postoj státních a církevních autorit vůči divadlu Krumbacher shrnuje drobným odstavcem, v němž vysvětluje, že státní úředníci měli zakázánu účast na divadelních představeních a nesměli nosit divadelní kostýmy. Církev zakazovala zpívat písničky z divadelních představení a kněží samozřejmě nesměli chodit do divadla:

Svatý všeobecný sněm tento rozhodně zakazuje býti šaškem a ukazovati se v divadle, pořádati představení zvířat a tance na jevišti. Jestliže se někdo proviní proti tomuto pravidlu a oddá se některé z uvedených zábav, duchovní budiž vyvržen s duchovenstva a laik odloučen z církevního obcenství.¹⁴

Kněží také nesměli ΣΚΗΝΙΚΟΥΣ [skenikus] – herce oddávat. Krumbacher pak uzavírá: „Ve snaze podpořit svou teorii o nesmrtelnosti antické scény Sathas argumentuje dokonce i aklamacemi k císaři, ΔΙΑΠΟΜΠΕΥΣΕΙΣ [diapompeusis] v cirku a v armádě: „Ačkoli nemůžeme těmto akcím upřít jisté divadelní

¹⁴ Viz Pravidlo 51. In: „Pravidla šestého svatého všeobecného sněmu, cařihradského, (r. 680) jinak trullského, konaného ve sloupové síni císařského paláce.“ In: Pravidla všeobecných a místních sněmů i svatých Otců pravoslavné církve, Pravoslavná církev v Československu 1955. Přel. A. Jiří Novák. Viz http://www.orthodoxia.cz/kan_02.htm. Srv. též Julianus Imperator Phil.: Epistulae, 89b, 439–442.

prvky, stále to není přesvědčivý doklad o kontinuitě pravého divadla v Byzanci.“¹⁵

¹⁵ Viz Krumbacher, c. d., str. 643–648.

Problematika výzkumu, postoje a závěry

V souvislosti s tímto sporem lze dělit práce pozdějších badatelů na zastánce kontinuity řeckého divadla a na zastánce protichůdných názorů. Na příkladu knihy Alexise Solomose: *Svatý Bakchos aneb neznámé roky řeckého divadla 300 př. Kr. – 1600*, kterou vydal poprvé r. 1964,¹⁶ můžeme demonstrovat základní problematiku celého sporu. Kniha postrádá řádnou bibliografii i odkazy a vesměs sleduje interpretační linii Sathasovu, Papadopulosovu, Cottasové aj.,¹⁷ přičemž čtenáři slibuje objasnění divadelní situace v Byzanci v rozsáhlém období téměř dvou tisíciletí, avšak zevšeobecňující argumenty nemají odbornou hodnotu.¹⁸

Existence a rozsah sporu v průběhu desítek let se zakládají na řadě problémů: V otázce existence divadla v Byzanci hrají významnou roli vědomé či nevědomé ideologické postoje, ale také samy divadelní pojmy divadlo – ΘΕΑΤΡΟΝ a drama – ΔΡΑΜΑ. V průběhu staletí měnily svůj význam, což mnohdy někteří badatelé z různých důvodů nebrali vůbec v úvahu a často pak

¹⁶ Alexis Solomos: *Ο άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου. 300 π.Χ. – 1600 μ.Χ.*, Athény 1987³.

¹⁷ Anthimos Papadopoulos: *Το θρησκευτικό θέατρον των Βυζαντινών*, Athény 1925. Vénétia Cottas: *Le Théâtre à Byzance*, Paříž 1931.

¹⁸ Srv. Walter Puchner: *Το θέατρο στην Ελλάδα, μορφολογικές επισημάνσεις*, Athény 1992, str. 24.

docházelo k dezinterpretaci.¹⁹ Kromě toho existují různé názory na to, jaké fenomény a jaký prostor je možné za divadlo označit.²⁰

Pohledem na archeologickou mapu zjistíme, že jsou divadly poseta pobřeží Malé Asie, Předního Východu a že hustě lemují povodí Nilu.²¹ Prostory divadel prokazatelně fungovaly ještě v 6. stol. po Kr., avšak divadlo resp. mimos se v nich hrál jen sporadicky. Divadlo bylo na ústupu a v zábavní produkci už dávno nehrálo hlavní roli. Víme, že mimu vyhovoval privátní prostor i tržiště a že na svůj ΘΕΑΤΡΟΝ – divadelní prostor – vůbec nebyl fixován.²² Proč tedy byla divadla stavěna?

Od římských dob byla divadla „po většinu doby bezplatná, zpočátku proto, že byl[a] součástí náboženských slavností, za císařství pak takto bylo naplňováno známé heslo *panem et circense*. „Chléb a hry“ znamenalo totiž nejen rozdělování obilí za nízké ceny nebo úplně zadarmo, ale zároveň také i vstupenek²³ na

¹⁹ Především k nim patří práce již zmíněného Konstantina Sathase, Venetie Cottasové, Alberta Vogta (Alberta Vogt: „Le théâtre à Byzance et dans l' empire du IVe aux XIIIe siècle. I. Le théâtre profan.“ *Revue des Questions Historiques* 59 (1931), str. 257–296), ale také často citovaného Spyridona P. Lambrose, S. P. Lambros: „Βυζαντινική σκηνοθετική διάταξις των παθών του Χριστού,“ *Νέος Ελληνομνημων* 13 (1916), str. 381–413 a dalších.

²⁰ Na tuto problematiku upozorňují: Herbert Hunger: *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner I.*, Mnichov 1978, str. 210–211. Cyril Mango: „Daily Life in Byzantium“, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/1 (1981), str. 337–353. Walter Puchner: *Το θέατρο στην Ελλάδα, μορφολογικές επισημάνσεις*, Athény 1992. Iosif Vivilakis: *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Athény 2003. Vivilakis: *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη σχέση Εκκλησίας και θεάτρου*, disertační práce, Athény 1996.

²¹ Viz Frank Sear: *Roman Theatres, An Architectural Study*, Oxford 2006. Mapy 4, 5, 6.

²² Více v kap. „Místo a příležitost pro hraní mimu,“ str. 144.

²³ Vstupenky měly podobu mincí a také přibližně určovaly místo v hledišti. Výsada se týkala pouze římských občanů, takže nebyl otrokům vstup do divadel povolen. Tento zákaz ovšem nebyl vždy zcela dodržován. Srv. Michal Skřejpek:

nejrůznější produkce, gladiátorskými zápasy počínaje a divadelními představeními konče.²⁴

Stavba a návštěva divadel „měla také politické příčiny. Pořádání divadelních představení, na něž byl přístup zásadně zdarma, bylo nejen povinností římských úředníků, ale často také součástí předvolebních kampaní. Ve snaze zvýšit si popularitu a získat tak budoucí voliče, byly kandidáty na magistratury činěny přísliby jejich uspořádání, které byly nejen závazné, ale i právně vynutitelné. Tak je alespoň možné odvodit *per analogiam* z jednoho fragmentu z 3. knihy „O úřadu konzula“ známého právníka Domitia Ulpiana dochovaného v Digestech (Dig. 50, 12, 8), kde se dočteme, že veřejný slib postavit divadlo má charakter verbálního kontraktu (tzv. *pollicitatio*). Takovéto finanční náklady však nebyly motivovány pouze utilitárně. Pocit sounáležitosti s obcí (městem), k němuž někdo příslušel, byl v antickém starověku velmi silný. Proto nebyly řídké případy, kdy se někdo rozhodl věnovat část svého majetku, kdyby zemřel, právě za tímto účelem:

Odkazy mohou být pořízeny také ve prospěch obce, spočívají v poctění nebo vyzdobení obce. Odkazem spočívajícím ve vyzdobení města je například postavení fora, divadla (také Gaius Dig. 35, 2, 80, 1) nebo stadionu. Odkazem spočívajícím v poctění města je například uspořádání gladiátorských zápasů, štvance na divokou zvěř, divadelního představení (Paulus Dig. 30, 122 pr.).²⁵

Víme, že císař Justinián nechával po celou svou vládu velkokapacitní prostory divadel zavírat, bourat a zase stavět. Dělo se tak kvůli nepokojům a výtržnostem, ale také v rámci úsporných

„Theatrum et histriones (Divadlo a herci v římském právu),“ *Právní rozhledy* 8 (2001), str. 368–373.

²⁴ Skřejpek, c. d.

²⁵ Viz Skřejpek c. d.

opatření.²⁶ Kapacita divadel vyhovovala mnoha akcím; s nadsázkou bychom mohli situaci přirovnat k dnešním multifunkčním halám, ve kterých je stejně možné vidět šampionát v ledním hokeji, jako koncert popové hvězdy, kázání slavného misionáře nebo předvolební politickou kamapaň.

Ke stejnému vysvětlení přispívá i sám výraz *theatron* – *divadlo*, který měl v 6. stol. mnoho významů, jež se k divadlu vztahovaly jen velmi vzdáleně: *Divadlo* mohla být prostá budova, divadelní prostor, amfiteátr, stadión, hipodrom, závody na hipodromu, zábavní umění, zaměstnání, představení, vyprávění, scéna, veřejná přehlídka, jakákoli podívaná (show), boží úkaz, zábava, zázraky v Kristu, duše, viditelný svět atd.²⁷

Jiné původně divadelní výrazy jako *thymelikos*, *skenikos*, *musikos*, *mimos* představují v církevních spisech stejnou věc jako třeba tanec na veřejnosti, travestii, maškarády, řecké pohanské svátky atp. Termín *drama* se kromě jiného užívá pro označení druhu románu, dramatické prvky vykazují také hymny a kázání, dialogy se objevují u určitého druhu básní, avšak drama v dnešním slova smyslu v literární podobě vlastně doloženo není.²⁸ Bádání v této věci komplikuje i to, že se na výzkumu podíleli badatelé mnoha odvětví, kteří nehovoří stejným jazykem.

Řecká národnostní otázka v pozdějších letech nejspíš nehrála ve sporu významnou roli, za zmínku však stojí ti nejhrořivější zastánci kontinuity řeckého divadla, z Řeků to jsou již zmínění: Anthimos Papadopulos, Vénétia Cottasová,

²⁶ Více v kap. „Provozování mimu a Justiniánská opatření,“ str. 143.

²⁷ Srv. Iosif Vivilakis: *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη σχέση Εκκλησίας και θεάτρον*, disertační práce, Athény 1996, str. 93–94.

²⁸ Více v kap. „Dialogicé texty,“ str.152.

Fedon Koukoules,²⁹ Alexis Solomos a další.³⁰ Objevují se však i kritické hlasy, především Stilpona Kyriakidise, který kritizuje především metodologické postupy Cottasové, její závislost na Sathasových publikacích a ostře vystupuje proti jejím závěrům ve dvou recenzích. V té první poměrně smírně poukazuje na nedostatky práce, ve druhé už příkře reaguje na její námitky.³¹

Svou roli v hledání důkazů o existenci divadla v Byzanci jakožto dokladu kontinuity řeckého etnika a kultury od starověku až po současnost sehrála slavná Fallmerayerova teorie o diskontinuitě řeckého národa, jež vlastně dala vzniknout řeckému modernímu historickému bádání. Jakob Philipp Fallmerayer, německý historik první poloviny 19. stol., tehdy přišel s demografickými argumenty o diskontinuitě řeckého národa. Tvrdí v nich, že původní helénské obyvatelstvo již dávno zaniklo mezi přílivem Slovanů a jiných národů.³² Vedle toho však významně působil postoj byzantologů, kteří považují Byzanc za přímého dědice řeckořímské kultury ve většině jejích odvětví (filozofie, teologie, právo, výuka antických autorů atd.), přičemž si lze jen těžko představit, že by v tak vyspělé civilizaci chyběl organizovaný divadelní život. To je námitka, jež ochromuje jinak jednoznačný závěr. Absence organizovaného divadelního života v Byzanci bývá

²⁹ Phedon Koukoules: *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, díl 6./ = *Vie et civilisation Byzantines / Phedon Koukoules*. 1A/6, Σχολεία, παιδων ανατροφή, παίγνια, Εν Αθήναις: Institut Francais d'Athenes: τυπ. Μυρτίδης, Μηνάς, Athény 1948, str. 110–114.

³⁰ Vyčerpávající bibliografii uvádí Puchner, c. d., str. 25.

³¹ Stilpon Kyriakidis: *Λαογραφία* 11 (1934–37), str. 281–284; Vénétia Cottasová, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 12 (1936). Stilpon Kyriakidis: *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 12, 1936, str. 467–474.

³² Jakob Philipp Fallmerayer: *Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters ein historischer Versuch. 1. Theil, Untergang der peloponnesischen Hellenen und Wiederbevölkerung des leeren Bodens durch slavische Volkstämme*, Stuttgart und Tübingen 1830.

přirovnávána k absenci byzantského sochařství, ač zde není přímá paralela. Přesto stojí za drobný exkurs:

Sochy, stejně jako divadlo a hry, byly v těsné souvislosti s pohanskými obřady a bohy, patřily tudíž k hlavním nositelům pohanství. Pro mladou christianizující se společnost představovaly odvěkou živou součást života, která však svou tělesností, – u her mnohdy krutostí a barbarstvím –, byla nadále v rozporu s křesťanskou morálkou a principy. Pro církev a stát, jenž později přijal křesťanské zásady, znamenaly dlouhodobý boj:

Náleží žádati zbožné císaře, aby přikázali úplně vyvrátiti pozůstalé modly ve vsí Africe: Neboť ve mnohých místech přímořských a na různých panstvích ještě tento blud nesprávně zachovává platnost. Budiž rozkázáno vymýtiti modly a všemi způsoby rozbořiti jejich chrámy, stojící na vsích a ukrytých místech, bez jakéhokoliv slušného zevnějšku.³³

Jinde:

Usneseno rovněž žádati po slavných císařích, aby byly na každý způsob vymýceny zůstatky modloslužebnictví nejen v sochách, nýbrž na jakýchkoliv místech ...³⁴

Co se týká oblíbenosti soch, víme že si císař Konstantin (4. stol.) nechal přivést do svého nového císařského města na Bosporu také plastiky, jimiž dal město vyzdobit. Dokonce se jich nemalá část ve městě dochovala ještě po čtvrté katastrofické křížácké výpravě r. 1204.³⁵

³³ Pravidlo 69 usnesení Svatého místního sněmu r. 490 v Kartágu (dnešní Tunisko). Viz http://www.orthodoxia.cz/kan_03.htm. Přístup 13. srpna 2008.

³⁴ Pravidlo 95. Tamtéž.

³⁵ Viz Cyril Mango: „Antique statuary and the Byzantine beholder.“ *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), str. 53–75; Hunger, c. d., str. 555.

V Konstantinopoli dodnes stojí na místě někdejšího hipodromu obelisk, který si tam nechal z Egypta přivést císař Theodosius (4. stol. po Kr.), kus opodál spirálovitý

Ve 4. století spolu s přijetím křesťanství za státní náboženství totiž vyšlo nařízení, jež formuluje důvody, pro něž mělo být sochařství vyčleněno z technického společenství, kterému přísluší oslavovat boha. Obdobně tomu bylo i u divadla. Podle názoru představitelů tehdejší křesťanské církve se totiž jednalo o modloslužebnictví (idololatrii), které bylo odvozováno od jeho původního spojení s pohanským náboženstvím a tradicemi stejně jako v případě soch. Současnému člověku to pravoslavná církev vysvětluje na svých oficiálních stránkách těmito slovy: „Na této stránce naleznete statě pojednávající o pravoslavném církevním umění – tj. o pravoslavných svatých obrazech, kterým říkáme ikony, a o pravoslavném chrámovém liturgickém zpěvu (liturgická hudba – to v Pravoslaví znamená vždy jen zpěv, neboť žádné hudební nástroje se v Pravoslaví liturgicky neužívají – důvod je jednoduchý: živému Bohu možno sloužit jenom živým nástrojem, a takovým je pouze lidský hlas). Tyto dvě kategorie umění používá Pravoslaví k liturgickým účelům; není užíváno umění sochařské, neboť uctívání soch je Pravoslavím co nejdůrazněji odmítáno – vidíme v tom modlářství (sochy jsou svým trojrozměrným pojetím příliš spojené s materií a nelze „skrze ně procházet“ k předobrazu, jak se to má dít při uctívání ikon, které jsou jen dvourozměrné a speciálně malované, aby nestrhávaly úctu na svoji materii, nýbrž jsou uzpůsobeny k tomu, aby byly **pouhým oknem** do duchovního světa; uctívání soch bylo Církví výslovně zakázáno a připočteno k pohanství).“³⁶

Zobrazování boha a člověka má přísná pravidla, jejichž kořeny je třeba hledat v sepětí židovské a helénistické tradice. V apoštolských skutcích se dočítáme o apoštolském shromáždění, jež se konalo kolem r.50 v Jeruzalémě. (Sk15). Projednával se na

hadí sloup, který od roku 478 př. Kr. stál v řeckých Delfách, ale r. 330 po Kr. si jej převezl do Cařihradu císař Konstantin.

³⁶ <http://www.pravoslav.gts.cz/ikony/index.html>. Přístup 20. srpna 2008.

něm mj. způsob začlenění novokřtěnců z židovských a helénských (čili pohanských) komunit do křesťanské obce, která se posléze vyhranila vůči některým židovským zvyklostem a nařízením a stanovila společná pravidla pro křesťany vzešlé z obou skupin:

*Totíž abyste se zdržovali od obětovaného modlám, a od krve, a od udáveného, a od smilstva. Od těch věcí budete-li se ostříhati, dobře budete činiti. Mějte se dobře.*³⁷

Konfrontace židovství, pohanského helénismu a křesťanství přinášelo konfrontaci zobrazování božského s Mojžíšovými zákony resp. s mnohasetletou výukou Písma. Zobrazování bylo v židovství vztahováno ke stvoření člověka a uctívání jednoho boha, jehož jméno nesmí být vyřčeno, natož pak jakkoli zpodobněno. Židovská kultura, pokud známo, neprodukovala divadlo a neznala drama. Pouze občas narážíme na spekulace o biblických památkách *Píseň písni* a *Job*, jež vykazují dramatické prvky.

Ve skutečnosti jediným helénsko-židovským dramatem je v rodině antických tragedií poměrně mladá tragédie *Exodus* o vyvedení židů z Egypta, z níž se zachoval rozsáhlý zlomek.³⁸ Její datace spadá do 2. stol. př. Kr. a autorem je Ezechiel, helenizovaný žid z egyptské Alexandrie. Nestarší židovské drama vytvořené už podle západoevropského modelu pochází až ze 17. stol. od amsterodamského rabína, známého jako Mojžíš Mordechaj Zacuto, a zpracovává jednu talmudskou legendu.³⁹

³⁷ Sk15,29, *Bibli česká šestidílná podle původního vydání králického z roku 1579–1593*. Viz <http://www.etf.cuni.cz/~rovnanim/bible/6/Sk15.php>. Přístup 19. srpna 2008.

³⁸ Viz Bruno Snell: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, díl I. Göttingen 1971.

³⁹ Srv. Louis F. Gray, in: James Hastings: *Encyclopedia of religion and ethics*, díl 8., Kessinger Publishing, United Kingdom 2003, str. 897–898.

Křesťanství helénistického světa na židovské Písmo navazuje. Historicky daná pravoslavná úcta k ikonám zákazu zobrazování toho, co oči neviděly, neodporuje – pravoslavní také považuje zobrazování boha Otce za nesprávné. Na ikonách zobrazují křesťané od samého počátku jen to, co Bůh sám zjevil lidským očím – především Ježíše Krista – vtěleného Boha.⁴⁰ Mnoho bojů a pří, jež uctívání ikon v pravoslaví předcházelo, bylo poprvé ukončeno všeobecným sněmem r. 787 v Níkai (dnešní Turecko) tímto prohlášením:

*Zachováváme, nikoliv jako něco nového, všechna církevní podání, ustanovená pro nás písemně či ústně. Jedním z nich jest vyobrazení ikon v souhlase s událostmi evangelia. Ikony napomáhají nám k utvoření pravé a nikoliv vymyšlené představy vtělení Boha Slova a k podobnému užitku.*⁴¹

Je třeba podotknout, že byť se jednalo o prohlášení všeobecného církevního shromáždění, jeho uplatnění na Západě bylo jen částečné. Předchozí i následné⁴² boje o ikony se odehrávaly mezi východními křesťany daleko od Apeninského poloostrova, kde vládla naprosto odlišná situace. V pol. 8. stol. langobardský král Aistulf dobyl Ravennu, zanikl tak ravennský exarchát a byzantská moc v severní Itálii. Po více jak 20 letech vyvrátil Karel Veliký království Langobardů, následně říši Avarů a r. 800 se stal z rukou papeže Lva III. císařem. Bylo tak obnoveno západní císařství. Císař Karel ikony sice přijal, ale pouze jako

⁴⁰ Srv. <http://www.pravoslav.gts.cz/ikony/index.html>. Přístup 20. srpna 2008.

⁴¹ Dogma třistašedesátisedmi svatých otců sedmého všeobecného sněmu, nicejského, o uctívání ikon. Viz <http://www.pravoslav.gts.cz/kanony.htm#NADP6>. Přístup 20. srpna 2008.

⁴² R. 815 Leon V. obnovil ikonoklasmus/ikonoborectví – mícení ikon, r. 843 synoda v Konstantinopoli obnovila uctívání obrazů.

obrazy světců, nikoli coby duchovní prostředek vedoucí k předobrazu svatého, jak se má dít při uctění ikony.

V této souvislosti je také dobré upozornit na jinou skutečnost, která může unikat našim vžitým představám o Blízkém Východě. Máme-li se věnovat Chorikiovi a jeho vlasti, palestinské Gaze, v kontextu byzantských dějin, je třeba si uvědomit, že se budeme pohybovat na území Malé Asie, Předním Východě a severní Africe římského impéria v období od 6. století po Kr. Také je třeba zdůraznit, že se v té době jedná o území křesťanské či christianizované. Všimněme si, že až do církevního schizmatu (r. 1054) byly veškeré všeobecné synody bez výjimky svolávány opakovaně v Konstantinopoli, Nikai (dnešní Turecko), Chalkedonu (Malá Asie, dnešní Turecko) a Efesu (Malá Asie, dnešní Turecko).

Ačkoli v dnešních arabských státech převládá islám, má jednu provzdušnou oproti křesťanství 600 let zpoždění. Křesťanství se na těchto územích od počátku letopočtu udrželo do dnešních dnů. Jeho populace činí v Sýrii, Egyptě a Palestině 10% a v Libanonu dokonce 40%.⁴³ Jde o někdejší starobylá křesťanská centra, v nichž byly programově od 4. stol. po Kr. zakládány křesťanské školy, mezi něž patřila i rétorická škola v palestinské Gaze, kde později působil Chorikios. Pro dokreslení může sloužit příklad z Antiochie, na jejíž rétorické škole působil slavný pohanský rétor Libanios. Staral se o 50 žáků ve skupině a celkově vychoval na 700 studentů. V Byzanci 6. století existovalo cca 900 měst, což znamenalo stejný počet lázní, škol, aquaduktů, knihoven, agor a také divadel. V 7. století Byzanc přišla po arabském vpádu o značnou část území

⁴³ Viz stránky Ministerstva zahraničních věcí České republiky: <http://www.mzv.cz/wwwo/mzv/encyklop.asp>. Přístup 20. srpna 2008.

Sýrie, Egypta a Palestiny. Znamenal pro ni ztrátu okolo 500 měst, trvalé snižování úrovně vzdělání.⁴⁴

Dlouhé trvání byzantské říše nelze považovat za ucelenou neměnnou epochu. Důležité události, ne menší než prohlášení křesťanství za státní náboženství (313) nebo vleklý spor o ikony, významně negativně ovlivnily představu o divadle jako nositele pohanských idejí. Ve srovnání se Západem dějiny na Východě měly naprosto odlišný vývoj. Vpád nomádských kmenů, Germánů, Gótů, Ostrogótů, Vandalů, a jejich stěhování vyvrátily někdejší život v západořímském impériu. Když Gótové dobyli Řím, západ neznal žádný druh organizovaného divadla. Jinak tomu bylo v rané Byzanci, kde bylo divadlo resp. mimos živým nositelem pohanské minulosti.⁴⁵ Později v západoevropském středověku se z drobných liturgických vložek latinské bohoslužby vyvinuly divadelní formy, zatímco v pravoslavné liturgii, která je samo o sobě bohatá na hlubokou symboliku a divadelní prvky, takový vývoj nenastal.

Představa Byzance jako mostu mezi starověkem a renesančním západem našla ve světě oporu v r. 1907.⁴⁶ Později to byl článek Alberta Vogta,⁴⁷ ale především rozsáhlá disertační práce od Venetie Cottasové⁴⁸ vycházející ze Sathasových tvrzení, v níž se

⁴⁴ Srv. Růžena Dostálová: „Slova knih – obraz světa a duše.“ In: Bohumila Zástěrová (ed.), *Dějiny Byzance*, Praha 1994, str. 367.

⁴⁵ Srv. Walter Puchner: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία, Ένδεκα μελετήματα*, Athény 1984, str. 18. Iosif Vivilakis, *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Athény 2003, str. 16.

⁴⁶ Joseph Salathiel Tunison: *Dramatic Traditions of the Dark Ages*. Chicago/Londýn 1907. Cit. podle Puchner, c. d., str. 29.

⁴⁷ Albert Vogt: „Le théâtre à Byzance et dans l' empire du IVe aux XIIIe siècle. I. Le théâtre profan.“ *Revue des Questions Historiques* 59 (1931), str. 257–296.

⁴⁸ Vénétia Cottas: *Le Théâtre à Byzance*, Paříž 1931.

Cottasová snaží zpochybnit Krumbacherovy námitky vůči Sathasovým závěrům. Z této práce se kupodivu dodnes čerpá. S ostrou kritikou Cottasové a Vogta přicházejí kromě již zmíněného Kyriakidise byzantologové Giorgio La Piana,⁴⁹ Paul Maas,⁵⁰ Cyril Mango⁵¹ a řada dalších.⁵² K dokladům o byzantské divadelní produkci se staví negativně i klasičtí filologové, počínaje již zmíněným Krumbacherem. Jistě víme jen to, že tragédie a komedie žily pouze ve školní četbě⁵³ a že mimos a pantomimos se v pozdní antice a rané Byzanci hrály po celé říši.⁵⁴

Dostupné písemné prameny rané Byzance jsou dvojího druhu: hájí divadlo (intelektuálové Libanios, Chorikios) nebo proti němu vystupují (církevní otcové, závěry ze synod, státní nařízení), přičemž církevní prameny slučují dohromady divadlo, hipodrom i různé pohanské svátky (Kalendy, Brumalia, Symposia, Rosalia aj.):

*... Tak zvané Kalendy, * Vota, Vrumalia [Brumalia] a lidové shromáždění v první den měsíce března přejeme si úplně vytrhnouti ze života věřících. Také veřejné ženské tance, jež mohou způsobiti velikou škodu a zhoubu, jakož i tance, konané mužským a ženským*

⁴⁹ G. La Piana: „The Byzantine Theatre.“ *Speculum* 11 (1936), str. 171–211.

⁵⁰ Maas, c. d.

⁵¹ Mango, c. d., str. 337–353.

⁵² Hans Georg Beck: *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, Mnichov 1971, od str. 112. Franz Tinnenfeld: „Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691).“ *Bυζαντινά* 6 (1974), str. 323–343: „Naším cílem nebylo znova a znova marně dokládat existenci byzantského světového divadla, neboť to, co je zde uváděno, není nic víc než popisy směšných kousků a převleků, tanců s hudebním doprovodem a lidových písní...“ Herbert Hunger: *Die byzantinische Literatur der Komnenzeit*, 1968. Samuel Baud-Bovy: „Le théâtre religieux, Byzance et l' Okcident.“ *Ελληνικά* 28 (1975), str. 321–349.

⁵³ Krumbacher, c. d., str. 645.

⁵⁴ H. Wiemken: „*Der griechische Mimos*.“ *Brémy* 1972, od str. 11. Cit. Podle Puchner str. 31.

*pohlavím v čest těch, jež Řekové nazývají bohy, podle jakéhosi starého, křesťanskému životu cizímu zvyku, zavrhneme a přikazujeme: žádný muž se neoblékejž do ženských šatů, ani žena do oděvu muži náležícího. Nesluší nositi masky komické nebo satyrské či tragické, při lisování vína v lisech vyvolávat hnusné jméno Dionysa a při vlévání vína do beček propukati ve smích nebo z neznalosti nebo marnivosti činiti to, co náleží k běsovskému klamu. Pročež napříště ty, kteří vědouce toto, se odváží páchat něco ze shora uvedeného, nařizujeme vyvrhnouti z kněžského řádu a laiky odloučiti z církevního obecnství.*⁵⁵

**Pod jménem Kalend zakazuje se slavení prvního dne každého měsíce s obřady a veselím, pocházejícím od pohanství. Pod jménem Vota, zbytky pohanského svátku v čest Pana. Pod jménem Vrumalia zbytky slavení v čest pohanského božstva Dionysa nebo Bakcha, jehož jedním z jmen je Vromius.*⁵⁶

Jinde:

Ti, kdož studují občanské zákony, nemají užívati hellenských zvyklostí nebo býti voděni na představení nebo dělati t. zv. Klistry nebo se oblékati do šatstva, jehož se obecně nepoužívá ani v čas, kdy začínají studia, ani tehdy, kdy se končí, ani vůbec během něho. Jestli se kdo odváží od nyní toto činiti, budiž odloučen.*⁵⁷

**Kylistry podle mínění Balsamonova byly druh kostek, jejichž pomocí učitelé rozlišovali od sebe studenty.*⁵⁸

⁵⁵ Pravidlo 61. In: „Pravidla šestého svatého všeobecného sněmu, cařihradského, (r. 680) jinak trullského, konaného ve sloupové síni císařského paláce.“ Viz http://www.orthodoxia.cz/kan_02.htm. Přístup 21. srpna 2008.

⁵⁶ Poznámka překladatele. Tamtéž. Přístup 21. srpna 2008.

⁵⁷ Pravidlo 71. Tamtéž. Přístup 21. srpna 2008.

⁵⁸ Poznámka překladatele. Tamtéž. Přístup 21. srpna 2008.

Kromě toho byzantský právník Valsamon [Balsamon] (12. stol.) mluví o převlecích a pantomimických parodiích přímo uvnitř církevních svatostánků,⁵⁹ to však spolu s dochovanými dialogickými akty z hipodromu a se závěry ze synod ještě nevytváří představu širšího pojetí divadla a divadelního života. Mimos je doložen až do 6. stol., do doby císaře Justiniána, kdy se o nejvýznamnější svědectví zasloužili Chorikios z Gazy a císařský historik Prokopios s Kaisareie. Poslední zmínku o mimu nacházíme o sto let později – v záznamech Trullánské synody r. 680.

Co se týká zhodnocení pramenů kritizujících divadelní akce, doposud chybí systematická práce, která by prameny plně shrnula a zhodnotila. Jsou to především řeči církevních otců a úřední výnosy. Částečně tak učinil Albert Vogt, v širší míře optikou divadelního teoretika a teologa současný badatel Iosif Vivilakis, který zkoumá divadelní výrazy u církevních otců a porovnává situaci na západě středověké Evropy a na východě v Byzanci.⁶⁰

Rozboru pantomimu a jeho zasazení do dobového kontextu se věnoval Minos Kokolakis,⁶¹ který sleduje vývoj pantomimu v památkách od římských dob (Lukianovo *O tanci*), zejména však před Justiniánovou vládou a po ní. Podle všeho však pantomimos ani další druhy divadelní produkce nikdy nedosáhly takové obliby a rozptylu jako mimos v raných dobách Byzantské říše. Hermann

⁵⁹ Srv. Michael J. Kyriakis: „Satire and Slapstick in Seventh and Twelfth Century Byzantium.“ *Βυζαντινά* 5 (1973), str. 289–306.

⁶⁰ Iosif Vivilakis: „*Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Ίδρυμα Γουλανδρή Χόρν, Athény 2003. Iosif Vivilakis: *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη σχέση Εκκλησίας και θεάτρου*, disertační práce, Athény 1996. Iosif Vivilakis: *Για το ιερό και το δράμα, Αρμός*, Athény 2004; *Δάφνη: Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο, επιμέλεια: Ιωσήφ Βιβιλάκης*, Ergo, Athény 2001.

⁶¹ Minos Kokolakis: „Pantomimus and the Treatise ΠΕΡΙ ΟΡΧΗΣΕΩΣ (De saltatione).“ *Πλάτων* 11 (1959), str. 3–56. M. Kokolakis: „Gladiatoral Games and Animal-Baiting in Lucian.“ *Πλάτων* 10, (1958), str. 328–351.

Reich⁶² dokonce předkládá hypotézu, že mimos zaniká až s pádem Konstantinopole. K takovému optimismu nutno podotknout, že jej není možno podpořit písemnými důkazy.⁶³ Doklady divadelního života jsou v Byzanci velmi omezené. Starověké divadelní žánry tragédie a komedie zanikly a přežívaly pouze v písemnictví. Až na *Kyperský paschální cyklus* ze sklonku byzantské éry nebylo s největší pravděpodobností napsáno jediné dramatické dílo určené k inscenaci. V tomto smyslu můžeme mluvit o byzantském divadle jen v souvislosti s mimem a pantomimem, a to pouze do Trullánské synody (680).

Další zprávu o divadelní praxi nacházíme až mnohem později na Kypru, Krétě, Sedmiostroví a v Egeidě, kam bylo importováno středověké liturgické divadlo. Divadelní prvky se sice vyskytují v liturgii, ve dvorské etiketě, ve zvycích nejnižšího kléru, jsou to však jen stopy divadelní akce a nedají se v žádném případě srovnat se starověkým divadelním životem či divadlem západního středověku.⁶⁴

⁶² Hermann Reich: *Der Mimos*, Berlín 1903.

⁶³ Srv. Puchner, c. d., str. 33.

⁶⁴ Srv. Krumbacher, c. d., str. 645. Puchner, c. d., str. 43.

Podmínky pro divadelní život v Byzanci

Bouřlivé diskuse, jež na konci 19. stol. vyprovokovalo Sathasovo dílo, po celé 20. století neodhalily širší odborné veřejnosti divadelní situaci v byzantském císařství. Jedna strana více méně přejímá Sathasovy teorie o kontinuitě řeckého divadla, které je dnes nutné chápat v jejich ideologickém rámci, druhá strana je kritizuje rovněž svým způsobem zaujatě. Spor tak po celý čas vázne na snaze doložit či vyvrátit existenci divadla v Byzanci.

Ze začarovaného kruhu se pokusil vykročit rakouský divadelní teoretik působící v Athénách, Walter Puchner. Jeho rozsáhlé dílo zasahuje zejména málo probádané grekofonní prostředí. Sám užívá západoevropské metodologické postupy, které konfrontuje s moderním řeckým prostředím. Není zatížen nacionalismem své nové vlasti, ale ani příliš odvážný ve svých závěrech. Také je publikuje v převážné většině řecky. Jeho přínos spočívá hlavně v nashromážděných informacích a popisu téměř nedostupných divadelních materiálů. Ač jen pro malý kruh grekofonních vědců, dostávají se tak ve známost památky téměř neznámé nebo naprosto objevené. Další předností Puchnerových studií je pečlivě zpracovaná bohatá bibliografie ke každému z témat.

Na Waltera Puchnera částečně navazuje Iosif Vivilakis, divadelní teoretik a teolog, který se ve svých publikacích dotýká tématu v širším historicko-teologickém kontextu. Zabývá se především liturgickým divadlem a současným pohledem od východu srovnává mezi sebou situaci v Byzanci a středověkém Západě. Co se týká klíčové otázky existence divadla po zániku antického divadla ve východním Středomoří, dochází ke dvěma závěrům: Pokud existovalo byzantské divadlo, má jediného zástupce a tím je *Christos Paschon*, dialogická báseň – tragédie

o 2610 verších,⁶⁵ ostatní pozdější písemné doklady liturgického divadla v Byzanci, k nimž patří zejména *Kyperský paschální cyklus*, vznikly pod vlivem západního liturgického divadla.⁶⁶

V Byzanci se s podobným procesem jako na Západě, při němž se divadlo vydělilo z církevní praxe, neshledáváme. Vedle náboženských shromáždění, ze kterých vzešla křesťanská liturgie pravoslavného Východu, spíše narážíme na despekt. Na latinském Západě byla tendence opačná: divadelní prvky v liturgii se proměnily v dramatické formy, vyhranily se a vyčlenily z církevního typikonu (bohoslužebného řádu).

Na Východě udržované antické dědictví působilo v mnoha odvětvích jako inspirace – model pro nově se utvářející křesťanskou kulturu, ale také jako překážka, a to zvláště u divadla, her a výtvarného umění, kde byla vazba k pohanskému kultu příliš zřejmá. Situace ve Středozemí se lišila od místa k místu, mimos a pantomimos se dlouho hrál ve starověkých řeckých a římských divadlech i jinde, avšak neodlučitelnost těchto divadelních forem od starého pohanského světa byla pro stát s novým státním náboženstvím příliš citlivá. Církevní otcové charakterizovali veřejné podívané těmi nejtvrďšími slovy:

Ποῖον κέρδος νηστεύοντας εἰς τὰ θεάτρα παρανομίας ἀναβαίνειν, εἰς τὸ κοινὸν τῆς ἀσελγείας διδασκαλεῖον εἰσιέναι, εἰς τὸ δημόσιον τῆς ἀκολασίας γυμνάσιον, ἐπὶ τὴν καθέδραν καθέζεσθαι τῶν λοιμῶν;

*Jaký je to užitek z půstu, když lidé přes zákaz chodí do divadel, účastní se společné výuky chlípnosti, veřejné praxe nemravnosti, sedíce před katedrou moru?*⁶⁷

⁶⁵ Srv. Iosif Vivilakis: *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Athény 2003, c. d., str. 35.

⁶⁶ Tamtéž, str. 94.

⁶⁷ Joannes Chrysostomus: *De Paenitentia*, 49,314.

Nebo na jiném místě:

Οὐ γὰρ ἐστὶ ψυχαγωγία, ἀλλ' ὄλεθρος, καὶ τιμωρία, καὶ κόλασις τὰ ἐκεῖ γινόμενα ἅπαντα. Τί γὰρ ὄφελος τῆς προσκαίρου ταύτης ἡδονῆς, ὅταν διηνεκῆς ἐντεῦθεν ἢ ὀδύνη τίκτῃται, καὶ ἐν ἡμέρᾳ καὶ ἐν νυκτὶ κεντούμενος ὑπὸ τῆς ἐπιθυμίας, πᾶσιν ἦς δυσχερῆς καὶ δυσάρεστος;

*Nejde o zábavu, je to všechno projev zkázy, trestu a pekla, co se tam děje. Jaký je užitek z takové pomíjivé zábavy, když z toho pak vzniká bolest a dnem i nocí je člověk sužován žádostivostí, naprostou nemohoucností a roztrpčením?*⁶⁸

Líčení Jana Zlatouštěho je velmi živé, vyvolává dojem, že se osobně divadelních představení účastnil, vzhledem k mnoha přísným zákazům o spolčování s herci a návštěvách hipodromu, to však jen může dokládat vysokou popularitu mimických představení mezi Janovými ovečkami.⁶⁹

Někteří badatelé měli za to, že církevní negativní postoj vůči divadlu byl pouze reakcí a mstou za zvěrstva páchaná na křesťanech v římských arénách a za satiru křesťanských mysterií v mimech: „Stejně jako se rozléhá římskou arénou hrozitánský řev: křesťané lvům!, tak nyní křičí vítězný klér od ambónů: divadlo plamenům pekelným!“, píše Konstantinos Sathas ve své eseji.⁷⁰ O století později poznamenává Marios Ploritis: „Církev měla na paměti jen svou neutuchající touhu po odvetě, zapomínajíc přitom na 'křesťanské odpuštění,' že divadlo (správněji hipodrom) bylo jedním z míst martyrií prvních křesťanů v době, kdy byli vyháněni od ,vlastních'“. ⁷¹ Pravda je však nejspíš jinde.

⁶⁸ Joannes Chrysostomus: *De Davide et Saule*, 54,697.

⁶⁹ Srv. rozsáhlou ukázkou v příloze: Joannes Chrysostomus: *In epistulam i ad Thessalonicenses*, str. 196.

⁷⁰ Sathas, c. d, str. μζ.

⁷¹ Marios Ploritis: *To θέατρο στο Βυζάντιο*, Athény 1999, str. 50 aj.

Mimická představení, ale často i bezuzdná podívaná jistě na své obecenstvo působily. Pro člověka, který vyznával křesťanské hodnoty, mohlo divadlo a hry představat marnění času, vyvolávat v něm „žádostivost, nemohoucnost a roztrpčení,“ jak líčí Jan Zlatoústý, rozhodně také představovalo vysoké útraty a v neposlední řadě rozbroje v rodině. Za každým zákazem je proto důležité vidět rovněž pastorační povinnost duchovního a současně i to, že v naprosté většině hovoří o *theatru* čili podívané – „show,“ nikoli o *mimu* – divadle.

Není v naší moci rozhodnout, o jakou podívadnou pokaždé šlo. Víme jen, že církevní otcové nebrojili proti divadlu jako takovému, jehož funkci a prostředky mimochodem dokonale znali a využívali v kázáních, stejně jako nebrojili proti jakémukoli umění, k němuž se církve přiblížila a jehož prostřednictvím pak vyjádřila základní pravdy víry.⁷²

Vágnost v „divadelní“ terminologii církevních otců, z níž mnohdy ani není jasné, o jaké akci kritik mluví, potvrzuje zobecňování kritizovaného fenoménu. Církev nerozlišovala mezi divadlem a arénou, proto i v označení aktérů splývají herci, šašci, kejklíři a další. K tomu jistě přispělo, že hlavním místem zábavy byl v Byzanci po staletí hipodrom. Divadlo a závody koňských spřežení byly součástí společného programu.

Kromě divadelních představení se ve městech i na venkově objevovaly potulné soubory s divokými šelmami, medvědy, slony, tygry, ale i znetvořenými lidskými bytostmi, provazochodci, akrobaty a kouzelníky.⁷³ Všechny tyto akce ve skutečnosti nenavazovaly na divadelní tradici, jednalo se spíše o podívané s divadelními prvky, které se tu a tam mohly přidružit k tradici potulných bavičů známých v západní Evropě pod mnoha jmény – *histriones, corauli, jocolatores, scurrae, thymelici, cantatores* aj.

⁷² Srv. Vivilakis, c. d., str. 20.

⁷³ Koukoules, c. d., str. 247–269.

Středověký člověk je nadále už křesťan, žije v zemědělské společnosti a jeho život se odvíjí podle křesťanského liturgického roku.

Historický rámec

Rozpad římské říše a vznik Byzance

Všechny země obklopující Středozemní moře, které odedávna sloužilo jako komunikační prostředek mezi nimi, měly z velké části také společné politické vedení a tvořily společnou civilizaci; společně určovaly historický vývoj Evropy. Hlavními jazyky římské říše byla řečtina a latina, latina zejména v její západní části, řečtina na východě, která byla navíc kulturním jednotícím činitelem pro celou zemi.

Založením Konstantinopole r. 324 doby nového císařského sídla vznikla nová éra světových dějin. Císařské město bylo programově založené jako křesťanské sídlo v protikladu k pohanskému Římu. Během krátkého období bylo také křesťanství prohlášeno za státní ideologii byzantské říše, jejíž počátek bývá právě spojován se založením Konstantinopole.

Po celou dobu svého trvání až do převzetí moci tureckým sultánem r. 1453 si uchovala stejnou státní formu; organicky se v ní spojovala řecká kultura, římské řízení a křesťanské náboženství. Zároveň však dokázala rychle reagovat na nové podmínky a potřeby, přizpůsobovat tomu své instituce, což jí zaručovalo stabilitu v četných proměnách světa po dobu více než jednoho milénia.

Utváření byzantské kultury mělo dlouhý vývoj, a je proto velmi složité určit, co z počátečního období Byzance máme nebo můžeme zahrnout ještě do pozdní antiky a co již do Byzance. Termíny pozdní antika a raná Byzance se proto mnohdy zaměňují, ačkoli nejde o totéž. Pro usnadnění necht' je na tomto místě pokládán za počátek Byzance r. 324 a její konec r. 1453.

V budoucím utváření byzantské kultury mělo nesmírný význam vědomé čerpání z antické vzdělanosti. Basil Veliký

(4. stol. po Kr.), jeden ze tří tzv. kappadockých otců,⁷⁴ ukázal ve svém spise určeném mládeži⁷⁵ prospěšnost studia antických autorů. Tím se antická rétorika stala základním pilířem vzdělání na křesťanských byzantských školách.

Od 4. století se začíná na východě římské říše velmi silně projevovat v kultuře a náboženství národnostní faktor. Mezi řečtinou a latinou se prosazují národní jazyky, a jak mimochodem líčí ve svém itineráři poutnice Egeria,⁷⁶ v antiocheiském kostele bylo kázání tlumočeno do syrštiny a pro latinské poutníky do latiny:

et quoniam in ea provincia pars populi et Graece et Syriste novit, pars etiam alia per se Graece, aliqua etiam pars tantum Syriste, itaque quoniam episcopus, licet Syriste noverit, tamen semper Graece loquitur et nunquam Syriste: itaque ergo stat semper presbyter, qui episcopo Graece dicente Syriste interpretatur, ut omnes audiant [ut omnes audiant] quae exponuntur.

lectiones etiam, quaecumque in ecclesia leguntur, quia necesse est Graece legi, semper stat, qui Syriste interpretatur propter populum, ut semper discant. sane quicumque hic Latini sunt, id est qui nec Syriste nec Graece noverunt, ne contristentur, et ipsis exponitur eis, quia sunt alii fratres et sorores Graecolatini, qui Latine exponunt eis.⁷⁷

⁷⁴ Tři nejvýznamnější teologové 4. století: Basil Veliký, Řehoř z Nazianzu (zvaný Teolog) a Basilův bratr Řehoř z Nyssy jsou všichni původem z Kappadokie (dnešní Turecko), proto se také nazývají kappadočtí otcové.

⁷⁵ Basilius: *De legendis gentilium libris*.

⁷⁶ Poutnice Egeria byla pravděpodobně galicijská jeptiška, známá také jako Etheria; Aetheria (4. stol. po Kr.). Teprve na konci 19. století se v italském klášteře našel fragment jejího diáře – dopisů z tříletého putování na svatá místa v Egyptě, na Sinaji, v Palestině a Sýrii, adresovaného jejím sestřím v Kristu.

⁷⁷ *Pars secunda, de operatione singulis diebus in locis sanctis, capitulum XLVII*. Latinský originál on-line: *Itinerarium vel peregrinatio ad loca sancta*, Bibliotheca Augustana, http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost04/Egeria/ege_intr.html. Přístup 1. 8. 2007

A protože v té provincii část lidu zná i řecky i syrsky, druhá jenom řecky a další jenom syrsky, proto biskup, i když zná syrsky, přesto vždy hovoří jenom řecky a nikdy syrsky: a tak tam stojí vždy presbyter, který po biskupovi mluvícímu řecky překládá do syrštiny, aby všichni slyšeli, co se vykládá.

Těž čtení, která se čtou v kostele, se musí číst řecky, a proto tam vždy stojí někdo, kdo překládá do syrštiny kvůli lidu, aby se stále učili. Samozřejmě jsou tu i Latinové, to jest ti, kteří neznají ani syrsky ani řecky; aby jim to nebylo líto, i jim se překládá, protože jsou tu i jiní bratři a sestry řeckolatinští a ti jim překládají do latiny.⁷⁸

Od dob Alexandra Makedonského a jeho vojenských výprav (4. stol. př. Kr.) se mluvilo ve městech celého říšského území řecky. Platilo to i pro následující staletí. Byl to jazyk měst, jazyk obchodníků, vzdělavců a hlavně církve. Latina zůstávala ještě v 5. a 6. století řečí vojenské správy a soudnictví, do jiných oblastí nepronikla a později byla na tomto území vytěsňena úplně řečtinou. Řecky se mluvilo všude na Balkáně a v Malé Asii, ale dále na východ mimo obchodní města a důležitá centra nikoli. Na území od Eufratu až po Sinaj se hovořilo převážně aramejskými dialekty, z nichž pak syrština dostala statut spisovného jazyka. Jedním z řeckých kulturních a křesťanských center byla právě také syrská Antiocheia, mimo niž se však s řečtinou nebylo možno uplatnit.

Čtvrté století po Kr. je posledním stoletím, v němž si římská říše stojí jako jediný celek. Ten se po smrti císaře Theodosia r. 395 rozpadá na východní a západní část, které jsou pak nadále nezávisle spravovány každá svým císařem. Kromě sílení národnostního elementu na východě se od 5. století říše potýkala s útoky barbarských kmenů, až byl r. 476 západořímský císař sesazen

⁷⁸ *Katecheze po křtu*. Podle bilingvního vydání: *Itinerarum Egeriae, Putování Egeriino*, České Budějovice 1999, str. 159–161. Přel. Marcela Hejtmanová.

náčelníkem germánských kmenů a Západořímská říše se nadobro rozpadla. Vznikla nová barbarská království, která nadále určovala dějinný vývoj Západu naprosto odlišně, než tomu bylo na Východě. Východ barbarům dlouho čelil a dokázal se jim ubránit, což se také odrazilo v upevnění územních hranic a kulturně-politického celku Byzance.

V 6. století, století obrovského mocenského a kulturního rozmachu vlády císaře Justiniána, se byzantský stát rozprostíral po celém Středomoří a dál na všechny světové strany. Až do 7. století se formovalo byzantské impérium, které si však za celou dobu svého trvání byzantské neříkalo. Jeho obyvatelé se nazývali, nehledě na etnikum, ΠΟΜΑΙΟΙ [Romei] – Římané, jimž byla kromě společného území společná především kultura a náboženství. Dokládá to i současná řečtina, omezená geograficky již jen na vlastní Řecko a Kypr (cca 10 000 000 lidí) a řeckou diasporu (cca 5 000 000), která většinou užívá pro označení „řectví“ nikoli termín ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ [elinismos], jak by se dalo předpokládat, ale ΡΩΜΙΟΣΥΝΗ [romiosyni] – římanství. Dodnes jsou pravoslavní Řekové žijící nebo pocházející z Istantulu označováni podobně jako kdysi v Byzanci – ΡΟΜΙΟΙ [Romii], ačkoli má toto označení trochu pejorativní nádech.

Ke svému helénství se Řekové nakonec vrátili Od 13. století probíhala polemická jednání o unii s Římem a Helén nebyl již vnímán jako pohan. A tak defenzivní snaha o myšlenkový návrat k předkům a o zachování společného ΓΕΝΟΣ [genos] – rodu se nakonec prosadila. Od té doby byli Řekové opět „Heléni podle jazyka a tradice,“ jak píše v dopise Georgios Plethon (15. století) císaři Manuelu II. Paleologovi.⁷⁹

Stejně jako dnes můžeme ve francouzských legiích nalézt vojáky národností a jazyků s úředním jazykem francouzštinou, bylo možno slyšet v byzantských městech po celé říši všechny do té

⁷⁹ Dostálová, c. d., str. 374.

doby známé jazyky světa. Řečtina skutečně sloužila povýtce jako kulturní jednotící prvek. Řekové sami tvořili jen národnostní menšinu ve srovnání s ostatními etniky, která na území říše žila již od starověku nebo se tam dostala později jako např. Germáni či Slované. Kdokoli se mohl stát součástí byzantského organismu, přijal-li její živnou složku – křesťanství. V byzantské historii obsadilo úřední posty včetně toho nejvyššího jen málo Řeků. Mezi byzantskými císaři se objevují Syřané, Illyrové, Arméni, panovníci původem z Makedonie či Afriky. Původ skutečně nehrál důležitou roli, vezmeme-li v úvahu, že se císařem mohl stát i zemědělec z Niše (Justin 518–527), či mohla-li se dcera medvědáře a herečka stát byzantskou císařovnou (Theodora, manželka císaře Justinána 527–565).

Když začali na hranice byzantské říše v 7. století útočit z východu Arabové, byzantský stát přišel o svá vynikající kulturní střediska v Sýrii, Palestině a severní Africe.⁸⁰ Téměř celá Itálie připadla opět Germánům. Základní území říše tvořila už jen Malá Asie a Balkán se severní hranicí na Dunaji, kterou navíc ohrožovali Slované. Východní hranicí mezi islámským a byzantským světem je pohoří Taurus, na jihu a na západě moře, které už říši nikoli spojuje, nýbrž dělí od zbytku světa.

⁸⁰ Srv.: Bohumila Zástěrová: „Zrod středověké Byzance,“ In: Bohumila Zástěrová (ed.), *Dějiny Byzance*, Praha 1994, str. 92–96.

Řečnictví a řečnická tradice v Gaze

Gaza ležící v jižním cípu palestinského území, přes něž vedla cesta do Egypta, patřila k nejstarším starobylým městům ve Středomoří. Byla to hlavně její strategická pozice, která způsobila, že hrála důležitou roli v historii Předního východu a stala se i významným kulturním centrem napříč staletími.

Ještě do 3. stol. po Kr. nemáme o literárním životě v Gaze žádné informace, avšak o století později nacházíme v pramenech zprávy o vysoké úrovni její rétorické školy. Patrně se tak stalo v souvislosti s rozvojem křesťanské školy v Kaisarei (dnešní Izrael), která byla založena Pamfiliem a Eusebiem ve 3. stol. po Kr. Od konce čtvrtého století až do konce šestého přednášela na řečnické škole v Gaze řada renomovaných intelektuálů, řečníků, filosofů, historiků a znalců poezie, anebo naopak, řada absolventů školy odešla do vysokých funkcí či na důležité posty do jiných významných středisek říše. Za všechny můžeme uvést Prokopia z Kaisareie, Chorikiova vrstevníka a nejspíš i spolužáka, který se později stal historikem císaře Justiniána, a Isidora, který se stal hlavou athénské filosofické školy v Palestině.⁸¹

Od raně byzantského období se město těšilo skvělé pověsti díky vysoké úrovni vzdělání v oblasti řecké literatury, obzvláště pak rétoriky. Řečnictví bylo od antiky považováno za důležitou součást řeckořímského vzdělávacího systému, v němž spolu s filosofií patřilo do vyšší učební sféry. V byzantské Gaze na počátku 6. století pod vlivem této antické tradice stálo jako pevný kulturní základ vzdělaného křesťana, avšak bez někdejšího silného politického využití. Stačí si připomenout Makedonskou říši

⁸¹ Srv. Glanville Downey: „The Christian School of Palestine: a Chapter in Literary History.“ *Harvard Library Bulletin* 12 (1958), str. 297–325. Glanville Downey: *Gaza in the Early Sixth Century*, Norman 1963.

a Demostenovy filipiky o 9 století dříve. Řečnictví se uplatňovalo již jen jako nástroj legislativy, při ceremoniích, u dvora a samozřejmě v církvi. Řeči pohanských filosofů a křesťanských kněží se téměř nelišily, u obojího totiž byly hlavními kritérii etické a rétorické aspekty, jež mohly dobře formulovat křesťanské hodnoty a zásady.⁸²

Rétorika patřila v souladu s římským územím k nejvyššímu vzdělání a postupně se stávala jeho ústředním předmětem. Jedním z nejcharakterističtějších řečnických cvičení byla kompozice řeči, která měla vyjádřit jistou osobnost za daných okolností.⁸³

Ačkoli bylo křesťanství prohlášeno za státní náboženství, nebyl klasický pohanský vzdělávací systém nijak zvlášť přerušeno. Užívání rétorických technik, kultivace kázání v chrámech a výklad Písma byly dobrým důvodem proč na antickou tradici navázat. Literární vzdělání pak napomáhalo při četbě a výkladu jakéhokoli antického textu, a zároveň tak spolu s počtem učenců a studentů zvyšovalo i kredit města.

Od počátku křesťanské zaměření školy, situované na tak strategickém místě, jako byla Palestina, kolébka křesťanství, s těsným vztahem ke škole v egyptské Alexandrii, dalšího z křesťanských center, dovoľovalo bez obav zaměstnávat kromě křesťanských učitelů i pohanské učence, učit se od nich terminologii, reálie a různé literárně-řečnické techniky. Kromě teologických řečnických kontroverzí, které přitahovaly pozornost i na jiných soudobých školách, se od konce pátého do poloviny šestého století podařilo v Gaze shromáždit obrovské množství vysoce kvalitního řečnických spisů. Bylo to za vlády Anastasia (491–518), Justina (518–527) a Justiniána (527–565), kdy na škole

⁸² Srv. Fotios Litsas: *Choricius of Gaza: An Approach to his Work. Introduction. Translation. Commentary*, disertační práce, University of Chicago 1980, str. 20–21.

⁸³ O deklamacích viz kap. „Chorikiovo dochované dílo“, str. 46.

působili Prokopios z Gazy a jeho žák Chorikios, kteří se zasloužili o její historický rozkvět.

Chorikiovo dochované dílo

Informace o Chorikiově životě nemáme než ty, které se dozvídáme z jeho díla. Chorikios nebyl nikdy příliš citován, avšak také mu nikdy nebyl upírán brilantní styl a obraznost. O rozsahu Chorikiovy práce nás informuje ještě v 9. stol. Fotios ve své *Bibliotéce (Photii Bibliotheca)*, neuvádí sice výčet jeho prací, i tak je patrné, že značná část Chorikiova díla je dnes ztracena. Do dnešních dnů se nám z jeho četných prací dochovaly: deset orationes, dvanáct deklamací a dvacet tři tzv. dialexí.⁸⁴

Orationes jsou u Chorikía hlavně řeči prezentované před publikem, pečlivě předem připravené jako řeči spatra. Dlouho neměla pro historiky zvláštní význam. Chorikios se v nich sice často zmiňuje o řadě událostí, avšak v alegoriích nebo jen v narážkách pro nás v nejasných souvislostech. Vždy dbá v první řadě na řečnickou úroveň a stylistickou eleganci. Přesto lze z jeho díla vyčíst mnohem více, než se dříve tušilo. Čtyři orationes, enkomia (oslavné řeči), jsou učené biskupu Markianovi, správčům Palestiny Aratiovi a Stefanovi a generálu Summovi. Dvě orationes patří ke svatebním řečem složeným k počtě Chorikiových studentů a další dvě k pohřebním řečem nad Chorikiovým učitelem Prokopiem a Marií, matkou biskupa Markiana. Královskou řeč složil na počest Justiniánových brumalií⁸⁵ a jako právnickou kauzu prezentuje svou *Apologii mimorum*.

K hlavnímu řečnickému žánru za Chorikiových časů patřily deklamace, jejichž účelem nebylo využití v každodenní praxi, měly vést ke cvičení stylistické čistoty řečnickova projevu. Za témata deklamací často sloužily známé příběhy z mytologie či historie.

⁸⁴ Členění Chorikiova díla je založeno na členění v edici: R. Foerster; E. Richtsteig: *Choricii Gazaei Opera*, Stuttgart 1929.

⁸⁵ Viz níže *Svátky a oslavy v Gaze*.

Zdůrazňován byl především etický a sociální aspekt na konci s poučením. Často překvapivá nebo neobvyklá témata, způsob argumentace, řečnickova výmluvnost a teatrálnost projevu činily z deklamace velice oblíbenou podívanou i pro posluchačstvo.

Dialexe, ne zcela jasně definovaný žánr, představovaly u Chorikia buď jakási pojednání, studie – ΜΕΛΕΤΑΙ [meletai], nebo jen předmluvy, náčrty k řečem přednášeným spatra – ΠΡΟΛΟΓΟΙ [prologoi]. Chorikios se v nich většinou obrací ke studentům, mluví o každodenním školském životě, vztazích mezi učiteli a žáky, a živě nás tak přenáší do svého současného světa. Vedle orationes patří Chorikiovy dialexe k hlavnímu zdroji informací o aktuálních událostech a prostředí Gazy 6. stol.⁸⁶

⁸⁶ Srv. Litsas, c. d., str. 60.

Chorikiův život a povaha výuky v řečnické škole

Chorikios strávil většinu života v Gaze. Jen na krátký čas odejel studijně do Alexandrie a Kaisareie a dost možná i na další místa na východě. Stejně jako jeho učitel Prokopios z Gazy zasvětil svůj život řečnické škole, ačkoli se mu dostalo platově lepších nabídek z jiných míst byzantské říše.⁸⁷

V Chorikiových spisech je zřejmý bezpečný klasický základ. Obrovské znalosti klasických autorů potvrzuje množstvím citací, zvláště Homéra, Platona, tragických autorů, historiků a řečníků. Užívá klasické řečtiny, resp. attického dialektu, užívaného v řeckých Athénách před tisíci lety, kterým se v té době dávno nemluvilo. Zato se jím v intelektuálních kruzích psalo, přestože jen málokdo mohl plně proneseným proslovům rozumět. Attický dialekt patřil od helénistického období k normativní formě klasické řečtiny. Mezi ostatními řeckými dialekty se prosadil díky historicky dané kulturní převaze Athén, tudíž jím byla i později psána převážná většina řecky psané literatury bez ohledu na autorův původ, čas a působiště.

Chorikios sám byl především řádný křesťan a učitel. Chodil za svých studií na přednášky biblické hermeneutiky a křesťanské morálky, které podle všeho do výuky zavedl jeho učitel Prokopios a které s největší pravděpodobností tvořily vedle historie také páteř přednášek rétorické školy v Gaze. Pro budoucí kněží byly určeny lekce o životech svatých, avšak naprostým základem byla řecká gramatika, klasická literatura a rétorika.

Srovnáme-li množství a druh citací u Chorikia a Prokopia z Kaisareie (který studoval v Gaze ve stejný čas jako Chorikios), dojdeme k závěru, že mají oba stejný způsob vyjadřování a užívají téměř shodné autory. To, že pak Prokopios navázal na své řečnické

⁸⁷ Tamtéž, str. 14.

vzdělání kariérou státního úředníka, bylo ve své době, ale hlavně po uveřejnění Justiniánského kodexu (6. stol.), naprosto přirozené. Základní výcvik budoucího funkcionáře nespočíval ve studiu administrativy, nýbrž ve studiu rétoriky a literatury. Řadě vysokých hodnostářů (císaře nevyjímaje), řečníků a teologů vděčíme za většinu dochovaných literárních památek.

Chorikiovým životem byla škola. Velký vzor měl ve svém učiteli Prokopiu z Gazy, k čemuž se vyznává v pohřební řeči nad Prokopiem. Co se týká jeho osobního života, není zcela jasné, zda byl ženat a měl děti. Ve svatebních řečech pro své studenty uvádí, že sám je přes pokročilý věk stále ještě svobodný, na jiném místě zase doufá, že najde dobrou ženu, až se rozhodne pro ženitbu. Nikde se však z pozdějších spisů nedozvídáme, zda se nakonec oženil či nikoli.

Díky Chorikiovi získáváme detailní informace o místních oslavách, zakončení studií nebo dokončení knihy, kterými obvykle bylo zvláštní divadelní představení. Studenti měli den volna, učitel ze zákona dostal zvláštní odměnu – zlatou minci – a tento den byl pak oslavován pod slavným jménem.⁸⁸ Mezi studenty bylo zvykem pořádat divadelní představení, která však byla v rozporu s křesťanskou morálkou, na což si, podle Chorikiova líčení, stěžovali rodiče studentů. Chorikios celou záležitost pak shrnuje lakonicky: *Ta věc je sice za hranicemi našich konvencí, ale nezdá se, že by to bylo ošklivé a v rozporu s přírodou.*⁸⁹

Tím dokládá, že se mimická představení hrála v Gaze i v rámci, resp. s vědomím, školy, před zraky rodičů a učitelů. Po oficiální slavnostní části následovala neoficiální, „smělá“ část noční. Také svatební oslavy a večírky studentů sestávaly

⁸⁸ Viz příloha, *Apologia* §104.

⁸⁹ Tamtéž.

z mimických představení a tance, ať už šlo o profesionální vystoupení či vystoupení zvláštních studentských skupin.

Z Chorikiovy korespondence s Prokopiem⁹⁰ vyplývá, že se ve stejnou dobu i v Antiochii v rámci řečnické školy utvářely skupiny, studentské formace, s mnoha uměleckými aktivitami, které zahrnovaly divadlo a literární přednes a které spolu se svými učiteli představovaly výraznou složku kulturního života své doby.⁹¹

⁹⁰ Procopius: *Epistolae*.

⁹¹ Srv Litsas c. d., str. 45.

Svátky a oslavy v Gaze

Kromě studentských oslav město oplývalo množstvím svátků a tradic spadajících ještě do předkřesťanského období i nově zavedenými již jako svátky křesťanské.⁹² Většinou šlo o každoroční oslavy, které trvaly jeden a více dní; některé z nich se slavily po setmění nebo přímo v noci. Informace zprostředkované Chorikiem se týkají veřejných oslav, navštěvovaných značným počtem lidí, kteří se sjížděli z široka daleka. Šlo předně o svátek sv. Sergia, resp. oslava dne zasvěcení chrámu sv. Sergiovi, svátek sv. Štěpána či Brumalia císaře Justiniána, doprovázené velkorysími slavnostmi a podívanými.

Brumalia pocházejí z lat. Bruma značící nejkratší den roku, kdy se slunce začíná vracet k jarní rovnodennosti. V helénistickém období a později v rané Byzanci byl tento svátek velmi populární. Oslavovalo se s radostí a bez zábran po 24 dní (jako je písmen v abecedě), od 24. listopadu do 17. prosince. První den Brumalií označovalo písmeno A, slavili ho všichni, jejichž jméno tímto písmenem začínalo. Císařská Justiniánova Brumalia se slavila devátý den (písmeno I) čili 2. prosince. Často také bývá zdůrazňováno sousedství iniciál nejvyššího manželského páru; Justiniánova manželka Theodora (písmeno Θ) slavila jen o den dříve.⁹³

Program oslav byl pokaždé stejný nebo obdobný. Mnoho lidí se sjelo ze široka daleka již v předvečer oslav nebo ve sváteční den brzy ráno. Návštěvníci šli do chrámu, obdivovali se jeho velkoleposti. Zjevně se zúčastnili ranní biskupské bohoslužby, posléze vyšli se slavnostním procesím vedeným biskupem a jeho

⁹² Srv. F. M. Abel: „Gaza au VIe siècle d'après le rhéteur Chorikios.“ *Revue Biblique* 40 (1931), str. 5–31.

⁹³ Srv. Litsas, c. d., str. 310.

vozy. Cestou lemovanou obyvateli města navštívili ještě další chrámy, až se dostali do centra města a na tržiště. Během procesí místní i turisté slavili na veřejných i privátních hostinách.

Na tržišti, v okolí chrámu, v každé ulici stály pestrobarevné stany s vavřínovými girlandami, které symbolicky vedly k chrámu, jenž nesl jméno oslavovaného patrona. Ve stanech se nabízelo rozmanité zboží, z jehož prodeje měli profit nejen zámožní obchodníci, ale i organizátoři. Zdi soukromých a veřejných budov zdobily pestré prapory, centrum města, tržiště a jeho okolí pokrývaly barevné závěsy. K radostné atmosféře přispívalo kvalitní zboží i kultivované chování trhovců. Město bylo prosté nepořádku, nepříjemného křiku i zápachu, za což bylo možno děkovat pečlivým organizátorům, kteří dbali na náboženský a umělecký charakter denních oslav.⁹⁴

Večer byl jiný. Světlo z barevných luceren nasvěcovalo domy a ulice měst tak kouzelně a takovým jasem, že se prý vyrovnalo dennímu svitu. Na lucernách stály nápisy oslavující císaře a místní hodnostáře. Vedle těchto oficiálních atrakcí však probíhaly i neformální noční oslavy. Samotný Chorikios se jich pravděpodobně od jisté doby neúčastnil, protože mu to jeho postavení učitele nedovoľovalo,⁹⁵ avšak z četných narážek lze usoudit, že šlo o divadelní čili mimická představení. Na mnoha místech Chorikios zdůrazňuje religiozitu svátků, vedle nichž pohanské zvyklosti, ke kterým divadlo patří, odkazuje k bakchanáliím.⁹⁶ Na sklonku své kariéry však Chorikios píše svou obranu herců a pohanského divadla, v níž také vyjadřuje svůj obdiv

⁹⁴ Tamtéž, str. 94–96. Srv. též: Fotios Litsas: „Choricus of Gaza and his Descriptions of Festivals of Gaza.“ *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32 3 (1982), od str. 427–436.

⁹⁵ Srv. *Apologia* §4.

⁹⁶ Fotios Litsas, *Choricus of Gaza: An Approach to his Work. Introduction. Translation. Commentary*, disertační práce, Univ. of Chicago 1980, str. 97.

a lásku k umění, které mu vždy přinášelo úlevu, radost
a povzbuzení.

Vývoj mimu

V Chorikiově době divadlo – kdysi hlavní součást státních náboženských oslav – dávno nehrálo hlavní roli. Na ústupu byla také podívaná v hipodromu, kterou mělo divadlo resp. *mimos* o přestávkách zpestřovat, a nové umělecké žánry sloužily především křesťanské církvi s vědomou vazbou na antiku (řečnictví, poezie aj.) či naopak, s vědomým odstupem od antických vzorů (hymnografie, homiletika aj.).

Budovy divadel sloužily nejen divadlu, lépe řečeno, divadlu sloužily jen výjmečně. Mnohem spíše byly využívány pro ne-divadelní akce. Ještě v 6. stol. se v byzantské říši setkáváme s mimem, jediným reprezentantem živého divadla, a s řeckými klasickými dramatickými texty (tragédie, komedie), které nadále sloužily nikoli scéně, ale jako materiál školní četby a vzor ke civičení klasické řečtiny. Než divadelní žánry dospěly do svého výhradně literárního stádia odtrženého od divadla, prošly mnohými proměnami.

Již od 5. stol. řecké náboženské divadlo v těsném svazku s řeckou polis nabývalo na „formálnosti rituálu, teatralizaci prostředků a profesionalitě inscenátorů.“⁹⁷ Od té doby byly uchovávány „texty, divadelní prostor, některé prvky divadelní konvence a normativní poetika.“⁹⁸ Celý systém pak převzal Řím, který si však řecký model přizpůsobil ke své potřebě resp. potřebám svého publika, jež vyžadovalo zejména zábavu a větší ikoničnost. Svět nadto poznal kromě diváka také svého čtenáře. Text už nebyl výhradně spojován s veřejným přednesem, ale i privátní četbou. Do hry se dostal i překlad, jenž nejen

⁹⁷ Eva Stehlíková: *Římské divadlo*, Praha 1993, str. 5

⁹⁸ Tamtéž.

zprostředkoval umění řecké kultury, ale také jeho prostřednictvím si Řím vybudoval svou vlastní.

Ještě před tím se však řecká tragédie, která bývala kdysi vázaná jen na svou obec a nábožensví, dočkala repríz po celém helénistickém světě. Společně s komedií dala vzniknout novému dramatickému žáru tzv. *nové attické komedii* – dnes bychom řekli spíše činohře –, která upustila od mytologických témat, vlastních tzv. *střední komedii*, a věnovala se spíše tématům ze soukromého prostředí. Lepší představu o nové attické komedii si můžeme udělat díky nálezů z konce 19. století, jenž nám odhalil Menandrovu jednu úplnou komedii a několik rozsáhlých zlomků.⁹⁹

Z období římské republiky známe několik nových divadelních forem. *Atellana*, kterou Římané převzali od svých sousedů Osků, dostala název podle malého oskického městečka Atela, jakéhosi italského Kocourkova. Původní podobu atellany představovalo jednoduché improvizované představení se situační komikou a klauniádou¹⁰⁰ a údajně ji provozovali bez postihu dokonce i římstí občané.¹⁰¹ Zachovalo se přes 100 titulů spolu s 300 na sebe navazujícími fragmenty, z nichž není možné zjistit, jak atellana vypadala. Zato jsou známé její *personae Oscae* – stereotypní postavy, podobné postavám z komedie dell'arte.¹⁰² Atellana využívala nejspíš mnoho podnětů, avšak sami Římané ji přísně odlišovali od importovaného mimu a od řeckého divadla vůbec. Na římských hrách vystupovala coby dohra k tragédiím, takže měla obdobnou funkci jako satyrské drama v Řecku, než byla vytlačena konkurenčním mimem.

⁹⁹ Souborný překlad Menandrových komedií vyšel česky: Menandros: *Komedie pro všední den*, Praha, Svoboda 1983. Přel. Eva Stehlíková, Karel Hubka.

¹⁰⁰ Jiří Šubrt: *Římská literatura*. Oikumene, Praha 2005, str. 10; srv. Stehlíková, c. d. str. 45–49.

¹⁰¹ Srv. kap. „Herci a jejich postavení ve společnosti,“ str. 120.

¹⁰² Viz níže.

Z převzatého divadla si Římané nejvíce vážili tragédie. Dokázali ji adaptovat v latinském prostředí, v němž bylo rozvinuto jediné řečnictví, a i tak se našel velký počet autorů, kteří si komplikovaný žánr osvojili včetně mytologických témat. Stejně tak si tragédie našla i své obecnictvo. Římané mytologickou tragédií dále rozvíli – *tragoedia crepidata*, ale také vytvořili novou velmi oblíbenou formu tragédie *praetexta*, tragédii s historickou tematikou neboli jakousi „historickou činohru. Za všechny autory jmenujme Livia Andronica, Naevia a Ennia, Pacuvia, Accia, Varia, Caesara a také Senecu, jemuž je připisováno osm mytologických tragedií a jedna *praetexta*. Změnu v inscenaci přinesla tragédie *tragoedia cantata*, v níž tragický herec pouze zpíval za doprovodu hudby. Stejně oblíbenou byla i *tragoedia saltata*, kterou zprvu tanečníci tančili i zpívali, později pouze tančili.¹⁰³ Často se ve stejné souvislosti mluví o *pantomimu*, dalším oblíbeném divadelním žánru.

*Pantomimus*¹⁰⁴ přivezli do Říma r. 22 př. Kr. dva herci z Alexandrie, pantomimický tanec se ujal a posléze se rozšířil po celé říši. O jeho dlouhotrvající oblíbenosti svědčí historiky z císařských paláců (např. Nero nechal herce r. 56 vyhnat z Itálie, aby je po třech letech povolal zpět), zejména však obrovský počet tanečnic a tanečníků, jenž ve 4. stol. po Kr. v říši čítal na 3000 hlav. V pramenech *pantomimus* často splývá s *mimem*, nicméně rozdíl mezi nimi je zřetelný: *Pantomimu* k vyjádření příběhu stačil jeden herec, který hrál všechny postavy. Využíval přitom pohyb, gesta a také masky. Nejvíce informací o *pantomimu* čerpáme z Lukianova spisu *O tanci*, který nám zanechal mj. dokonalý seznam pantomimické tematiky. Kromě Lukiana máme další zprávy o *pantomimu* od křesťanských autorů, jimž vadilo zejména sepětí s pohanským kultem a „lechtivá tematika“ (pletky Area

¹⁰³ Srv. Stehlíková, c. d. str. 66–78.

¹⁰⁴ Srv. tamtéž, str. 78–83.

a Afrodity, Paridův soud, osvobození Andromedy, touha Kybely po Attidovy aj.)

Oproti tragickým hercům, kteří jen interpretují slova autorů, byl herec pantomimu tzv. *cheirosophos* – sám autor „tvořící rukama“ příběh na základě známého mýtu. U pantomimu nebylo třeba mnoho slov, herec dokázal svým pohybovým uměním srozumitelně příběh vyjádřit. Právě tento rys byl u obecnstva velmi oceňován.

Nezachoval se žádný pantomimický scénář, ačkoli jej předpokládáme. Pantomimus se hrál zejména v západní části říše a byl až do postupného vymizení divadla v tomto prostoru nejživotiaschopnějším divadelním žánrem.

Římskou doménou však byla komedie. Už v 5. stol. př. Kr. bylo vybudováno divadlo v sicilských Syrakúsách, odkud také pochází vynález připisovaný Rhintonovi ze Syrakús tzv. *flyácká komedie* – podle herců-flyáků. Doklady se o ní zachovaly především na vázách druhé pol. 4. stol. př. Kr., takže lze soudit, že se provozovala ve stejné době jako *střední attická komedie*. Lišila se od ní tím, že parodovala nikoli mytologické příběhy, ale známé tragédie, které z mytologie vycházely. To jí také vyneslo další název *hilarotragoedia* – veselá tragédie. Z váz je patrné, že flyácká komedie spadá pod Dionýsův kult a že stejné jeviště sloužilo také atellaně a později Plautovým komediím; jinak ovšem o organizaci představení nevíme nic.

Dalším dramatickým tvarem byla *togata*, jež s největší pravděpodobností označovala veškeré římské drama nezávislé na překladu z řečtiny. Togata tedy mohla označovat i atellanu a praetextu. Říkalo se jí rovněž *tabernalia* nejspíš podle chudinských domů, z nichž hrdinové komedie pocházeli. Z tabernalie známe jen jména několika autorů a na 70 titulů.

Naopak římská komedie *palliata* (od řeckého oděvu *pallium*) vychází cíleně z *nové attické komedie*, bohužel žádná řecká hra sloužící za vzor dochované římské palliatě se nezachovala.¹⁰⁵ K nejslavnějším a nejúspěšnějším patří Plautovy palliaty. Jeho jménu je připisováno 130 her, z nichž se jich 21 dochovalo do dnešních časů. Římský polyhistor Marcus Terentius Varro rozdělil Plautovy hry do tří skupin: na pravé, plautovské a neplautovské, z nichž se ty pravé dodnes zachovaly. Další 6 dochovaných komedií patří svého času méně úspěšnému zato posmrtně věhlasnému autorovi, Publiu Terentiovi Afrovi, a jedna hra, jejíž autorství pravděpodobně náleží Rutiliovi Namatinovi. Z nedochovaných autorů psal komedie již výše zmíněný Naevius a Caelius Staius a také vůbec první římský komediograf a překladatel Livius Andronicus. Pozdější život palliáty pokračoval nejspíš jen v literární podobě, z níž se nám zachovala jen jména autorů.

Témata palliát obou jejích hlavních představitelů, Plauta a Terentia, zpracovávají příběhy lidí, jejich omyly či záměny, loučení milenců či rodičů s dětmi se šťastným koncem. „Terentiovy postavy se pohybují v prostoru, který bychom mohli označit za „*civitas graecoromana*“ neurčitou řecko-římskou obec [...], takže se na první pohled zdá, že Terentiova komedie je pouhou replikou nové komedie.“¹⁰⁶ Svazující závislost je však patrna pouze u prvních tří komedií, v dalších si už počíná suverénně. Nevyhledává okamžité efekty a jeho jazyk je uhlazený odpovídající důstojným postavám .

Vedle toho Plautus sází na komický efekt, vděčné scénky; nadto své komedie obohacuje o hudební složku, která v nové attické komedii neměla místo. Vsazuje své hrdiny do konkrétního

¹⁰⁵ Viz tabulka s řeckými a římskými autory, jejichž komedie se kryjí.

In: Stehlíková, c. d. str. 54.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 64–65.

prostředí, v němž platí totéž, co v Římě, ale naopak. „Jakoby Plautus nepokračoval tam, kde skončil Menandros, ale vydal se opačným směrem. Jeho postavy, obrazně řečeno, stírají ze svých tváří psychologické nalíčení a nasazují si opět masku.“¹⁰⁷

Nehouževnatější a také nejrozšířenější divadlo římského imperia byl mimos. Komický divadelní žánr, známý přinejmenším od 4. stol. př. Kr., jenž při různých příležitostech bvil obecenstvo slovem, zpěvem a tancem. Jeho původ bývá spatřován v Orientu. Na území Evropy od počátku koexistoval vedle tradičních divadelních žánrů tragédie, komedie, satyrského dramatu aj., avšak jako jediný (určitou dobu spolu s pantomimem) po dlouhá staletí ostatní žánry přežíval, až se s divadlem zcela ztotožnil.

Největší obliby doznal tento ponejvíc improvizovaný divadelní žánr ve východní části Římské říše. Později splynul s divadlem samým a také mu dal jméno – divadlu se již nadále neříkalo *theatron*, ale *mimos*.

Historie ukázala, že byl mimos nejživotascopnější divadelním útvarem pozdní antiky a rané Byzance; až do konce 7. století, mluví-li se o divadelním představení té doby, je tím míněno mimické představení. První zmínku o hercích mimu nacházíme u Demosthena (349 př. Kr.), jehož v *Apologii* cituje i Chorikios:

λοιπούς δὴ περὶ αὐτὸν εἶναι ληστὰς καὶ κόλακας καὶ τοιούτους ἀνθρώπους οἷους μεθύσθεντας ὀρχεῖσθαι τοιαῦθ' οἷ' ἐγὼ νῦν ὀκνῶ πρὸς ὑμᾶς ὀνομάσαι. δῆλον δ' ὅτι ταῦτ' ἐστὶν ἀληθῆ· καὶ γὰρ οὐς ἐνθένδε πάντες ἀπήλαυνον ὡς πολὺ τῶν θαυματοποιῶν ἀσελγεστέρους ὄντας, Καλλίαν ἐκεῖνον τὸν δημόσιον καὶ τοιούτους ἀνθρώπους, μίμους γελοίων καὶ ποιητὰς αἰσχρῶν ἁσμάτων, ὧν εἰς τοὺς συνόντας ποιοῦσιν εἵνεκα τοῦ γελασθῆναι, τούτους ἀγαπᾷ καὶ περὶ αὐτὸν ἔχει.

¹⁰⁷ Tamtéž.

Tak prý má [Filip Makedonský] kolem sebe lupiče, pochlebníky a také lidi, kteří v opilosti předvádějí takové tance, že se je já teď před vámi zdráhám pojmenovat. To vše je zřejmě pravda. Vždyť ti, které všichni odtud vyhnali, protože byli prostopášnější než kejklíři, jako ten obecní otrok Kalliás a jemu podobní lidé, herci předvádějící žertovné výjevy a skladatelé necudných písní k zesměšnění kumpánů, jsou u něho v oblibě, těmi se obklopuje.¹⁰⁸

První hmotný doklad o mimech pochází z terakotové lampy z Athén (3. stol. př. Kr.) s reliéfem a nápisem, z něhož se dozvídáme i téma hry:



Tři „mimologové“ z mimu *Tchyně*, Athénské národní muzeum.

V Římě byl podle tradice mimos poprvé představen r. 212 př. Kr. R. 173 př. Kr. se stal součástí slavností bohyně Flora. Obvyklými tématy mimických her byly příhody ze života, které

¹⁰⁸ Demosthenes: *Olynthiaca* 2, 19. Česky Démosthenés: *Řeči na sněmu*, Praha 2002, str. 116. Přel. Pavel Oliva, str. 116.

překračovaly hranice morálky, rozumu, přirozenosti a zákona (srv. togata), nebo mytologické příběhy, parodie tragédií (srv. střední komedie, flyácká komedie). Herci, zvaní mimové, hráli sami nebo ve skupinách, byli prostořecí vůči autoritám (srv. atellana) a tančili (srv. pantomimos).

Často se mluví o tzv. christologickém mimu čili mimu zesměšňující biblická témata a církev, ačkoli parodování antických náboženských rituálů měly původ už o 700 let dříve ve staré komedii.¹⁰⁹ Zákaz zesměšňování určité skupiny lidí či tématu mělo za sebou mnohasetletou historii; v Syrakosiově dekretu (5. stol. př. Kr.) se setkáváme se zákazem vynášet jména občanů a zesměšňovat je na scéně. O uplatňování, resp. porušování zákona svědčí řečtí básníci, kteří jména svých spoluobčanů včetně samotného Syrakosia užili vzápětí ve svých komediích.¹¹⁰

Existují názory, že zesměšňování křesťanských mysterií na divadelní scéně mělo i svou krvavou podobu, že se v rámci divadelní praxe provádělo také skutečné ukřižování odsouzených zločinců. Tyto názory nelze přijímat bez výhrad; věc je do velké míry zatížena literární tradicí a pozdější církevní interpretací. Setkáváme se i s příběhy, v nichž se herci v průběhu mimického představení obrátili k nové víře a zanechali herectví.¹¹¹ V případě inscenace *Ukřižování* průběh krvavých líčení odpovídá spíše dění v aréně než v divadle.¹¹²

¹⁰⁹ Srv. Eric Csapo; William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Michigan 1994, str. 371.

¹¹⁰ Viz Aristofanes: *Ptáci*; Frynichos: *Monotrofos*. Srv. příslušná hesla in: Eva Stehlíková: *Antické divadlo*, Praha 2005, str. 224.

¹¹¹ Viz Georgios D. Metallinos: „Ακολουθία και αγιολογικά κείμενα του αγίου ενδόξου μάρτυρος Πορφυρίου του από μίμων προστάτου των Ελλήνων ηθοποιών“, *Ο Εφημέριος, Παράρτημα της Εκκλησίας*, ΜΓ' (1994), č. 14, str. 302–318.

¹¹² Srv. Costas Panayotakis: „Baptism and Crucifixion on the Mimic Stage“, *Mnemosyne* 50 (1997), str. 312–319.

Mimos se od ostatních divadelních žánrů zásadně lišil:

a) Herci tančili, a proto hráli bosí. Mimům se proto říkalo *planipedes* čili bosé nohy, odtud *planipes saltans* – tančící herec a také *palnipedia* jako synonymum mimu. Boty nosili herci v rolích bohatých statkářů a matron, aby se tak rozlišilo společenské postavení hraných osob.¹¹³

b) Nenosili masky, což umožňovalo využívat mimiku a zpívat.

c) Hrály je i ženy a starci; jako „maska“ sloužil mnohdy samotný hercův směšný obličej s obrovským nosem, pysky, odstávajícíma ušima, atp. Máme doklady o tom, že se mezi herci mimu vyskytovali i lidé s různým tělesným postižením.

Typický byl mimický kostým *ricinium*, čtvercový hábit, který se dal přehodit i přes hlavu a úplně se do něj zabalit, takže dal mimu další jméno – *fabula rincinata*, nebo pestrobarevný *centuculus*, sešitý z kousků látky, který nejspíš připomínal nám známý harlekýnův kostým z komedie dell'arte. Ničím neobvyklým nebyla ani nahota. Nahota či téměř nahota je spojována především s hydro-mimem čili mimem inscenovaným ve vodě.

Tímto způsobem byl zpracován známý příběh o lásce Leandra a Hero,¹¹⁴ ačkoli nejsme schopni jasně určit, zda šlo o divadelní představení nebo podívanou v aréně. Mimu nepřekáželo žádné prostředí, kde se shromažďovala veřejnost.

S mimickým představením jsme se mohli snadno setkat třeba v lázních, které byly nedílnou součástí každodenního života a sloužily jako sportoviště, místo obchodního setkání či zábavy.

¹¹³ Srv. Marios Ploritis: *MIMOS KAI MIMOI*, Athény 1999, str. 64.

¹¹⁴ Srv. Herbert Hunger: *Βυζαντινή λογοτεχνία: Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών. Τόμος Β' . Ιστοριογραφία, Φιλολογία, Ποίηση*, MIET (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), Athény 1997, 2001, str. 561.

Návštěva lázní byla nedílnou součástí každodenního života, lidé si



tam vychutnávali horkou vodu a cvičení, ale hlavně se tam setkávali s přáteli, uzavírali obchody, chodili na večírky, poslouchali poezii, předváděli své nové šatstvo atp. Dokonce nástupci Jana Zlatoústého (r. 404) sloužili velikonoce a křtili v jedněch z největších lázní Konstantinopole.¹¹⁵

Mozaika dívek „v bikinách“ v císařské vile, Piazza Armerina, Sicílie¹¹⁶

Vrcholem bylo svého času striptýzové představení mimády, poslěze budoucí císařovny, Theodory. Právě ono se s největší pravděpodobností stalo impulzem k některým speciálním císařským výnosům namířeným proti hercům a později mnoha vystoupením kanovníků. Znamé z líčení striptýzové show se zachovalo u císařského historika Prokopia (6. stol. po Kr.):

Πολλάκις δὲ κἀν τῷ θεάτρῳ ὑπὸ θεατῆ παντὶ τῷ δήμῳ ἀπεδύσατό τε καὶ γυμνῆ διὰ μέσου ἐγένετο, ἀμφὶ τὰ αἰδοῖα καὶ τοὺς βουβῶνας διάζωμα ἔχουσα μόνον, οὐχ ὅτι μέντοι ἠσχύνετο καὶ ταῦτα τῷ δήμῳ δεικνύναι, ἀλλ' ὅτι ἐνταῦθα γυμνῶ παντάπασιν παριέναι οὐδενὶ ἔξεστιν ὅτι μὴ τῷ ἀμφὶ τοὺς βουβῶνας διάζωμα ἔχοντι. οὕτω μέντοι τοῦ σχήματος ἔχουσα ἀναπεπτοκυῖά τε ἐν τῷ ἐδάφει ὑπτία ἔκειτο. θῆτες δὲ τινες, οἷς δὴ τὸ ἔργον τότε ἐνέκειτο, κριθὰς αὐτῇ ὑπερθεν τῶν αἰδοίων ἐρρίπτουν, ἃς δὴ οἱ χῆνες, οἱ ἐς τοῦτο παρεσκευασμένοι ἐτύγγανον, τοῖς στόμασιν ἐνθένδε κατὰ μίαν ἀνελόμενοι ἦσθιον. ἡ δὲ οὐχ ὅτι οὐκ ἐρυθριῶσα ἐξανίστατο,

¹¹⁵ Srv. Cyril Mango: „Daily Life in Byzantium,“ *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/1 (1981), str. 338–339.

¹¹⁶ Viz <http://www.jameshull.com/images/apr.10.piazza.am.girls.jpg>.
Přístup 5. 12. 2008.

ἀλλὰ καὶ φιλοτιμουμένη ἐπὶ ταύτῃ δὴ τῇ πράξει ἐώκει. ἦν γὰρ οὐκ ἀναί σχυντος μόνον, ἀλλὰ καὶ ἀναισχυντοποιὸς πάντων μάλιστα.¹¹⁷

Často se svlékala i na veřejnosti v divadle před zraky všech přítomných a procházela mezi nimi nahá až na roušku přes třísla a ohanbí. Ne snad proto, že by se styděla ukázat na veřejnosti i tato místa, ale proto, že se tam nikdo nesmí ukazovat úplně nahý a musí mít zakrytá alespoň tato choulostivá místa. Takto tedy oděna si lehla na zem na záda. Pak jí nějací sluhové z komparsu zasypali ona choulostivá místa ječmenem, který se dává husám, a jako husy jí odtamtud ten ječmen zrno po zrnu vyzobávali. Ani se nezačervenala, když pak vstala, ale vypadala, že je na své číslo pyšná. Ona nejenže si nepřipouštěla žádnou hanbu, byla dokonce autorkou všech těch hambatostí.

Mimové si své umění předávali z generace na generaci, pocházeli většinou z nejnižších společenských vrstev a své příjmy z hraní doplňovali příjmy z prostituce.¹¹⁸ Nebyli nároční ani fixovaní na prostor, ve kterém hráli, a jak dokládá už Platon (5.–4. stol. př. Kr.), k představení stačila zástěna, nad níž rukama ΘΑΥΜΑΤΟΠΟΙΟΙ (kouzelníci) ukazovali své kousky:

τειχίον παρφοκοδομημένον, ὥσπερ τοῖς θαυματοποιοῖς πρὸ τῶν ἀνθρώπων πρόκειται τὰ παραφράγματα, ὑπὲρ ὧν τὰ θαύματα δεικνύασιν.

... hrazení vybudovali tak, jak mají před diváky své zábradlí kejklíři a provádějí za ním své kousky.¹¹⁹

¹¹⁷ Procopius: *Historia Arcana*, 9,20–23.

¹¹⁸ G. J. Theocharidis: „Beträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheatres im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopol,“ *LAOGRAFIA - PARARTIMA*, Soluň 1940, str.103–113.

¹¹⁹ Plato: *Respublica*, 514b. Česky Platón: *Ústava*. Přel. Radislav Hošek, Praha 1990, str. 315.

Herci kromě výše uvedeného uměli žonglovat, chodit po provaze nebo předváděli cvičená zvířata. Měli blíž k nám známým akrobatům, kejklířům a iluzionistům, ale jak líčí r. 420 př. Kr. Xenofon v *Hostině*,¹²⁰ hosté se nejdříve bavili komediantskými čísly a pak teprve následovalo erotické divadelní představení o Dionýsovi a Ariadně; obojí předváděli herci vyškolení syrakúským učitelem.¹²¹

Místem pro představení bylo sice divadlo, mnohem častěji však sloužilo k hraní mimu jakékoli zábavní centrum či místo, kde se shromažďoval lid. Mohl to být, kromě zmíněných lázní, hipodrom, tržiště, vojenský prostor; divadelní představení bývalo součástí veřejných slavností nebo naopak soukromých večírků, setkáváme se s ním i na svatbách, oslavách zakončení školy atp. Víme, že se pravidelně hrál na římských slavnostech Floralia založených okolo r. 170 př. Kr. a o více jak 100 let později vytěsnil z divadelního prostoru atellanu, která stejně jako kdysi satyrské drama následovala po tragédii coby komická dohra.

V mimu se používala opona – *aulaeum* a tzv. *siparium*, zástěna za scénou, jež sloužila mj. jako její pozadí. Opona byla údajně pro mimos tak charakteristická, že se stala příslovecnou – *mimicum velum*; obdobně i *siparium*, jak dokládá Seneca.¹²²

Mimos se do značné míry zakládal na improvizaci, využíval scénáře, ale hlavně se opíral o *typy*, které improvizaci umožňovaly. Už v atellaně vystupují stereotypní postavy známé jako *personae* *Osciae*: věčně hladový „šásek“ *Maccus*, hlupák *Bucco*, stařec *Senex*, *Dossenus* čili hrbáč nebo nenasyta *Manducus*. U mimu nacházíme *typů* méně: klaun *Sannius*, hlupák *Stupidus* (řecky ΜΩΠΟΣ) nebo

¹²⁰ Viz Xenophon: *Symposium*, 9. Česky v několika vydáních: Xenofón: *Hostina*, Praha 1911. Přel. Jaroslav Hrabák; *Hostina*, Praha, 1941. Přel. Josef Hruša; *Hostina*, in: *Antická próza VIII*, Praha 1977, 1978². Přel. Václav Bahník.

¹²¹ Což je příznačné; tehdy řecké Syrakúsy na Sicílii byly pověstné kvalitními herci i autory. Traduje se, že tam vzniklo několik komických žánrů.

¹²² Viz Seneca: *Dialogus*, 9,11,8.

mimos s vyholenou hlavou nebo pleší (*mimus calvus*/ΜΩΡΟΣ ΦΑΛΑΚΡΟΣ), pro něhož bylo charakteristické, že byl hloupý a hodně bit.

Ženské role hrály, na rozdíl od všech starověkých divadelních žánrů *mimady* (herečky).¹²³ Herecký ansámbl sestával minimálně ze dvou herců: *archi-mimos*, vedoucí herec a *moros* (stupidus), ale herců mohlo být mnohem více, zvláště když herecký soubor tvořila celá rodina. V římském období se takovému souboru říkalo *grex* (stádo) a hercům podle jednotlivých rolí *actores secundarum, tertiarum, quartarum partium*.¹²⁴

Mimos měl však také svou literární podobu. Ve 4. stol. př. Kr. se o něm poprvé zmiňuje Aristoteles:¹²⁵

οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν.

Neboť nedovedli bychom společným názvem pojmenovat (prosou složené) Sofronovy a Xenarchovy mimy a rozmluvy se Sokratem a jestliže by někdo básnil v iambickém trimetru nebo elegickém distichu nebo v jiných metrech podobných.

O Sofronových mimech víme pak už jen tolik, že byly psány sicilskou dórštinou a že se staly díky Platonovu obdivu také vzorem pro Heronda a Theokrita.¹²⁶ Sofron pocházel ze Sicílie, která patřila k nejstarším řeckým koloniím z doby tzv. velké kolonizace (8. stol.

¹²³ Viz podrobná řecká prosopografie I. E. Stefanise zpracovávající jména grekofonních umělců od 5. stol. př. Kr. – 5. stol. po Kr. I. E. Stefanis: *ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟΙ ΤΕΧΝΙΤΑΙ, συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου και μουσικής των αρχαίων Ελλήνων*, Iraklio 1988.

¹²⁴ Viz Horatius: *Epistolae*, 1,18,14.

¹²⁵ Aristoteles: *Poetica*, 1447b. Česky Aristoteles: *Poetika*. Přel. František Groh, Praha 1929, str. 7.

¹²⁶ Viz níže.

př. Kr.). Traduje se, že Dórové, usadivší se v nové vlasti, vzdělávali mimos a komedii – odtud *dórská komedie*,¹²⁷ a ze Sicílie byl pak údajně mimos přenesen do Řecka. Mezi řeckými koloniemi spojenými Středozemním mořem odedávna panoval čilý ruch. Víme, že tomu nebylo jinak ani v helénistickém období (od 4. stol. př. Kr. – 3. stol. po Kr.) a že se běžně cestovalo ze Syrakús do egyptské Alexandrie nebo do Malé Asie či na ostrov Kos u maloasijského pobřeží, o čemž svědčí i řečtí mimografové.

Od Sofrona, Platonova a Euripidova současníka, se zachovalo několik titulů a zlomky,¹²⁸ jež odkazují na značnou lidovost zpracovaných témat. Podle encyklopedie *Suda* šlo o tzv. mimos mužské a ženské:

ΑΓΡΙΩΤΑΣ (Rolník), *ΩΛΙΕΥΣ ΤΟΝ ΑΓΡΟΙΤΑΝ* (Rybář rolníkem), *ΓΕΡΟΝΤΕΣ ΑΛΙΕΙΣ* (Starci na rybách), *ΘΥΝΝΟΘΗΡΑΣ* (Lovec tuňáků), *ΑΓΓΕΛΟΣ* (Posel), *ΝΥΜΦΟΠΙΟΝΟΣ* (Dohazovačka), *ΠΕΝΘΕΡΑ* (Tchyně), *ΑΚΕΣΤΡΙΑΙ* (Švadleny), *ΤΑΙ ΘΑΜΕΝΑΙ ΤΑ ΙΣΘΜΙΑ* (Ženy na Isthmijských slavnostech), *ΤΑΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΑΙ ΤΑΝ ΘΕΟΝ ΦΑΝΤΙ ΕΞΕΛΑΝ* (Ženy, které slibují, že vyženou bohyni).¹²⁹

Poslední z uvedených mimosů se pravděpodobně stal látkou pro Theokritovu idylu *Kouzelnice*,¹³⁰ včetně jména služky Thestilidy a místa děje (ostrov Kos), v níž služka pomáhá své paní při kouzelné oběti. V lyrickém monologu se snaží podvedená žena přivést nazpět svého milence, ale bez úspěchu. V jiné básni si zase v dialogu se svým přítelem stěžuje zoufalý milenec na dívku Kynisku, která jej stále odmítá.¹³¹

¹²⁷ Srv. Aristoteles: *Poetica*, 1448a.

¹²⁸ Viz D. L. Page: *Literary papyri*, Loeb, Heinemann, 1970, str. 328–331.

¹²⁹ Tituly podle: Ploritis, c. d., str. 19–20. Česky Stehlíková, c. d., str. 221.

¹³⁰ Srv. Theocritus: *Idyllia*, idyll 2. Česky Theokritos: *Kouzelnice*. In: Theokritos; Moschos; Bion: *Idyly*. Přel. Rudolf Kuthan, Praha 1927, str. 11–20.

¹³¹ Tamtéž, idyll 14. Česky Theokritos, c. d.: *Kyniska*, str. 53–56.

Theokritos, jeden z hlavních představitelů helénistického básnictví, se prokazatelně nechal mimem inspirovat; některé jeho idyly vykazují značný realismus a jemnou dramatičnost a bývají dokonce za mimy považovány.¹³² Zasazuje je buď do vesnického prostředí ΑΓΡΟΤΙΚΑ ΒΟΥΚΟΛΙΚΑ nebo naopak do všednosti městských center ΤΑ ΑΣΤΥΚΑ. V *Syrakússankách na slavnosti Adonidově*¹³³ se setkáváme s městskou sváteční atmosférou prostřednictvím dialogů dvou dobových měštek. Motiv sám o sobě není ničím neobvyklým, líčení příhod ze slavnostních poutí do chrámu známe už od Aischyla: ztracené ΘΕΩΡΟΙ Η ΙΣΘΜΙΑΣΤΑΙ (*Poutníci na Isthmijských hrách*), Epicharma: ΘΕΑΡΟΙ (*Poutníci*), látku před Theokritem využívá také Sofron v ΤΑ ΘΑΜΕΝΑΙ ΤΑ ΙΣΘΜΙΑ (*Ženy na Isthmijských slavnostech*) a později i Herondas: ΑΣΚΗΠΙΩ ΑΝΑΤΙΘΕΙΣΑΙ ΚΑΙ ΘΥΣΙΑΖΟΥΣΑΙ (*Ženy obětující v chrámě Asklepiově*).

Nejsilněji mimos připomínají Theokritova bukolika: ΕΡΓΑΤΙΝΑΙ Η ΘΕΡΙΣΤΑΙ (*Ženci*)¹³⁴ a hlavně ΑΙΠΟΛΙΚΟΝ ΚΑΙ ΠΟΙΜΕΝΙΚΟΝ (*Pěvecký závod pastýřů*),¹³⁵ kde dramatický agón, konkrétně: komická hádka dvou pastýřů, nadávky a konečně bojovnost v pěvecké soutěži mimos připomínají. Také v ΟΑΡΙΣΤΗΣ¹³⁶ (*Přítelíček*), erotická zápletka pastýře a dívčiny, zdá se, nemá k mimu daleko, navíc připomíná mimos o Dionýsovi a Ariadně líčený v Xenofontově *Symposiu*.

Čistě městský ráz mají *Mimiamby* o generaci mladšího Heronda,¹³⁷ kterého jsme dlouho znali jen z drobné zmínky u Plinia

¹³² Viz Rudolf Kuthan, c. d., úvod.

¹³³ Tamtéž, idyll 15. Česky Theokritos, c. d.: *Syrakússanky na slavnosti Adonidově*, str. 57–68.

¹³⁴ Tamtéž, idyll 10. Česky Theokritos, c. d.: *Ženci*, str. 45–48.

¹³⁵ Tamtéž, idyll 5. Česky Theokritos, c. d.: *Pěvecký závod pastýřů*, str. 23–33.

¹³⁶ Tamtéž, idyll 27.

¹³⁷ Viz Česky Herondas: *Mimiamby*, Praha 1928. Přel. Rudolf Kuthan.

(*Pliniův list* 4, 3). Díky nálezů papyru z egyptského hrobu r. 1889 máme k dispozici 7 úplných Herondových mimů a fragmenty. Jsou psány tzv. choliambem („kulhavým“ iambem s dlouhou předposlední a krátkou poslední slabikou) stejně jako iamby Hipponakta z Efesu; nikoli rytmizovanou prózou, kterou užívá Theokritos. Také dialekt je na rozdíl od Theokrita ionský a ne dórský, což mělo jistě svou estetickou funkci. Svědčí pro to poněkud sebeironicky i Theokritos, když v *Syrakúsankách na slavnosti Adonidově* vkládá jakémusi cizinci do úst uštěpačnou poznámku na vrub užvaněných ženštin: *Co štěbetáte jen pořád, husy! Zle se mi dělá, jak zívnuo při každém slovu...*,¹³⁸ v dórském dialektu se totiž hojně vyskytuje samohláska A.

Herondova vysoce stylizovaná forma mimů ostře kontrastuje s jejich tematikou. Láska je v nich čistě sexuální záležitost. Pasáci, dohazovačky, erotiční sluhové v mimech 1, 2, 6 a 7, nebo švec či lékař jsou s největší pravděpodobností časté mimické postavy známé i z komedií, stejně tak ΚΕΡΔΟΣ (Zisk), který dává jméno postavám v mimu 6 a 7.¹³⁹ Mimos *Ženy obětující v chrámě Asklepiově*¹⁴⁰ připomíná Theokritovy Syrakúsanky, které si vyprávějí při obětování bohu-lékaři Asklepiovi, jemuž vzdávají dík za uzdravení, a velmi živě při tom komentují chrámovou výzdobu. Jestli byly Herondovy mimy hrány, lze vzhledem k propracovaným dramatickým scénám, dialogu postav, užití němých figur a rekvizit jen předpokládat, ale nemáme pro to žádné důkazy. Tradice ovšem říká, že byly určeny k recitaci pro širší obecnost.

Později, za římského císařství, je napodobil Gnaeus Matius, od něhož se zachovaly jen zlomky. Od jiných latinských

¹³⁸ Theokritos, c. d., str. 64.

¹³⁹ Ke stereotypním postavám Spinthira a Malakose viz níže anonymní mimos *Záletnice*.

¹⁴⁰ Viz Herondas: *Mimiamby*, c. d., Praha 1928, str. 33–37.

mimografů se zachovala pouze jména a ani Decimus Laberius, od něhož známe na 40 titulů, pár zlomků, které nás o situaci v Římě příliš nepoučí. Naštěstí se zachovalo 27 veršů z jeho prologu k neznámému mimu, v němž vystupuje sám Laberius¹⁴¹ a hrdinně se v nich staví proti diktátorovi. Stavba prologu je velmi propracovaná, zatímco jiné dochované veršované fragmenty jsou jednoduché. To vedlo k hypotéze, že vlastní mimos existoval jen ve schématu a jinak byly mimy improvizovány. Pokud se tato myšlenka zakládá na pravdě, byli herci mimu nesmírně pohotoví a poeticky zruční.¹⁴²

Stejně tak Laberiův soupeř Publilius Syrus, který se dostal do Říma jako otrok z daleké Sýrie, jak napovídá jeho přízvisko. Mimy hrál a psal. Plinius starší o něm nejspíš neprávem mluví jako o zakladateli mimické scény (*mimicae scenae conditorem*), avšak z jeho díla se zachovaly jen dva tituly. Pro budoucnost ovšem zůstala zachována sbírka – jakási chrestomatie Publiliových sentencí.

Od latinsky psaných mimů se dostáváme k novému letopočtu a opět k řečtině. I když se z římského období zachovalo pramálo textů, předpokládá se, že mezi mimem řeckým a římským nebyl rozdíl. Máme zprávy o kdysi velmi slavném řeckém mimografu Filistionovi, od něhož se nám stejně jako u Publilia zachovala jen sbírka sentencí,¹⁴³ ale hlavně máme k dispozici dva anonymní, téměř kompletní mimy z 1. nebo 2. stol., nalezené na oxyrynšském papyru (P.Ox. 413).

První byl pojmenován *Chariton* podle hlavní hrdinky: Chariton upadne do indického zajetí, stává se kněžkou v místním chrámu, až ji nakonec přijde vysvobodit její bratr. Jde snad

¹⁴¹ K Laberiovi a římskému právu viz příloha, kap. „*Infamia mediata*.“

¹⁴² Srv. W. Beare: *The Roman Stage*, Londýn 1952², str. 145. Podle Eva Stehlíkové, *Římské divadlo*, Praha 1993, str. 39.

¹⁴³ Viz *Menandri et Philistionis Sententiae*.

o parodii Euripidovy tragédie *Ifigenie v Tauridě*, (kde Ifigenie sloužila jako kněžka v Artemidině chrámě), ačkoli příběhy o odloučení sourozenců či milenců spojené s putováním do dalekých krajů zpracovával i tehdy populární řecký román a může tedy jít o zpracování známého příběhu. Ve hře vystupuje řada osob, vše je psáno prózou, rukopis obsahuje i scénické poznámky včetně poznámek k hudbě a chóru.¹⁴⁴

MOIXAIZ (*Záletnice*) je název druhého anonymního mimu podle hlavní postavy.¹⁴⁵ Opět je zde možné nalézt paralelu se starším textem – s Herondovým mimem o nevěrné ženě, která se snaží získat zpět lásku svého nevěrného milence.¹⁴⁶ V textu se objevují rekvizity, jako je rakev, nádoba s jedem, bič. Na scéně je přítomen i sbor sluhů. Jednající osoby: *KYPA* – paní; *ΓΕΡΟΣ* – stařec, její manžel; *ΣΠΙΝΘΗΡ* – sluha Spinthir (jiskra, švihák); *ΜΑΛΑΚΟΣ* – sluha Malakos (měkota, blbec); *ΠΑΡΑΣΙΤΟΣ* – starcův sluha Parasitos (oddaný); *ΑΙΣΩΠΙΟΣ* – sluha Aisopos; *ΑΠΟΛΛΟΝΙΑ* – služka Apollonia; *ΔΟΥΛΟΙ* – sluhové.

Paní domu žárlí na svého někdejšího milence Aisopa, který je zamilován do služky Apollonie, a tak paní chystá pomstu. Ostatní osoby do jejího žárlivého monologu vstupují útržkovitě. Paní povolá Spinthira, aby zabil oba milence, přitom pověří Malakose, aby otrávil i jejího manžela. Sluhové jsou však mezi sebou smluveni a vše šťastně končí, když se všichni sejdou nad vykonaným dílem a mrtvoly obživnou.

Od neznámých autorů se zachovaly zlomky tří mimů:

Z 1. stol. po Kr. pochází *ΠΑΙΣ ΑΛΕΚΤΟΡΑ ΑΠΟΑΕΣΑΣ* (*Chlapec*,

¹⁴⁴ Srv. Floritis, c. d., str. 63.

¹⁴⁵ Srv. D. L. Page: *Select papyri, III., Literary papyri*, Poetry, Londýn 1941, 1970, str. 350–361. Podle Floritis, c. d., str. 107–110.

¹⁴⁶ Srv. Herondas, c. d.: *mimiamb č. 5 (Žárlivá)*. In: *Mimiamby*, str. 39–43. Přel. Rudolf Kuthan.

kteřý ztratil kohouta),¹⁴⁷ eso v kohoutích zápasech, takže ztratil možnost účastnit se zápasů, smysl života i zdroj příjmu. Další zlomek se čtyřmi mluvícími osobami nejspíš řeší spor dvou mladíků o dívku, až se do hádky vloží starý muž, který straní jednomu z nich.¹⁴⁸

Třetí zlomek (3. stol.) je o dívce, již její bratři a chůva vyslychají v přesvědčení, že její nevinnost vzala za své při jedné noční slavnosti.

Když se mimos trvale prosadil mezi ostatními žánry, byl již dávno středem pozornosti herec, nikoli autor, divadlo se profesionalizovalo a to, co kdysi v Řecku sloužilo státu a náboženství, sloužilo zábavě. „Veřejný“ prostor scény se stal „soukromým,“ detaily každodenního života jsou líčeny v bohatém domě, v ložnici, na tržišti atp., a z diváka, kdysi přímého spoluúčastníka děje, se stává divák už jednou pro vždy od scény oddělený. Mimos pak získal své historické místo v dějinách divadla a klasické řecké literatury díky Chorikiově apologii obdobně jako kdysi klasické drama v Platonových a Aristotelových studiích či později pantomimos v dílech Lukiana a Libania.

¹⁴⁷ Název mu dal I. Powel: *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925, str. 182.

Srv. Ploritis, c. d., str. 54.

¹⁴⁸ Tamtéž, str. 54.

II. Apologia mimorum

Ο ΛΟΓΟΣ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΕΝ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΤΟΝ ΒΙΟΝ ΕΙΚΟΝΙΖΟΝΤΩΝ

Θεωρία.

1. Οἱ συμμαχοῦντες ὑπόπτοις πράγμασι λόγοι τῆ μὲν γλώττη τοῦ παριόντος φέρουσι κόσμον, τῷ δὲ τρόπῳ διαβολήν. δεῖ δὲ μήτε τὴν ἄδικον ὑπόνοιαν εὐλαβεῖσθαι μήτε βιάζεσθαι τὴν ἀλήθειαν· τὸ μὲν γὰρ ἀπίθανον, τὸ δὲ γέμει δειλίας. ὧν οὐδέτερον οἶμαι ῥήτορι πρέπειν

2. διὰ τοῦτο τῆς ῥητορικῆς ἡ πηγὴ, Θουκυδίδης ὁ τὸν Δημοσθένην πολλακίς ἀρδεύσας, ἐπαιέτης εἶναι Περικλέους ἠξίωσεν οὔτε πρὸς ἀπόνοιαν ἀποκλίναντος οὔτε φρονήσαντός τι μικρόψυχον.

3. ὃν ἐγὼ παράδειγμα ποιησάμενος καὶ τὸ Πινδάρου λαβὼν κατὰ νοῦν, ὡς ὁ μέγας κίνδυνος ἀναλκιν οὐ φῶτα λαμβάνει, πάρεμι πρὸς ὑποψίαν ἀγωνιούμενος, οὐ πρὸς τὴν ἀλήθειαν πολεμήσων.

4. οἷς μὲν οὖν ἦθος ἀστεῖον καὶ χάρις ἐμφυτος ἐπανθεῖ, τούτοις ἔστω μοι συνηγορία ἠθῶν ὁ λόγος· ὅτω δὲ φίλον κατὰ τὴν ποίησιν ἀναίτιον αἰτιάσασθαι καὶ σεμνότερος εἶναι δοκεῖν ἐθέλει τοῦ δέοντος, οὗτος γυμνάσιον καλεῖτω μοι τὴν ὑπόθεσιν.

Obhajoba herců aneb obrana mimu ve jménu Dionýsa

Úvod

1. Obhajoby neslušných věcí sice dávají jazyku mluvčího zvláštní kouzlo, ačkoli je to v podstatě mámení. Není nutné se bránit bezdůvodnému nařčení ani se zpronevěřovat na pravdě; to první totiž [v člověku] vyvolává beznaděj, to druhé je pouhopouhá zbabělost, a ani k jednomu se podle mého názoru dobrý řečník nesmí nechat svést.

2. Proto se také stal zakladatelem rétoriky Thukydides, který později mnohokrát inspiroval Demosthena. Považoval totiž za čest skládat oslavné řeči na Perikla, muže, který nikdy nejednal bez rozumu a nikdy nepronesl žádnou slabomyslnost.

3. Z čehož jsem si vzal příklad i já a vystupuji zde, maje na paměti Pindarova slova, že *jen chrabří jdou nebezpečí vstříc*,¹⁴⁹ abych zde bojoval proti pomluvám a nepopíral přitom pravdu.

4. Ti, kdož jsou obdařeni ušechtilým chováním a smyslem pro humor, ať mou řeč považují za obranu herců; kdo však dává přednost veršům „z nevinného činí viníka“ a chce se nejspíš dělat ctihodnějším, než je třeba. Ten ať si celou kauzu nazývá řečnickým cvičením.

¹⁴⁹ Viz Pindarus Lyr.: *Olympia* I, 81. Česky Pindaros: *Olympijské zpěvy*, Odeon, Praha 1968. Přel. Jan Šprincl.

Ὁ λόγος

1. Μηδεις ὑμῶν, ὧ παρόντες, ὄνειδός μοι νομίση τὴν ὑπόθεσιν φέρειν, εἰ πάντα μιμῆσθαι τῶν λόγων ἀσκούν των τοῖς ὄνομα κεκτημένοις τὴν μίμησιν ἐπικουρήσων ἀφῆγμαι· ὄσφα γὰρ ἀδίκως ἐν αἰσχροῖς γεγόνασιν ὑποψία, τοσοῦτῳ μᾶλλον αὐτῶν ὑπερασπίσαι προήχθην, μεγίστην εἶναι νομίσεις βάσανον ῥήτορος τοὺς μετὰ κινδύνων ἀγῶνας.
2. δεήσομαι δὴ πάντων ὑμῶν ἦν οὗτοι συνήθη ποιοῦνται πρὸς τὰ θεάτρα δέησιν, ἰλαρῶς ἀκοῦσαι τοῦ λόγου μὴ πρὸς τὴν οὐκ οἶδ' ὅπως κατέχουσιν βλέποντας δόξαν, ἀλλὰ τὴν τοῦ πράγματος ἀκριβῶς δοκιμάζοντας φύσιν.
3. εἰ γὰρ πρὸς ἓνα κατήγορον οὐ ῥάδιον ἀντειπεῖν, ὅτι τῷ πρότερος λέγειν πλεονεκτεῖ λοιδορίας καὶ σκώμμασιν ἐμφράττων τῷ συλλόγῳ τὰς ἀκοάς, πῶς ἂν τις πολλὴν ἐπιστομίσειε φήμην πάλαι κρατοῦσαν καὶ πλείστην καταχέουσιν τῶν μίμων διαβολήν; τολμήσω δὲ ὅμως τοὺς μὲν τοῦ κακῶς ἀκοῦειν, τοὺς δὲ τοῦ κακῶς δοξάζειν ἐλευθερῶσαι.
4. εἰ μὲν οὖν ἄμοιρος ταύτης ὑπῆρχον τῆς θέας, οὐδ' οὕτως ἂν ἐκαρτέρουν συκοφαντουμένων ἀνθρώπων ὑπεριδεῖν· ἐπει δὲ θεατῆς ἐγινόμεν, ἠνίκα με πλείστων ἡγημένων ἰδρώτων εἰς ἀνάπαιλαν ὁ καιρὸς βραχεῖαν ἐκάλει, πρὶν εἰς παιδεύτας ἐγγραφῆναι, καὶ τῆς ἐντεῦθεν μετεῖχον ψυχαγωγίας, ἡγησάμην ἀγνώμων τις εἶναι δοκεῖν, εἰ μὴ τῆ τέχνη, δι' ἧς ἐκηλούμην, τὴν ἐκ τῆς γλώττης βοήθειαν ἀμοιβὴν ἐκτίσω τῆς ἡδονῆς.
5. αἰ μὲν γὰρ ὑβριζομένη συνήλθουν. ὥς δὲ φίλους ἀνδρας καὶ τραφέντας ἐν λόγοις καὶ τὸν τρόπον ἐπιεικεῖς τὰ μίμων ἡσθόμην ἐν ἀστεία τινι

Obhajoba

1. Vážení přítomní, nikdo z vás ať si, prosím, nemyslí, že tuto obhajobu vedu proti své vůli, už proto, že je možné v rámci rétorického tréninku interpretovat cokoli a získat si tak dobré jméno. Jsem tu od toho, abych [volnost v] interpretaci hájil. O co víc je nařčení zálučné, o to víc budu já za ty, na něž padá, bojovat, neboť jsem přesvědčen, že pro řečníka jsou největší zkouškou řečnické boje spojené s rizikem.
2. Budu si přát, tak jak si obvykle na divadle [před představením] přejí herci, abyste všichni, jak tu jste, poslouchali mou řeč s radostí a měli přítom na zřeteli nikoli vnější stránku věci, dojem, jaký vytvořím, ale podstatu celé záležitosti.
3. Už samo o sobě by bylo nelehké odporovat jednomu žalobci, který se ujme slova jako první a získá tak výhodu, protože stačí naplnit uši všem v auditoriu nařčením a úštěpkou. O to těžší bude čelit fámě, které léta věří spousta lidí – fámě o hercích. Budu smělý a pokusím se osvobodit nejen herce od špatné pověsti, ale i ty, kteří mají o hercích špatné mínění.
4. I kdybych do divadla nechodil, stejně bych nemohl už tenkrát přehlédnout, jaké odporné pomluvy lidé mezi sebou šíří, ale já tam chodil a často, pokaždé když jsem si chtěl po vyčerpávající práci na chvíli odpočinout. To bylo ještě, než jsem se stal učitelem rétoriky. Řekl jsem si, že by to mohlo vypadat jako nevděk, když nepomohu umění, kterým se nechávám okouzlit, a nenabídnou svoji výřečnost, za niž dostanu jako odměnu skvělý zážitek.
5. Vždy jsem se trápil, když jsem se doslechl, že toto umění někdo zatracuje. Když jsem však zjistil, že skvělí přátelé, zběhlí řečníci a džentlmeni hrají mimos na

παίζοντας έορτή και κροτοῦντα τὸν δῆμον, πρέπειν ῥήθην ἑμαυτῶ και τοῖς φίλοις και τῷ δήμῳ τὰ δίκαια συνεπειν, ἵνα μὴ δοκοῖην ἐγὼ μὲν φαύλων εἶναι συνήθης, οἱ δὲ ἀνελεύθερον ἔργον ἐπιτηδεύειν, ὁ δὲ δῆμος ἀγεννές τι ποιοῦντας κροτεῖν. τοσαῦταί με τὴν παροῦσαν ἀπήτουν συνηγορίαν προφάσεις.

6. Ἐπειγομένου δή μοι πρὸς τοὺς ἀγῶνας τοῦ λόγου οὐ πρότερον αὐτὸν εἰς ἐκείνους ἀφήμι, πρὶν διδάξαι τὸν τρόπον, ὃν προσήκειν ἡγοῦμαι τὸ παρὸν δοκιμάζεσθαι πρᾶγμα.

7. τὰς τέχνας οἱ καλῶς ἐξετάζοντες πρὸς τοὺς ἐν ταύταις ὑδοκιμοῦντας ὀρῶσιν, οὐ τοὺς ἐν ἐσχάτῃ μοίρᾳ τοῦ χοροῦ τεταγμένους.

8. τοῦτό μοι παρ' ὅλην φυλάξατε τὴν ὑπὲρ τῶν μίμων ἐπικουρίαν μὴ πρὸς τοὺς ἤττον κομψοὺς ἀποβλέποντες, ἀλλὰ τοὺς πανταχοῦ γῆς ὑμνουμένους και δικαίως ἐκ τῆς τέχνης πεπλουτηκότας, ὡς ἐσθῆτι πολυτελεῖ και χρυσοῦ περιουσία και σκευεσιν ἀργυροῖς και δούλων ἐναβρύνεσθαι καταλόγῳ.

9. ὀρθῶς, οἶμαι, κρίνειν ὑμᾶς ἀξιῶ· ὡς τοῖνον οὕτω κρινούτων ἀγωνιοῦμαι

10. Ὅτι τοῖνον οὐ φαῦλον ἢ μίμησις—δεῖ γάρ, ἐπειδὴ ταύτην ἔχουσιν ἐπωνυμίαν αἱ τέχναι, τοῦτο παραστήσαι τὸν λόγον—, ὑμῖν ἐγὼ παρέξομαι μάρτυρας, οὓς οὐ παραγράψασθαι θέμις.

11. μιμῆται γὰρ Δηίφοβον μὲν Ἀθηνᾶ, ἢ δὲ Ἀφροδίτη γυναῖκα πρεσβῦτιν, ὁ δὲ Ποσειδῶν τοῖς Ἀχαιοῖς ἐν Τροίᾳ συναγωνίζεται π α λ α ι ῶ φ ω τ ι

nějakém večírku lepší společnosti a že jim lidé tleskají, naznal jsem, že je nutné už kvůli sobě, přátelům i kvůli veřejnosti uvést věci na pravou míru, abych pak nebyl za někoho, kdo má poměr s pochybnými lidmi laciného umění, kterým se tleská za kdejakou sprostřárnu. To všechno jsou mé pohnutky, jež mě přiměly vystoupit zde s obhajobou.

6. Ažkoli je již nejvyšší čas, abych začal se svou řečí, nepustím se do boje dříve, než vysvětlím metodu, jakou bude příslušný problém zkoumán.

7. Znalci různých druhů umění si všímají hvězd, nikoli umělců na konci chvostu komety.

8. Na to se, prosím, po celou dobu mé obhajoby soustřed'te, budu se snažit herce obhájit a vězte, že to nebudou herci druhořadí, nýbrž herci známí po celé zemi, opěvovaní a poprávu za své umění vysoce placení, tudíž herci, kteří žijí v luxusu, mají majetek ve zlatě, oblečení vykládané stříbrem a množstvím otroků.

9. Vážím si vás a vím, že budete soudit spravedlivě, a tak v dobré víře ve vás jdu do boje.

10. Nuže hrát, to není jen tak, však je také herectví uměleckou disciplínou a právě jako umění bude věcí obhajoby. Za svědky budu mít já vás, osobnosti, jejichž důvěryhodnost a autorita je nezpochybnitelná.

11. Vezměme si Athenu, která na sebe vzala podobu Deifoba, Afrodita podobu stařeny, Poseidon bojoval s Achajci u Troje *podoběn starému muži*,¹⁵⁰ ale i Ares

¹⁵⁰ Viz Homerus Epic: *Ilias*, 14, 136. Česky Homer: *Ilias*, Praha 1934². Přel. Otmar Vaňorný.

ἐοικώς, ἀλλὰ καὶ Ἄρης ἀνδρὸς ἔχων ἰδέαν Ἑκτορι λοιγὸν ἀμύνει.
ἀπλῶς ἅπαντες οἱ θεοὶ ξείνοισιν ἐοικότες ἀλλοδαποῖσι
παντοῖοι τελέθοντες ἐπιστροφῶσι πόλης. θεῶν οὖν
μιμουμένων τίνα τρόπον ἀνθρώποις ἔγκλημα γίνεται μίμησις;

12. Ἔχει μὲν οὖν ἀρκοῦσαν ὁ λόγος τὴν ἐξ οὐρανοῦ μαρτυρίαν· ἐπεὶ δὲ τὰ
πᾶσιν ὁρώμενα μείζονα πίστιν ἔχει τῶν ἀφανῶν, καλὸν ἂν εἴη τοῖς
εἰρημένοις ἐτέραν ἀπόδειξιν ἀνθρωπεῖαν προσθεῖναι.

13. ὁρᾶτε τοίνυν, ὅσαι τέχναι τὸ πλῆθος ἔργον ποιοῦνται τὴν μίμησιν,
ῥητορικὴ, ποιήσις, ἢ τὸν χαλκὸν ἐξ ὕδατος ἔμψυχόν πως δοκεῖν εἶναι
μηχανωμένη, ὀρχησταί, πλάσται, ζωγράφοι. τί ἂν μεῖζον εἴποι τις μίμων
ἐγκώμιον ἢ τὸ προσηγορίαν ἔχειν τοιαύτην, ἐφ' ἣν σπεύδουσιν ἅπαντες;

14. Ἴσμεν δὲ πού καὶ τὴν Σώφρονος ποιήσιν ὡς ἅπασα μῖμοι
προσαγορεύεται. καὶ τοῦτο μὲν ἅπασι γνώριμον, ἐκεῖνο δὲ τὰς τῶν πολλῶν
διέλαθεν ἀκοάς. λέγεται Πλάτωνα τὸν Ἀρίστωνος τουτωνὶ τῶν
συγγραμμάτων ἐπαινέτην γενόμενον ὑπερφυῶς ὡς ἐκ Σικελίας Ἀθήναζε
ταῦτα κομίσει μέγα τι δῶρον οἴομενον ἄγειν τῇ θρειαμένη καὶ πόλιν ἐκ
τούτων κοσμεῖν Πλάτωνός τε πατρίδα καὶ πάσης μητέρα σοφίας.

15. οὕτω δὲ λόγος ἐκεῖνον ταῦτα θαυμάσαι, ὡς οὐ μόνον ἡμέραν ὅλην
αὐτοῖς ὀμιλεῖν, ἀλλὰ καὶ τῆς νυκτὸς ὑποβάλλειν αὐτοῦ κατόπιν τῆ στρομνῆ

vystupuje [u Homera] *jsa podoben Hektorovi*,¹⁵¹ zkrátka všichni *bohové též svým časem se zjevují ve městech, všelijak měníce tvářnost a cizincům podobni jsouce*.¹⁵²

Když tedy i bohové jednají v přestrojení, proč by měla být mimesis pro člověka něčím protizákonným?

12. Z obhajoby vyplývá, že u nebešťanů máme důkazů dostatek; avšak přesvědčivé jsou spíše věci, které jsou všem viditelné, než ty, které nevidíme, proto by snad bylo dobré k výše uvedeným věcem přidat další důkazy ze světa lidí.

13. Zajisté je každému zřejmé v kolika uměních, v jaké spoustě činností se herectví využívá: v rétorice, básnictví, uměleckém kovářství, v tanci, výtvarném umění či malířství; existuje snad lepší pochvala umění, jež je proslulé tak, že po jeho slávě všichni prahnou?

14. Víme, že se sbírka Sofronovy poezie nazývá *Mimy*. To je věc všem známá, je tu však něco, co mnoha lidem uniklo: říká se, že Platon, Aristonův syn, přivezl toto dílko ze Sicílie do Athén, které byly filosofovi domovem, maje za to, že to je veliký dar městu moudrosti, jež je bude zdobit.

15. Sofronovy mimy prý tak obdivoval, že s nimi trávil nejen celý den, ale brával si prý knihu i s sebou do postele, aby – jak se jistě správně domnívám – byla po ruce,

¹⁵¹ „Přátelé, jak z nás každý se slavnému Hektoru díví, / jaký to kopiník jest, jak bojuje smělosti plný! / Ovšem – vždyť stále kys bůh jest u něho, chráně ho zhouby. / Tak teď támhle je Arés, jsa podoben lidskému muži.“ Tamtéž, 5, 603.

¹⁵² Viz Homerus Epic.: *Odyssea*, 17, 485. Česky Homer: *Odysseia*, Odeon-Praha 1967². Přel. Otmar Vaňorný, Ferdinand Stiebitz, Rudolf Mertlík.

τὸ βιβλίον, ὅπως, οἶμαι, γένοιτο πρόχειρον, εἴ πού τις ἔννοια παραπέσοι
νύκτωρ αὐτῷ δεομένη τοῦ ποιητοῦ.

16. οὗτος τοίνυν ὁ Πλάτωνας λαχὼν ἔραστον μιμεῖται μὲν ἄνδρας, μιμεῖται
δὲ γυναῖκα. οἰσθεται δὲ καὶ παιδίον αὐτῷ μήπω γινώσκον ὀρθῶς οὐ μητέρα
καλεῖν, οὐ πατέρα προσαγορεύειν.

17. οἴεσθε οὖν, εἰ τὸ μίμων ἄδοξον ἦν ἐπιτήδευμα, ἢ Σώφρονα μίμους
ἐπιγράφειν αὐτοῦ τὰ ποιήματα ἢ Πλάτωνα τούτων ἐπαινέειν τὴν γενέσθαι ἢ
τὸν Διόνυσον, ὡς φασί, θέατρον ἀνακεῖσθαι τούτοις αὐτοῦ τὸ τέμενος
ἐπιτρέπειν;

18. Ἀλλὰ βίος, φησί, τοῖς πλείοσιν ἀσελγῆς καὶ γέμων
ἐπιπορκίας, ὥστε, κἂν αὐτὸ μὴ θῶμεν φαῦλον εἶναι τὸ
ἐπιτήδευμα, τῷ βίῳ κακίζεται τῶν μετιόντων.

19. τί γὰρ ἔν ἐπιτηδεύουσιν ἄνθρωποι πάντας ἔχει τοὺς μετιόντας
ἀμέμπτους; δοκίμαζε πάσας, εἰ βούλει, τὰς τέχνας, τὴν ἀνιούσαν ἄχρι τῶν
ἐν οὐρανῷ φαινόμενων, τὴν οὐκ ἔδωσαν ἄβατον εἶναι τὴν τοῦ Ποσειδῶνος
ἀρχήν, αὐτούς μοι σκόπει τοὺς διδασκάλους τῶν λόγων, οἷς ἢ μὲν
πρόσοδος ἀπὸ τοῦ σωφρονεῖν, τὸ δὲ ἐνδεὲς ἐκ τῶν ἐναντίων, τὰς
βαναύσους, τὰς ἐπαγγελλόμενας εὐφραίνειν, τὰς εἰς ὄνησιν εὐρημένας, τὰς
ὠφελεία καὶ τέρψει συγκεκραμένας, τίνα τούτων ὀρεῖ ἀνεγκλήτους
ἅπαντας ἔχουσιν τοὺς αὐτῇ κεχημένους;

20. καλῶ τοίνυν αὐτὰς ἐνταῦθα πρὸς συμμαχίαν· δεῦρό μοι ἦκετε παῖσαι
καὶ μοι συλλάβεσθε τοῦ πρὸς τοῦτον ἀγῶνος πολλοὺς μὲν αὐτῆς ἐκάστη
καταλέγουσα μαθητάς, ὁμολογοῦσα δὲ τούτων ἐνίους ἐπιόρκους εἶναι καὶ
νοσεῖν ἀκρασίαν.

kdykoli by jej během noci napadla nějaká myšlenka a chtěla na pomoc básníkovu
slovo.

16. Ten, kdo si získal Platonovu lásku, hrál jak mužské, tak ženské role; ba žvanil
jako dítě, které ještě neumí správně říkat máma nebo táta.

17. Dokážete si představit, že by Sofron psal své básně jako mimy, Platon by herce
obdivoval a Dionýsos snad připustil, aby byl jeho svatostánek zasvěcen divadlu,
kdyby herci dělali něco špatného?

18. Nicméně život je prý u většiny lidí plný zhýralosti a křivých přísah, takže i když
nebudeme mít nic proti samotnému herectví, způsob života, jaký si toto povolání
vyžaduje, jím vytváří špatnou pověst.

19. Avšak která lidská činnost, který lidský vynález, se týká pouze bezúhonných
lidí? Prober si, kdo chceš, všechna umění, jedno po druhém, až po to, co dosahuje
nebeských výšin a nenechává netknuté ani hájemství Poseidonovy říše. Sleduj práci
samotných učitelů rétoriky, jejichž zisk je založen na diskretním jednání, nikoli na
jeho opaku. Zkoumej primitivní umění, které slibuje zábavu, které těží z invence
a uspokojuje [nás] tím, že spojuje naše nároky s uspokojením. Ze všech uměleckých
činností, co znáš, si zkus představit umění, jež pěstují bezvýhradně počestní lidé.
Které to je?

20. Vyzývám teď ke spolupráci všechna umění. Pojďte honem ke mně, ať se posílím
a obstojím v tomto boji. Každé z vás čítá mnoho žáků, avšak souhlasím také s tím,
že někteří z nich jsou křivopřísežníci a trpí špatnou sebekontrolou.

21. τί οὖν, ὦ θαυμάσιε, δράσομεν; ὥρα γάρ ἡ πάσας ἀτίμως ἐκ τῶν πόλεων ἐκκηρύξαι—οὐδεμία γὰρ ἀπαντας ἔξει τοὺς φοιτητὰς ἀναμαρτήτους δεικνύναι—ἢ μηδὲ τῶν μίμων φαυλίσαι τὴν ἐπιτήδευσιν παρὰ τὴν τῶν ἐν αὐτοῖς οὐ σωφρονούντων κακίαν.

22. εἰ μὲν γὰρ ὁ τῆς τέχνης ἀπήτει σκοπὸς ἐπιорκεῖν τε καὶ ἀκολασταίνειν, ἦν ἂν τελέως ἀμήχανον μῖμον ὀφθῆναι τινα τούτων ἀπηλλαγμένον· ἐπεὶ δὲ καὶ πονηρίαν ἔνεστι φεύγειν καὶ τὸ πρᾶγμα διώκειν, αὐτὴν ἂν οἴμαι πρὸς σὲ τὴν τέχνην εἰπεῖν, εἴ ποθεν λάβοι φωνήν· πλείστην ἔχω σοι χάριν, ὅτι τῶν ἐν διαβολῇ με οιοούντων μίμων κατηγορεῖς.

23. ταῦτά μοι δοκῶ λεγούσης ἀκούειν ἐκείνης. εἶναι μὲν γὰρ ἔνια τῶν τελουμένων παιγνίων, ἐν οἷς ἐπιorkία τίς ἐστίν, οὐκ ἀντιλέγω· οὐ μὴν διὰ ταῦτα φαίην ἂν αὐτὸ χρῆναι τὸ πρᾶγμα κακίζειν, ἀλλὰ μὴ δεῖν ὅπως ἄγεσθαι ταῦτα· ἐπεὶ καὶ τῶν συγγραμμάτων ὅσα τοῖς κορυφαίοις εἴργασται τῶν ποιητῶν ὅσα τε τοῖς ἀρίστοις τῶν ρητόρων ἐστὶν ἀπαντάσασιν ἀποδοκιμάζομεν ὡς μὴ παραδιδόναι τοῖς νέοις, αὐτῶν τε τῶν κεκριμένων ἐστὶν ἄπερ οὐκ ὀρθῶς εἰρησθαί φαμεν.

24. οἶον, ἴνα σοι τὸ τῆς ἐπιorkίας λύσωμεν ἔγκλημα, τίς οὐκ ἂν ῥαδίως τῶν ἐρώντων ἐπιorkήσειε τοὺς ἐν ἔρωτι ὄρκους ἀκούων μὴ δύνειν οὔατ' ἐς ἀθανάτων ἐτέρου τε λέγοντος ποιητοῦ· μὴ δειμαίνε θεοὺς ἐράων, ἢ ψεῦδος ὁμόσσης;

21. Co dělat, můj skvělý posluchači? Buď je čas vyhnat všecko umění z měst, neboť žádné umění nemůže doložit, že vychovává bezchybné žáky, anebo už nebudeme považovat herectví za nemorální, i přesto, že se mezi herci najdou mizerové.

22. Obecně [vzato], má-li vést umění ke křivopřísežnictví a špatné morálce, je absolutně nemyslitelné aby bylo herecké povolání něčeho takového ušetřeno. Protože je však v silách každého člověka, aby se vyhnul jakémukoli špatnému skutku a vůbec jednal proti druhému, říkám si, že by na to mohlo reagovat samo umění, kdyby někdy mohlo promluvit, asi takto: „Jsem ti velkým dlužníkem za to, že žaluješ herce, kteří mi dělají špatnou pověst.“

23. Tak nějak by to asi řeklo. Na druhou stranu se stane, že se v mimu sem tam nějaká ta křivá přísaha najde, to nepopírám; proto však není hned nutné mluvit špatně o mimu jako takovém. To má být mimo naší diskusi! Vždyť kolik báječných básnických sbírek od skvělých autorů prozkoumali ti nejlepší kritici,¹⁵³ a přesto tyto básně zakazujeme jako brak jen proto, aby se nedostaly k mladým, takže o nich raději nakonec tvrdíme, že nejsou dobře napsané.

24. Tak například, abychom si rozebrali zločin křivé přísahy: který zamilovaný by s lehkostí neporušil slib daný z lásky, kdyby slyšel, že z lásky dané sliby uši bohů neslyší¹⁵⁴ či, jak jiný básník říká: *netřeba se bohů bát, přísahal-lis křivě láskou zmámený*.¹⁵⁵

¹⁵³ Tj. rétoři.

¹⁵⁴ Callimachus: *Epigr.*, XXV, 3.

25. ἀλλ' οὔτε μισολόγος οὔτως οὐδεὶς, ὡς τούτων γε εἵνεκα τὴν τῶν λόγων ἀφανίσαι παιδείαν, οὔτε γέλωτι τοσοῦτον οὐδεὶς ἐστὶ πολέμιος, ὡς ἔνεκα παιγνίων εὐαριθμήτων, ἐν οἷς ἐστὶν ἐπιορκία, τὸ τῶν μίμων ἐπιτήδευμα καταλῦσαι.

26. εἰ δέ μοι τοσοῦτον ἐξῆν ὅσον ὀνόματα βασανίζεις, οὐκ ἂν ὤκνησα λέγειν, ὡς οὐδὲ ἔνεστιν ὄλως ἐπιορκίας μίμησιν εἶναι. τῶν μὲν γὰρ ἄλλων, ὅσα ποιοῦσιν ἢ φηθέγονται μῖμοι, τὰ μὲν σχήμασιν ἔνι, τὰ δὲ λόγους μιμῆσθαι, κἂν ἰατρὸν ἢ ῥήτορα σχηματίζεται μῖμος ἢ μοιχὸν ἢ δεσπότην ἢ δοῦλον, μιμῆται μὲν ἅπαντα, γίνεται δὲ τούτων οὐδέν, τὰ δὲ ψευδῆ διομνύμενος αὐτὸ τῆς ἐπιορκίας ὑπομένει τὸ πάθος. οὐκ ἂν ἀκριβεῖ λόγῳ μῖμος ἐπιορκήσειεν ἂν, εἰ μὴ τὴν προσηγορίαν ἀρνοῖτο τοῖς ἔργοις.

27. ὁ αὐτὸς δὴ μοι λόγος καὶ πρὸς τὸ μὴ χρῆναι τι βλάσφημον λέγειν εἰρήσθω· οὐδὲν γὰρ ἤττον καὶ τοῦτο πρᾶξις ἐστὶν, οὐ μίμησις. εἰ δέ τις ἄρα μήτε τῆς αὐτοῦ τέχνης τὸν νόμον φυλάττων μήτε τοῦ λόγου τὸν ἔλεγχον αἰσχυρόμενος ἐπιορκία τε χρήσεται καὶ βλάσφημον ἀφεῖναι τολμήσει φωνήν, ἔξω μοι τοῦ χοροῦ τετάχθω τῶν μίμων.

28. τίς οὖν ἔτι λοιπὸν ἔσται σοι πόρος διαβολῆς; εἰ γὰρ ἅπαξ ὡς ἀληθῶς τὸ πρᾶγμα δεινὸν ἐπεφύκει, οὔτε τῶν μετιόντων ἐλεύθερος ἂν τις ὦφθη κακίας καὶ τῶν ἐν μουσεῖοις καλῶς τεθραμμένων οὐδεὶς ἂν τοῦτ' ἀσκήσας ἐφάνη. οὐχ ὄρα, ὅπως τῶν φύσει κακῶν οὐκ ἔστιν οὐδὲν ἄνδρα μετελθεῖν ἀγαθόν, ἱεροσυλίαν, προδοσίαν, μοιχείαν ἄλλα τε, ὅσα ταῖς προσηκούσαις ἀναστέλλουσι δίκαις οἱ νόμοι;

25. Nikdo však není takový odpůrce literárního umění, aby kvůli tomu vyškrtl hodiny literatury z výuky, ani takový odpůrce humoru, aby kvůli několika málo žertovným hrám, v nichž se objevuje křivá přísaha, chtěl hned herectví úplně zakázat.

26. Kdyby mi bylo dostatečně umožněno podrobit přísnému zkoumání následující výrazy, nezdráhal bych se říct, že snad ani není možné, aby se při hraní jednalo o skutečnou křivou přísahu. Herci přece ve svých slovech a pohybech ztvárňují jednání někoho jiného, hrají svou roli. Herec může hrát lékaře, řečníka, milence, pána či otroka, může hrát všechno, tím se ale se svou postavou neztotožňuje, když však herec falešně přísahá, prožívá stejné emoce jako každý jiný, kdo tak jedná. Přesně řečeno, herec ani nemůže křivě přísahat, popřel by tím vlastní práci.

27. Tím je vše řečeno a nesmí na to konto zaznít žádná urážka; zde totiž nejde o nic menšího než o realitu, nikoli o hraní. A kdyby snad někdo nechtěl dodržovat zákon svého umění, ztratil kontrolu nad svými slovy, pošpinil by se křivou přísahou nebo dokonce nechal svůj jazyk sprostě nadávat, toho vyloučím z kruhu herců.

28. Tak co, ještě pořád máš důvod k pomlouvám? Kdyby byla doopravdy ta věc sama o sobě tak děsivá, nikdo od divadla by nebyl ušetřen jejího zla a nikdo z umělců a vzdělavců, kteří se divadlem zaobírají, by už neexistoval. Viděls někdy, že by se dobrý muž staral o něco od přírody špatného, jako je svatokrádež, zrada, nevěra a vše, čemu zákony brání příslušnými tresty?

29. Ἀλλὰ γὰρ μοιχείαν ἀκούσας οὐ συγχωρεῖν ἔοικάς μοι τῷ λόγῳ προβαίνειν ἑτέρας ἐντεῦθεν εὐρῶν κατηγορίας λαβήν. ἐρεῖς γὰρ οὐδὲν ὡς εἰπεῖν αὐτοῖς παίγιον εἶναι πάθους ἀπηλλαγμένον τοιούτου, ὥστε τὸν θεατὴν καὶ μάλιστα τὸν ἐν ἡλικίᾳ τῶν ἡδονῶν εἰς ἀνήκεστον ἔρωτα πίπτειν διαφθάρειν τοῦ λογισμοῦ τοῖς ὀρωμένοις.

30. ἀλλ' ἡνίκα μοιχείαν, ὃ βέλτιστε, θεωρεῖς, τότε καὶ δικαστήριον ὄρα ἀρχικόν, καὶ κατηγορεῖ μὲν ὁ τῆς ἐαλωκυίας ἀνὴρ, κρίνεται δὲ μετὰ τῆς ἐρωμένης ὁ τὴν μοιχείαν τολμήσας, ἀπειλεῖ δὲ τιμωρίαν ἀμφοτέροις ὁ δικαστής· ἐπεὶ δὲ ὄλον παιδιὰ τίς ἐστι τὸ χρῆμα, τὸ πέρασ αὐτοῖς εἰς φθῆν τινα καὶ γέλωτα λήγει· πάντα γὰρ εἰς ἀναψυχὴν μεμηχάνηται καὶ ῥαστώνη.

31. καὶ μοι δοκῶ τὸν Διόνυσον, φιλόγελως γὰρ ὁ θεός, τὴν ἡμετέραν ἐλεήσαντα φύσιν—ἄλλαι γὰρ ἄλλους ἀνιῶσι φροντίδες, τὸν μὲν παίδων ἀποβολή, τὸν δὲ πένθος γονέων, ἕτερον θάνατος ἀδελφῶν, ἄλλον χρηστῆς γυναικὸς τελευτή, πολλοὺς ἔνδεια δάκνει χρημάτων, πολλοὺς ἀτιμία λυπεῖ—, δοκῶ δὲ μοι ταῦτα ἐκεῖνον οἰκτεῖραντα τῶν ἀνθρώπων τοῖς εὐτραπέλοισι τοιαύτην ἐμβαλεῖν ἐπιτήδευσιν, ὅπως ταύτη παραμυθοῖντο τοὺς ἀθύμως διακειμένους.

32. ὅθεν αὐτὸν ἐπῆρετο μὲν ὁ θεράπων κατὰ τὴν τοῦ κωμικοῦ μαρτυρίαν, εἶ τι λέγοι τῶν εἰωθότων, ἐφ' οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ

29. Ovšem teď jsi slyšel slovo nevěra a jistě mi už nedovolíš pokračovat v obhajobě, protože jsi našel příležitost k další žalobě. Řekneš, že přece žádná z her není prostá této zápletky, takže divák obzvláště mladý bude po shlédnutí díla stížen zhoubnou láskou, neboť se mu z toho zakalí rozum.

30. Když však vidíte na divadle nevěru, drazí přítomní, pak taky vidíte proces před královským soudem a že manžel nevěrné ženy žaluje spolu s ní jejího opovázlivého milence, a rozhodně vám neujde, že soudce hrozí oběma trestem. Protože jde ale jen o hru, všechno končí zpěvem a smíchem; neboť je vše určeno k radosti a ulehčení.

31. Mám zato, že se Dionýsovi, bohu, který má rád smích, zželelo našeho živobytí. Všude mají lidé nějaké starosti: někteří nemají děti, jiní trpí smutkem po rodičích, ztrátou sourozenců, další zase touží po dokonalé ženě, na spoustu lidí doléhá stesk po penězích nebo je trápí nečestnost. Říkám si, že tohle všechno muselo Dionýsa rozlítostnit, a lidem proto věnoval herectví, aby tak povzbudil skleslá srdce a dodal jim žár.

32. A tak se jej sluha ptal slovy básníka: „*Mám říci, pane, něco vtipného, jak je zvykem sluhů ve fraškách, co rozesměje vždycky diváky?*“ [Dionýsos na to:] „*Co*

θεώμενσι, ὁ δὲ νῆ τὸν Δία, ὃ τι βούλει γε εἶπεν· οὕτως εὐχαρις ὁ θεὸς καὶ φιλανθρωπία προσκείμενος, ὡς ἐκ παντὸς ἐπιτρέψαι γέλωτα γίνεσθαι τρόπον.

33. πλὴν ἐπειδὴ σχῆμα μοιχείας ὄλον δοκεῖ σοι τὸ θέατρον εἰς αἰσχρὰν ἔλκειν ἐπιθυμίαν, ἐκεῖνό σε παρατηρεῖν ἀξιώ· οὐδεὶς ὡς ἔπος εἰπεῖν ἐν μίμων παιγνίοις μοιχεύσας διέλαθεν, ὥστε προτρέπουσι ταύτη τὸν θεατὴν εὐκοσμίας ἐπιμελεῖσθαι. ἀσκεῖ γὰρ τὸ σεμνόν, ἔνθα τὸ φαῦλον ἀλίσκεται.

34. τῶτοῖνον μηδένα λαθεῖν ἀλλοτριὰν εὐνήν καταισχύναντα ἄγρυπνον ὑποφαίνουσι φύλακα σωφροσύνης τὴν Δίκην, ὡς ἕκαστον ἐπιβουλεύοντα γάμφ καταφωρᾶν τὴν θεὸν καὶ παραδιδόναι τῷ τῆς ὑβρισμένης ἀνδρὶ.

35. ἀλλ', ὡς ἔοικεν, οὐπω ἐαλωκότα θεασάμενος τὸν μοιχὸν ἐκ τοῦ θεάτρου κατέβης οὐ περιμείνας τοῦ παιγνίου τὸ τέλος, ὅθεν καὶ τοῦτο μὲν ἐξ ἀγνοίας ἢ κακουργίας σιγῇ παρατρέχεις, σκιαγραφίαν δὲ μοιχείας ἦθος ἡγῆ διαφθείρειν.

36. πόσας, οἶει, μοιχείας ἀπαγγέλλειν ἀπαιτοῦμεν τοὺς νέους; τὴν Ἑλένην, ἣν εἰλήφει πρὸς γάμου κοινωνίαν ὁ τοῦ δεσπότης τῶν Ἀχαιῶν ἀδελφός τὴν Κλυταίμνηστραν, ἣν ἔγημε τῆς Ἑλλάδος ὁ βασιλεὺς, τὴν Πασιφάην, ἣν Ἥλιος ἔσπειρεν, ἣν ἠγάγετο Μίνως, ἣν ἐμοίχευσε ταῦρος.

37. καὶ τί σοι μοιχευθείσας ἀπαριθμοῦμαι γυναῖκας; Τηρεὺς τὴν τῆς αὐτοῦ γυναικὸς ἦσχυεν ἀδελφὴν καὶ τὴν γλῶτταν ἀπέτεμεν ἧς ἐβίασατο κόρης. Οἰδίπους ἐπλησίασε τῇ μητρὶ καὶ τῶν αὐτῶν ἀδελφὸς ἅμα καὶ πατὴρ

chceš, proboha. ¹⁵⁶ Bůh je milý a hodný k lidem, protože dovolí cokoli a kdykoli obrátit v smích.

33. Navíc, protože si myslíš, že celé divadlo je jen o nevěře a svádí k odporným choutkám, žádám tě, aby sis povšiml také toho, že podle všeho v žádné hře nezůstala nevěra bez potrestání, takže tím vlastně vede diváka k slušnému chování; špatnost je zde odsouzena a důstojnosti učiněno zadost.

34. Nuže, nikdo se neschová, kdo škodí jinému v manželství; božská Spravedlnost je ztvárňována jako bdělý strážce čistého svazku, takže smělý milenec je jí odhalen a pokaždé předán muži nevěrné ženy.

35. Ale ty jsi podle všeho odešel z divadla, sotva dopadli viníka, a nečekal na konec hry, tím pádem ho i vědomě či naschvál mlčky velkoryse přešel v hlubokém přesvědčení, že inscenace nevěry kazí charakter člověka.

36. Kolik příběhů o cizoložství si nárokujeme mladým lidem představit, co myslíš? O Heleně, kterou si vzal za ženu bratr vládce Achaiů, o Klytaimnestře, již si vzal král Hellady, o Pasifae, již dalo život Slunce-Helios a kterou si odvedl k sobě do domu Minos a býk s ní souložil.

37. A proč ti vypočítávat jen ženy? Tereus zneuctil sestru své ženy a znásilněné dívce pak vytrhl jazyk. Oidipus spával se svou matkou a byl bratrem těm, kterým byl i otcem.

¹⁵⁶ Viz Xantias: „Mám říci, pane, něco vtipného,/jak je zvykem sluhů ve fraškách,/co rozesměje vždycky diváky?“ Dionýsos: Co chceš, jen neřvi: „Jé, to mne to tlačí!“ Aristophanes: *Ranae*, 1–4. Český Aristofanes: *Jezdci-Žáby*, Praha 1940, v. 1–4. Přel. Ferdinand Stiebitz.

ἐγγόνει.

38. Ἀρχίλοχον γὰρ οὐδὲ παραβάλλειν ἔνεστιν ὄλως ἑτέρῳ μηδὲν εἰς ἔννοιάν τε καὶ λέξιν ἐσχάτης ἀκοσμίας ἐκλελουπότη. κάκεινα μὲν ἔργα, ταῦτα δὲ μίμησις.

39. εἶεν· τοὺς Ὀμήρου δὲ μύθους ποῦ τάξομεν, ἐν οἷς τετόλμηται μοιχεία θεῶν, Ἄρης τὴν Ἥφαιστου μιαίνων εὐνήν καὶ ταῖς ἐκείνου μηχαναῖς ἐμπεσῶν;

40. εἴτα μειράκια μὲν ἀπαγγέλλειν ἐκεῖνα παρασκευάζομεν καὶ τοσαύτην ποιούμεθα τούτου σπουδήν, ὡς τὸν ἀμελοῦντα ταῖς κατὰ τὸν παιδαγωγὸν σωφρονίζειν πληγαῖς· ἀνδράσι δὲ καὶ παιδίοις καὶ πρεσβύταις καὶ νέοις μίμους θεωμένοις μεμψόμεθα;

41. καὶ μὴν ἢ τοῖς τοιοῦτοις συγγράμμασιν ὀμιλοῦσα νεότης αὐτὸ τῆς ἡλικίας ἐστὶ τὸ σφαλερώτατον καὶ μάλιστα πρὸς ἐπιθυμίαν εὐάγαγον, ἀλλ' ἴσμεν ὅτι παίγνια ταῦτα.

42. ἀλλ' ἀκοῆς ὀφθαλμοὶ δρῶσὶ τι πλέον. ἀλλὰ τὰ μὲν θεωρήσαντες μόνον ἀπέρχονται καὶ τις μικρὸν ὕστερον γίνεται λήθη· ἀπαγγελία δὲ μέτρον ἔχουσα καὶ ρυθμὸν βεβαίαν ἐντίθησι μνήμην.

43. οὐκοῦν ἀνάγκη πᾶσαν διαγράψαι ποιητικὴν, εἰ τοῖς τῶν ἐντυγχανόντων λυμαινεται τρόποις; ἀλλὰ μὴ ῥαδίως οὕτως ἐξολισθαίνειν ἡγοῦ σῶφρονα φύσιν, ὡς ὑπὸ μίμων ἢ δραμάτων ἢ μύθων ἐπὶ πορνείαν αὐτομολεῖν.

44. Σάτυρον δὴ, οἶμαι, τὸν κωμικὸν ἀκούεις ὑποκριτὴν, τοὺς δὲ κωμικοὺς ὑποκριτὰς οὐκ ἂν ἀμάρτοις μίμους καλῶν Ἀττικῶς. ἐπεὶ οὖν εἶλεν Ὀλυμπον Φύλιππος, ἑορτὴν ἤγεν Ὀλύμπια καὶ πάντας μὲν τοὺς τεχνίτας

38. Ačkoli výřečný Archilochos nenechal absolutně nic bez komentáře, přece nejhrubší výrazy vždy obcházel. Taková jsou ona díla a takové je herectví.

39. Budiž, a kam bychom měli zařadit homérské mýty, kde se setkáváme s líčením choulostivých scén božských nevěr: Ares zašpinil Hefaistovu postel a taky v ní padl do nastražené pasti.

40. A to pak chlapce připravujeme k prezentaci homérských příběhů, děláme z toho událost, takže kdo pořádně Homéra neumí, dostane výprask. Na druhou stranu dětem, chlapcům i dospělým mužům budeme mimos zakazovat?

41. Tento věk mládí je to nejhorší období, hlavně chlapce lehce svádí k sexuálním choutkám. Avšak i když se jedná o díla pokleslá, stále víme, že to jsou jen hry.

42. Jenže oči působí účinněji než uši, ale sotva diváci odejdou z divadla, po chvíli zapomenou. Jenomže interpretované dílo bylo složeno v metru, mělo rytmus, což se zase snadno vryje do paměti.

43. Je proto nutné přepsat všechna poetická díla, najdou-li se mezi nimi taková, která jsou svým charakterem škodlivá? Ale ty si nemyslíš, že by se takto jednoduše prostřednictvím mimu, dramatu či nějakého vyprávění nechala chytrá hlava svést k prostituci.

44. Jsem si jistý, že jsi už slyšel o [olyntšském] komikovi Satyrovi, a vůbec by ses nemylil, kdybys komiky nazýval attickými mimy, protože když Filip [Makedonský] dobyl Olynthos, zavedl festival Olympia a zval na něj všechny umělce, z nichž těm

είστια, στεφάνοις δὲ τοὺς νενικηκότας ἐτίμα. ἦκεν οὗτος ὁ Σάτυρος καὶ ἦν τῶν ἐστιωμένων· εἰ δὲ τῶν νενικηκότων, οὐ τοῦτό με Δημοσθένης ἐδίδαξε.

45. Φιλίππου δὲ πυθομένου, τί δὴ τῶν ἄλλων αἰτούντων, ὃ τι βούλοιο ἕκαστος, μόνος οὐδὲν ἐπαγγέλλεται, οὐ μικροψυχίαν, ἔφη, σοῦ τινα καταγνοῦς—ἢ γὰρ σοι τῶν δωρεῶν πολυτέλεια πρέπουσά ἐστι βασιλεῖ καὶ Ὀλυμπίων ἀγῶνι—, δέδοικα μέντοι, μὴ διαμάρτω.

46. ἠρέθισε ταῦτα εἰπὼν τὴν ἐκείνου φιλοτιμίαν, ὥστε οὐδ' ἀπώκνησεν, ὅτου ἂν αἰτήση τυχεῖν, ὑποσχέσθαι διδόναι. ὁ δὲ δωρεῶν ἤτησε ζημίαν αὐτῷ προξενούσαν.

47. τῆς γὰρ Ἀπολλοφάνους φιλίας οὐδὲ τεθνεῶτος ἐπελανθάνετο, τὰς ἐκείνου δὲ θυγατέρας—καὶ γὰρ ἔτυχε ταύτας αἰχμαλώτους Φίλιππος ἔχων—ἠξίου λαβεῖν ἐπαγγειλάμενος, εἰ λάβοι, προῖκα προσθεῖς ἐκδιδόναι· ἤδη γὰρ ἀνδρὸς ἦσαν ὠραῖαι.

48. ἐκρότησε μὲν τὸ συμπόσιον ἅπαν, ἐπλήρωσε δὲ τὴν ὑπόσχεσιν Φίλιππος συναλήσας μὲν ταῖς κόραις, θαυμάσας δὲ Σάτυρον, ἐπαρθείς δὲ τῷ κρότῳ. οὕτως ἐνὶ κωμικὸν εἶναι τὴν τέχνην, ἐγκρατῆ δὲ τὴν γνώμην.

49. Ἀλλὰ γὰρ Σάτυρος ὁ τῆς κωμωδίας οὗτος ὑποκριτὴς τῶν Σοφοκλέους ἀνέμνησέ με σατύρων, οὓς ἐκεῖνος εἰσήγαγεν οὕτω πρὸς ἀσέλγειαν μεμνηότας, ὥστε ὃ γε Ἀριστείδης, οὓς λοιδορεῖ φιλοσόφους καὶ πλείστη φησὶν ἀκολασία συζῆν, τοῖς Σοφοκλέους ἀπεικάζει σατύροις. ἀλλ' ὁμως οὐδεὶς ἠτιάσατο Σοφοκλέα τοὺς θεατὰς ἀκρατεῖς καταστήσαι.

50. Ὡς τοίνυν οὐ μόνον ἀβλαβῆς τοῖς θεωμένοις ἢ τῶν μίμων ἐστὶν ἐπιτήδευσις, ἀλλ' οὐδὲ βλάβης ὑπόνοιαν ἔχει παρὰ τοῖς εὖ φρονοῦσιν, ἢ

nejlepším dával zvláštní cenu. Mezi hosty byl i náš Satyros, jestli však byl i mezi laureáty, o tom mě Demosthenes nepoučil.

45. Když se tedy Filip zeptal všech na přání, aby jim je mohl vyplnit, pouze Satyros si ničeho nežádal, jen mu řekl: „Rozhodně nemohu říct, že bys nebyl velkorysý – tvá štědrost je hodna krále a olympijských oslav –, bojím se však, že si nevyberu.“

46. To vydráždilo Filipovu ctižádostivost tak, že vybídl Satyra, aby řekl, co ho napadne, že mu to dá. Tak si řekl o něco, co mu pak způsobilo škodu.

47. Nemohl totiž zapomenout na přítele Apollofana, který byl sice už po smrti, měl ale dcery – a ty zase držel Filip v zajetí –, náhradou za ně mu musel slíbit, že když si je odvede, vybaví je věnem, protože už dosáhly věku na vdávání.

48. Celá ta oslava nakonec dopadla báječně, Filip splnil to, co slíbil: v obdivu k Satyrovi, ale i polichocen potleskem dívky propustil. To jen dokládá, že je možné být komikem, avšak být přitom moudrý a důstojný.

49. Nicméně komik Satyros mi také připomněl Sofoklova satyrská dramata, která prý sám Sofokles inscenoval tak náruživě nemravně, že Aristides, který nadává na filozofy a říká, že žijí v úplném mravním hnoji, je přirovnává k Sofoklovým satyrským dramatům. Jenomže Sofokla nikdo neobvinil, že z diváků udělal nezřízená čuňata, když si dali líbit jeho satyrské hry.

50. Z toho vyplývá, že jsou mimy pro diváka nejen neškodné, ba není v nich pro vnímavého člověka ani stopy něčeho škodlivého, však víš z vlastní zkušenosti.

πεῖρά σοι λέγει.

51. παννουχίζει μὲν γὰρ πολλάκις ἢ πόλις, ἀνέφκται δὲ παρόντων ἀνδρῶν
γυναῖξι καὶ παρθένους τὸ θέατρον οὐ μόνον ταῖς εἰς ὄχλον τελοῦσαις, ἀλλὰ
καὶ ταῖς ἐν μέσῳ τεταγμέναις τῆς τύχης καί, ναι μὰ Δία, πολλαῖς εὐγενείας
τε καὶ πλούτου φερούσαις τὰ πρῶτα, καὶ οὔτε κόρην πατῆρ οὔτε σύνοικον
ἀνὴρ ἀποτρέπει. τίς δὲ οὐκ ἂν διεκώλυεν, εἰ τὴν θεᾶν ἦθος ᾤετο
διαφθεῖρειν;

52. εἰ δὲ μέμφη τοὺς ἀνδρας, ὅσοι προίενοι καὶ θεωρεῖν ταῖς αὐτῶν
ἐνδιδοῦσι γυναῖξιν, ὑπολαμβάνων, εἰ τὴν οἰκίαν αὐταῖς δεσμοτήριον
καταστήσαις, μεγίστην εἶναι φρουρὰν σωφροσύνης, τραγικὴν ἄκουε ῥῆσιν
ἐναντία σοι λέγουσαν· τὸ μὲν μέγιστον, οὔποτ' ἀνδρα χρὴ σοφὸν λῖαν
φυλάσσειν ἄλοχον ἐν μυχοῖς δόμων. ἐρᾷ γὰρ ὄψις τῆς θύραθεν ἡδονῆς, ἐρᾷ
δ' ἀκούειν ὅν φυλάττεται κλύειν· ἐν δ' ἀφθόνοισι τοῖσδ' ἀναστρωφωμένη
βλέπουσά τ' εἰς πᾶν καὶ παροῦσα πανταχοῦ τὴν ὄψιν ἐμπλήσασ'
ἀπήλλακται κακῶν. ἀκούεις ἀνδρὸς μισογύνου καὶ σώφρονος, οἷα τοὺς
γῆμαντας νουθετεῖ.

53. Ἀλλὰ μὴν αὐτῶν ἂν ἴδοις τῶν μίμων τινὰς ἐλευθέρως οὕτω
διακειμένους, ὥστε τῶν ἀστειότερων ἐς τὰς οἰκίας πυκνῶς εἰσιόντες ἐπὶ
παῖδας καὶ γυναῖκας, τὰ τιμώτατα, οὐδὲν ἄτοπον οὐδαμοῦ πράξαντες
ᾤφθησαν. ὅπερ οὖν ἀσκῶν τις ἐπιμελῶς οὐ βλάπτεται τὴν ψυχὴν, τοῦτο
πῶς ἂν τις βλάπτοιο θεωρῶν;

54. Οἷμαι τοίνυν κάκεῖνο πρὸς οὐ μικρὰν τείνειν μίμων συνηγορίαν, ὅτι

51. V našem městě jsou často pořádány slavnosti a divadlo, které je určeno jen pro
muže, je tu noc přístupné i ženám a počestným dívkám. Nejen tedy ženštinám
z ulice, ale také ženám středních vrstev, ba, co to povídám, i ženám z vysokých
vrstev bohatým a vlivným! Tu noc nemůže ani otec dcerce, ani manžel manželce
bránit. Kdo by je však mohl nechat jít do divadla, kdyby věřil, že divadelní podívaná
kazí charakter?

52. Jestliže bys chtěl vinit muže, kteří nechávají své ženy chodit do divadla na tato
představení v zarytém přesvědčení, že musí být zavřené doma, že jen domov je
nejlépe ohlídá a dá jim zdrženlivost, poslyš slova tragika, jež tě přesvědčí o opaku:
*Velmi důležitá věc pro moudrého muže: Nesmí nikdy svou ženu držet zavřenou
doma. Její zrak totiž zbožňuje sledovat slasti za branami domu, sluch zbožňuje
tajnosti; žena rozrušena nesčetnými událostmi tohoto typu sleduje vše a je u všeho
přítomna, krmí oči a na zlé už jí nezbyvá.*¹⁵⁷ To jsou moudrá slova muže, který dává
rady ženatým a ženy nenávidí.

53. Někteří herci jsou tak skvostní a chovají se tak nenuceně, že je můžeš vidat, jak
jsou zhusta zvaní do vyhlášených rodin; chovají se tam vzorně a nikdo je nikdy
neviděl, že by dělali dětem a ženám, tomu nejcennějšímu v domě, něco
nepřístojného. Jak je tedy možné, aby herec, který soustavně hraje, nebyl svým
jednáním špatně ovlivněn, ale divák ano?

54. Dále si myslím, že i něco jiného nemálo přispívá k obhajobě, a to, že většina

¹⁵⁷ Joannes Stobaeus: *Anthologium*, 4, 23.

γυναῖκας οἱ πλείους ἄγονται καὶ παιδοποιοῦνται κατὰ τοὺς νόμους, καὶ οὐκ ἀνέγκλητον οὐδενὶ μίμου γυναῖκα μοιχεύειν, κἄν ἀλφῶ τις τοῦτο πεποιηκῶς, δώσει δίκην οὐκ ἐλάττω τῆς ἐπὶ τοῖς ἄλλοις μοιχοῖς ὠρισμένης οὐδὲ λέξει πρὸς τοὺς δικάζειν λαχόντας· ἄνδρες δικασταί, οὗτός με ταῦτα πράττειν ἐδίδαξεν, οὗτος τὴν ἰδίαν ἐπαίδευσεν σύνοικον μηδὲν οἶσθαι χαλεπὸν εἶναι μοιχείαν.

55. οὐχ οὕτως πολογήσεται· λέγοντος γὰρ ἀκούσεται τοῦ κατηγοροῦ· ἄνθρωπε, οὐδὲ τὸν ἐπὶ σκηνῆς τὴν δοκοῦσαν μοιχεύοντά μου γυναῖκα περιορῶ, ἀγανακτῶ δὲ καὶ δεινὰ φημι πεπονθέναι καὶ κάλει παῖδα καὶ μάχαιράν τις φερέτω. Πρόσεισιν οἰκέτης ἔχων τὸ προσταχθέν· εἶτα βοῦλήν τινα δοὺς ἐμαυτῷ καὶ δεινὸν ἠγησάμενος αὐτοχειρῖα τὴν τιμωρίαν λαβεῖν ἀμφοτέρους εἰς δικαστήριον ἄγω.

56. Πόθεν οὖν τὸ πρᾶγμα κακῶς δίκαιον λέγειν; ὡς, εἰ πρὸς εὐκοσμίαν ἐπίβουλον ἦν, οὐ πάροδον εἶχεν ἐν Λακεδαίμονι—φασὶ δὲ τοὺς ἄνδρας μηδὲν ἄσχημον πράττειν ἐπιμελεῖσθαι καὶ τρόπων κοσμιότητι καλλωπιζέσθαι μᾶλλον ἢ τῆ περι τοὺς ἀγῶνας ἀνδρία—, οὐ πόλει βασιλευσούσῃ περισπούδαστον ἦν.

herců je ženata, řádně vychová své děti; je nepřípustné, aby kdokoli cizoložil se ženami herců, a jestliže to někdo udělá, bude souzen ne jinak, než je běžné v ostatních případech. Jistě nebude při procesu sudím říkat: „Vážení soudci, to on mě k tomu přiměl, to on sám naučil svou ženu, aby se nezdráhala, že nevěra není nic špatného.“

55. Takto se jistě hájit nebude; vyslechne si totiž slova žalobce: „Človče, já nedopustím, aby někdo předstíral na scéně, že souloží s mou ženou, jsem velmi pohoršen a žádám tě, abys poslal pro otroka. A ať někdo donese nůž! Sluha vyplní rozkaz. Pak vezmu rozum do hrsti, uvědomím si strašlivé následky sebevraždy z donucení a oba je dám k soudu.“

56. Odkud se bere právo mluvit o něčem špatném? Přece kdyby to patřilo ke ctnostem, jistě by se taková věc nenechala ve Spartě bez povšimnutí – však je známo, že spartští muži dbali na to, aby nedělali nic špatného a aby jejich chování a vzezření bylo dokonalé, snad je to zajímalo víc než zmužilost v boji. A v královské Konstantinopoli by přeci špatností nikdo nevěnoval pozornost.

57. ἐκεῖνη γάρ, ὅσους τῶν μίμων αὐτῇ διαπρέπειν ἢ φήμη κηρύττει, κἄν πόρρω που τύχῳσιν ὄντες, πρὸς ἑαυτὴν ἐφέλεκται καὶ καλεῖ, καὶ δεῖγμα σαφὲς ἢ τῶν ἀδελφῶν ξυνωρίς πατρίδα καὶ τροφὸν κτησαμένων τὴν πόλιν, οὐ πάλαι πέρασ τοῦ βίου λαχόντων.

58. καὶ σεμνύνεται μὲν ἡ πέμψασα πόλις, ἥδεται δὲ ἡ τυχοῦσα τοῦ δώρου, ἢ μὲν ὡς οὐ βραχὺ τι κερδάνασα, ἢ δὲ ὡς οὐ μικρόν τι δωρησαμένη. εἰκότως· οὐδὲ βασιλεὺς γὰρ ἀποδοκιμάζει τὴν θεάν, ἀλλὰ παρὰ τὴν τοῦ χειμῶνος ἀκμήν, ἐν ἧ Ῥωμαῖοι τὴν πάτριον ἄγουσιν ἑορτήν, ἐνιαυτοῦ τοῦ μὲν πεπαυμένου, τοῦ δὲ ἀρχομένου, ἥνικα νόμος αὐτῷ τοῖς ἐν τέλει συνεστιᾶσθαι, ἡδῖω τὴν εὐωχίαν ἡγεῖται θεάματι γίνεσθαι μίμων.

59. τοιγαροῦν τελεῖται μὲν ἐν βασιλείοις, πάρεστι δὲ τὸ βασιλικὸν ἅπαν συνέδριον προκαθημένου τοῦ τὰ σκῆπτρα λαχόντος· οὐ μίαν δὲ μόνον ἢ δευτέραν ἢ τρίτην ἑωρακότες ἡμέραν ἐμπύλονται, κἄν διπλασιάσης τὸν ἀριθμὸν, ἄλλης ἔτι μιᾶς προσδεήση. μισθὸν δὲ τῆς θυμηδίας αὐτοῖς βασιλεὺς νέμει φιλοτιμίας ἐκείνῳ προπούσας.

60. Καί τοι Φιλίππου, φησί, κατηγορήσε Δημοσθένης, ὅτι μίμους γελοίων ἀγαπᾷ καὶ περὶ αὐτὸν ἔχει. ἐπειδὴ παρὰ τὰ σπουδαῖα τοῖς γελοίοις ἐχρήτο πολλῶν αὐτῷ πολέμων συνεστηκότων. ὅτι γὰρ τις καὶ γελοίων ἐστὶ καιρὸς, αὐτοῦ μοι τοῦ

57. Toto město totiž k sobě zve všechny herce s řádnou pověstí. Ač by byli z daleka, volá je k sobě a přitahuje. Jasným příkladem jsou dva bratři,¹⁵⁸ krajané z našeho města, není to dlouho, co zemřeli.

58. Díky nim se dostalo našemu městu, které je vyslalo do Konstantinopole, vysokého uznání a samotné císařské sídlo z nich má teď profit. Jedno město tedy díky nim získalo nemalou slávu a druhé je přijalo jako nemalý dar. Přirozeně, vždyť ani král si nenechá ujít jediné představení. Uprostřed zimy, kdy se slaví tradiční římská slavnost – konec starého a příchod nového roku, tehdy podle zákona musí král stolovat spolu s dalšími představiteli města, jsou mimy hrány na této slavnosti, aby tak hostinu ještě víc zpříjemnily.

59. Pročež se vše odbývá v císařském paláci, před veškerým císařským osazenstvem s nejvyšším představitelem v čele a den, dva ani tři dny jim nestačí na tu podívanou, a i když bys všechny dny jednou tolik znásobil, stále bys ještě jeden musel přidat. Za to se jim pak král odvděčí královskou odměnou a přízní.

60. Demosthenes prý obvinil Filipa taky proto, že herci jsou u něho v oblibě, [a] těmi se obklopuje.¹⁵⁹ Poněvadž kromě důležitých věcí se věnoval i zábavě, musel pak čelit spoustě útoků. Vždyť učitel samotného Demosthena je mi svědkem,¹⁶⁰ vedl svého svěřence Hipponika k zábavě v čase pro zábavu určeném, jinak se věnovali

¹⁵⁸ Není známo o jaké dva bratry z Gazy šlo.

¹⁵⁹ Démosthenes: *Olynthiaca* 2, 19. Česky Démosthenés: *Druhá Olynthská řeč (II)*, in *Řeči na sněmu*, Praha 2002, str. 116. Přel. Pavel Oliva.

¹⁶⁰ Tj. Isokrates.

Δημοσθένους μάρτυς ὁ παιδευτὴς τὸν Ἱππονίκου παῖδα γελοίων ἀκροᾶσθαι προτρέπων, εἰ μὴ καιρὸς εἴη σπουδαίων.

61. ἔτι τοίνυν οὐ θεωροῦντα μέμφεται Φίλιππον, ἀλλ' ὅτι, φησὶν, ἀ γ α π ῆ καὶ περὶ αὐτὸν ἔχει. οὐκ οὖν τὴν θεῶν ἀπλῶς, τὸ δὲ τούτοις ἀεὶ συνδιατρίβειν ἐν μέρει ποιεῖται κατηγορίας. δεῖ γὰρ οὔτε στέργειν τοσοῦτον, ὅσον καὶ συνοικεῖν, οὔτε τοσοῦτον μισεῖν, ὅσον καὶ τὴν θεῶν ἐκκλίνειν· τὸ μὲν γὰρ ῥάθυμον, τὸ δὲ σκυθρωπόν.

62. εἰ δὲ με χρὴ κατόπιν τῆς ἀληθείας τάξει τὸν ῥήτορα καὶ τῆς πρὸς ἐκεῖνον αἰδοῦς περὶ πλείονος ταύτην ποιήσασθαι, φαίην ἂν, ὡς τὰ μὲν ἀθυμοῦντα τὸν δῆμον ἀραμυθοῦμενος, τὰ δὲ τὸν Μακεδόνα μισῶν ἐλοιδορεῖ τοὺς ἐκείνῳ συνόντας, ἐπεὶ κατὰ γε κρίσιν ὀρθὴν Φίλιππος μοι κοσμεῖ τὴν ὑπόθεσιν, ὃν αὐτὸς εἰς ἔλεγχόν μοι προφέρεις.

63. ὁ γὰρ ἀνὴρ, εἰ μὲν ὑπτιος ἦν τις καὶ πάντα τὸν βίον ἀργία καὶ τρυφῇ δεδωκὼς καὶ βραχὺ φροντίζων εὐκλείας, ἦν ἀπόδειξις ἐναργῆς τοῦ μεστὸν αἰσχύνῃς εἶναι πρᾶγμα τοὺς μίμους. οἷός γὰρ πέφυκεν ἕκαστος, τοιούτοις χαίρει συνῶν.

64. ἐπεὶ δὲ τὴν δόξαν ἀντὶ τοῦ ζῆν ἀσφαλῶς ἤρητο κατὰ τὴν αὐτοῦ τοῦ δυσμενοῦς μαρτυρίαν καὶ πᾶν ὅπερ ἤθελε μέρος ἢ τύχη τοῦ σώματος ἐτοιμῶς ἐκείνη προεῖτο, ὥστε τῷ λοιπῷ σεμνῶς βασιλεύειν, πῶς ἂν, εἴπερ ἄδοξον ἦσαν οἱ μῖμοι, τούτοις ἐκεῖνος συνῆν, ἄνθρωπος ὑπὲρ εὐδοξίας

vážným věcem.

61. Nevyčítá se mu, že se účastní divadelních představení, ale že *herce miluje a obklopuje se jejich společností*, takže vlastně neviní samotné představení, nýbrž to, že Filip tráví celé dny s herci. Taková velká láska k hercům není dobrá, ani není dobré s nimi trávit tolik času, zároveň však není třeba herce tolik nenávidět, ani divadlo zakazovat; to první je nedbalost, to druhé zatrpklost.

62. Tím pádem, pokud se mám držet spíš pravdy než účtyhodného řečníka, rozhodně se budu držet jí, jednak proto, že se Demosthenes tehdy podle všeho snažil povzbudit skleslý lid, a pak, že Filipa Makedonského nenáviděl, a proto štvál proti všem z jeho družiny. Ačkoli se po zralé úvaze právě Filip, jímž mi argumentuješ, stává mým skvělým protiargumentem v této kauze.

63. Člověk jako on, kdyby trávil celý život v horizontální poloze, dával najevo svou lenost a nestydatost a nestaral by se o dobrou pověst, dokládá by vlastním příkladem, že je vše, co se týká herců, hanba a špína. Poněvadž jaký je kdo od přírody, s takovými lidmi rád tráví čas.

64. Nicméně Filip si zvolil slávu namísto pohodlného života, to nám dokládá především jeho největší protivník, a vše, co si osud vyžádal na jeho těle, byl ochoten dát, takže po zbytek života dokázal i v úctě vládnout. Jak by mohli tedy být herci něco špinavého, když s nimi trávil čas Filip Makedonský, člověk, jenž pro čest

ἠκρωτηριασμένους εἶναι μᾶλλον ὑπομείνας ἤπερ ὅλος διάγειν ἀσχήμως;

65. ἐξ αὐτοῦ τοίνυν Φιλίππου πάρεστιν ἀμφοτέρα γινῶναι, ὡς δεῖ μὲν εὐκλείας ἐρᾶν καὶ σωτηρίας αὐτὴν ἐμπροσθεν ἄγειν καὶ δρέπεσθαι πόνους καὶ κινδύνους τὸ κτῆμα, δεῖ δὲ καὶ τῆς ἐκ τῶν μίμων ἀναπαύλης μετέχειν. ἔστι γάρ, ἔστιν ἅμα τῆ θυμαδία καὶ ἦθος ἐντεῦθεν ἀναλαβεῖν τοὺς συνόντας εὐφραῖνον καὶ σκωμμάτων χάριν ζηλῶσαι.

66. τοιγαροῦν τῶν Ἀθηναίων οἱ πρέσβεις, οὓς ὑπὲρ εἰρήνης ἡ πόλις ἀπέστειλεν, οὐ τὴν ἐν τοῖς πράγμασι μόνον Φιλίππου δεινότητα θαυμάσαντες ἐπανήλθον, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐν τοῖς πότοις αὐτοῦ δεξιότητος ἀγασθέντες, ὥστε τὸν ἐν ἐκείνοις πρεσβύτατον εἰπεῖν, ὡς τυγχάνοι μὲν εἰς μακρὸν ἤδη γῆρας ἐλάσας, οὕτω δὲ οὕτως ἡδὺν καὶ ἀστεῖον ἑωρακῶς εἶη.

67. οὕτω φιλανθρωπίας καὶ χάριτος ὁ Μακεδὼν εἰς ἄκρον ἀφίκετο καὶ οἴκοθε μὲν, ὡς εἰκός, ἐπαφρόδιτος ὢν, προσλαβὼν δὲ τι καὶ τῆ θέα τῶν μίμων. ἔστιν ἄρα πρόθυμὸν τε εἶναι καὶ κτήσασθαι δόξαν καὶ εὐφροσύνην μὴ ζημιουῖσθαι. ταῦτα γὰρ ἅπαντα Φιλίππῳ προσῆν.

68. Ἄλλ', εἰ δοκεῖ, Φιλίππον καὶ Μακεδονίαν ἀφέντες— ἱκανὰς γὰρ ἡμῖν ἐχορήγησαν ἀφορμάς— ἴωμεν ἐπὶ τὴν Ῥώμην τῷ λόγῳ.

69. Πέντε τοίνυν εἰσι μνημαὶ βασιλειῶν καὶ μήποτε εἶη πλειόνων, ἀρίστη δὲ καὶ μεγίστη πασῶν ἡ παρούσα. φαίνεται τοίνυν αὕτη μάλιστα μίμοις χρωμένη, οὐκ ἂν, εἰ φαῦλον ὑπῆρχε τὸ θέαμα.

a slávu obětoval kus svého vlastního těla,¹⁶¹ než aby žil v klidu a bezpečí, ale bez slávy?

65. Díky němu můžeme tedy pochopit dvě věci: jednak že je nutné s láskou pečovat o dobrou pověst, to si vytknout jako hlavní cíl a bít se a namáhat, abychom ji získali. Za druhé že je potřeba odpočívat právě při mimu. Lze tam totiž příjemným způsobem získat vytříbené chování a zároveň uznale závidět dobré vtipy a schopnost vytvořit výtečnou náladu.

66. Když byly z Athén vysláni k Filipovi míroví vyjednavací, vrátili se zpět nadšeni nejen jeho úžasnými vladařskými schopnostmi, ale divili se, kolik toho dokáže vypít. Jeden z nich řekl, že už toho vzhledem k vysokému věku sice hodně zažil, avšak ještě nikdy neviděl takového bonvivána a roztomilého člověka, jako je Filip.

67. Podle všeho extrémně rád pracoval a extrémně také užíval života. Byl okouzlující osobností, která však ledacos získala i sledováním mimů. Byl ctižádostivý a vydobyl si slávu, aniž by si cokoli upíral. Užíval všeho dosyta.

68. Nuže, jestli dovolíte, necháme Filipa a Makedonii být – věnovali jsme jim již mnoho pozornosti – a přejdeme k Římu.

69. Pět říší si lidé budou připomínat – kéž by jen těchto pět –, z nichž se ta stávající zdá být nejlepší a nejmocnější. Nadto má o herce největší zájem a nebylo by tomu tak, kdyby divadlo bylo špatné.

¹⁶¹ Chorikios naráží na Demosthenovo svědectví v řeči *O věnci* (viz Demosthenes, *De corona*, 18, 67–68). Podle historických pramenů přišel Filip Makedonský ve svých výbojích o oko, postupně si poranil klíční kost, paži a stehenní kost.

70. τοσαύτη γὰρ ἡ Ῥωμαίων σεμνότης, ὥστε τῶν ἀμαρτημάτων, ὅσα πάλαι μικρὰν ὑφίστατο δίκην, ταῦτα πικρῶς οἱ Ῥωμαίων σωφρονίζουσι νόμοι. τὴν γυναικα γάρ, ἐφ' ἣ ἂν ἀλῶ μοιχός, νόμοι μὲν Ἀττικοὶ χρυσοφορεῖν εἴργουσι καὶ δημοτελέσιν ἱεροῖς παραβάλλειν, Ῥωμαῖοι δὲ ζημιούσι θανάτῳ.

71. οὐκοῦν ὅσα μείζονι τὴν μοιχείαν κολάζουσι δίκη, τοσοῦτῳ πλείονα σωφροσύνης τίθενται πρόνοιαν. ὥστε παντὶ που δῆλον ὡς, εἰ τὴν τυχοῦσαν ἔφερε λύμην ἢ τῆς ἐν θεάτρῳ μοιχείας εἰκῶν—πάλιν γὰρ ἐπὶ ταύτην ἦκέ με φέρων ὁ λόγος—οὔποτε ἂν νομοθέταις ἡμελήθη Ῥωμαίων.

72. ἐκείνων οὖν οὐδὲν ἀδικεῖν ἡγησαμένων τὸ πρᾶγμα σὺ τοῦτο προτρέπειν οἶει τοὺς ὀρώντας μοιχεύειν. μὴ τοσοῦτον παῖγνια μίμων γενναίας κατισχύσειε φύσεως.

73. ἢ καὶ τῶν Μενάνδρῳ πεποιημένων προσώπων Μοσχίων μὲν ἡμᾶς παρεσκεύασε παρθένους βιάζεσθαι, Χαιρέστρατος δὲ ψαλτρίας ἐρᾶν, Κνήμων δὲ δυσκόλους ἐποίησεν εἶναι, Σμικρῖνης δὲ φιλαργύρους ὁ δεδιώς, μὴ τι τῶν ἔνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων;

74. ἀλλ' οὐδεὶς ἂν, οἴμαι, ταῦτα φήσειεν εὐφρονῶν. καίτοι μισανθρωπία καὶ ψαλτρίας ἔρωσ καὶ τὸ φιλάργυρον εἶναι ὄνειδος ἔχει τιμωρίας ἐκτός, μοιχεία δὲ τοῖς ἐσχάτοις ἔνοχος ἐστὶν ἐπιτιμίας. οὐκοῦν ἐκεῖνα μᾶλλον ἱκανὰ πρὸς ζῆλον ἐγείρειν, ὅσα τὰ μὲν ψέγεται μόνον, τὰ δὲ τῇ μεγίστη κολάζεται δίκη;

75. Εἶθε, φησὶ μοιχείας αὐτοῖς μίμησις ἤρκει καὶ μὴ

70. Římské zákony jsou natolik přísné, že to, co bylo kdysi zákonem považováno za drobný přestupek, současné římské zákony postihují exemplárně tvrdě. Kupříkladu ženě, která se dopustila cizoložství, attické zákony zakazují nosit zlaté ozdoby a vylučují ji z veřejných obětních slavností, kdežto římské zákony ji odsuzují k smrti.

71. A tak čím těžší trest za cizoložství, tím více opatrnosti a prozíravosti bude žena mít a svůj čin si závčas rozmyslí. Je nade vše jasné, že kdyby měly mít nevěrné scény na divadle za následek těžké ublížení na těle – opět se vracím k tématu –, jistě by se k tomu římstí zákonodárci už byli vyjádřili.

72. Ti však za ztvárněním nevěry na jevišti nevidí nic nezákonného, jen ty si myslíš, že to lidi pouhým sledováním k nevěře svádí. Mimy však nemají takovou moc, aby se mohly měřit s přirozeným lidským pudem.

73. Svádějí nás snad postavy z Menandrových her [jako kupříkladu] Moschion ke znásilňování panen? Podle tohoto vzoru by nás Chairestratos učil milovat komediantky,¹⁶² Knemon by z nás dělal hulváty a Smikrines, který se bál, že mu vycházející kouř z komína odnese něco z domu, by z nás nadělal lakomce?

74. Jsem si jist, že tohle by nikdo, kdo má rozum, neřekl. Přestože patří lidská nenávisť, poměr s komediantkou a skrblictví k nejhorším lidským vlastnostem, nejsou nijak stíhány, zato pro cizoložství jsou určeny tresty nejtěžší. Je to snad proto, že výše zmíněné vlastnosti nedokáží vyvolat touhu po napodobování, a proto jsou jen zavrženímhodné, kdežto nevěra a prostituce jsou stíhány nejvyšším trestem?

75. Kéž by jim, prý, stačila inscenace nevěry a neinscenovali by o mnoho horší

¹⁶² Komediantky – v originále harfenistky.

πολὺ δεινότεραν αὐτῆς ἐπειτήδευον πεπορνευμένον
ὑποκρινόμενοι.

76. δὴ βλάπτειν ἡγήτην ὑπόκρισιν; αὐτόν, εἰπέ μοι, τὸν κεχρημένον ἢ τὸν
θεώμενον αἶεθι θηλύνειν; σὺ μὲν ἀμφοτέρους ἐρεῖς, ἐγὼ δὲ τούτων
οὐδέτερον.

77. οὐ γὰρ συναλλοιοῦται τοῖς ἐσθήμασιν ἢ ψυχῇ, κἄν συνάδοντά τις τῶ
σχήματι φθέγγεται. οὔτε γὰρ ἀνδρεῖον ἢ λεοντή τὸν Ἀριστοφάνους ἐποίει
Ξανθίαν οὔτε δεῖλὸν ἢ γυναικεῖα στολή τὸν Πηλέως, κἄν ἐγὼ τὸ σχῆμα
τοῦτο τῆς ἀγωνιστικῆς ἀποθέμενος ἀναλάβω στρατιώτου σκευήν, οὐ
γενήσομαί τις πολεμικός.

78. καὶ τί με δεῖ πρὸς ὑμᾶς ἐμαυτῶ παραδείγματι χρήσασθαι; παίζουσι
πόλεμον ἐνίοτε μῖμοι καὶ γίνεται δὴ στρατηγὸς μὲν τις τῶν Τρώων, ἕτερος
δὲ τις τῶν Μυρμιδόνων· ἄμφω δὲ μένουσι τὴν ἔμφυτον ἔχοντες δύναμιν, οὐ
τὴν πεπλασμένην ἰσχύν.

79. Αἰσθάνομαι μὲν ἡρέμα σου κατανεύοντος· ἐπεὶ δὲ μήπω βεβαίως
ἔοικας πειθαρχεῖν, ἀκούσῃ τι μεῖζον τῶν εἰρημένων.

80. εἰ μῖμος εἶη πεπορνευμένος, ἂν τὴν ἰδίαν ὑποκρίνηται νόσον, οὐ γελᾷν,
οὐ θαυμάζειν κινήσει τὸ θέατρον. ὥστε φροντὶς αὐτῶ γίνεται καὶ σπουδὴ
τὸ πάθος διαφυγεῖν, ἵνα γέλωτος τύχη καὶ κρότου.

81. εἰ δὲ λέγοις καταβραχὺ τὴν μίμησιν ὑποσαίνουσαν τὴν ψυχὴν ἐντόξ
παραδύεσθαι καὶ γίνεσθαι φύσιν, ὀρθῶς ἂν εἴποις, ἡνίκα τις ἔν τι καὶ μόνον
ἀσκεῖ καὶ πρὸς ἐκεῖνο τὸν λογισμὸν ἐκδίδωσιν ὄλον· εἰ δὲ τις εἶδη
παντοδαπὰ σχῆμα τιζέται καὶ πρὸς ἕτερον ἐξ ἐτέρου μεταπηδᾷ καὶ τὸ

záležitost, prostituci!

76. Koho ale hraní kazí, řekni? Toho, kdo se na jevišti za děvku převlékne nebo
toho, kdo to sleduje? Z koho myslíš, že hraní dělá zženštilého prostituta? Z herce
nebo z diváka? Ty říkáš, že z obou, já zase, že z žádného z nich.

77. Duše člověka se přece nezmění pouhým ženským převlekem, ani když
dotyčný tomu ve své roli přizpůsobí mluvu. Také se z něj nestane statečný muž,
když na sebe nastrojí lví kůži, jak o tom svědčí Aristofanův Xanthias, ani zbabělý,
když se převleče do ženských šatů jako třeba Achilles; když já odložím svůj
řečnický oblek a vezmu na sebe vojenskou uniformu, také se ze mě nestane
válečník.

78. Proč však uvádět za příklad sebe sama? Občas herci hrají i vojenské role: jeden
trojského válečníka, jiný zase Myrmidona; oba však zůstávají tím, čím jsou,
nenabývají žádnou mimořádnou fyzickou zdatnost.

79. Pozoruji, že začínáš pomalíčku souhlasit; očividně však nejsi zcela přesvědčen,
proto si vyslechneš ještě něco lepšího než doposud.

80. Když si bude nějaký herec zároveň vydělávat prostituci a pak na jevišti
ztvárňovat svou chorobnou touhu, u obecnstva to nezbudí ani smích, ani obdiv.
Proto je v hercově zájmu, aby krotil svou vášně, a dosáhl tak smíchu a potlesku.

81. Jestli chceš tvrdit, že ztvárnění umělé postavy obelže postavu skutečnou a vloudí
se herci do duše tak, že s ní splyne, budeš mít pravdu, ale jen tehdy, když se někdo
bude cvičit pouze v jedné jediné roli a veškerý svůj úsudek bude zakládat pouze na
ní; jsou ale herci, kteří jdou z role do role, hrají různé postavy, dokonce postavy ze

παρὸν ἔτι μιμούμενος ἐννοεῖται τὸ προσδοκώμενον, ὁ δὲ τοιοῦτος οὔτε τοῖς σεμνοτέροις γίνεται σχήμασι κρείττων οὔτε τοῖς ἐτέρως ἔχουσι χείρων.

82. μὴ τοίνυν πρᾶγμα πειρῶ καταλύειν, ὅπερ τὸν μετιόντα μὲν οὐδὲν ἀδικεῖ, τῶν δὲ τεθεαμένων τοὺς μὲν οἴκαδε πέμπει, τοὺς δὲ εἰς ἀγορὰν ἐξάγει, ἑκατέρους φέροντας ἐν τῷ προσώπῳ μειδιάματος λείψανον.

83. ὑπὲρ τῶν μιμουμένων οὕτως ἢ πείρᾳ σοι διαμάχεται, ὑπὲρ δὲ τῶν θεωμένων οἱ Ῥωμαῖον πρὸς σὲ πάλιν ὀπλίζονται νόμοι. ὥσπερ γὰρ Ἀθηναίους οὐδὲν ἢ κωμῳδία βλάπτειν ἐδόκει πρὸς σωφροσύνην μνήμη ποιουμένη Κλεισθένους, οἷαν ὁ τούτου βίος ἀπῆται—ὁ γὰρ Ἀθήνησι νόμος ἀτίμους ποιῶν τοὺς ἐπὶ τῷ σώματι μισθαρνοῦντας οὐκ εἶα δοξάζειν τὸν δημόν, ὡς δεῖ τοιαῦτα τολμᾶν, οἷα κωμικοὶ παίζουσι ποιηταί—, οὕτω καὶ νῦν ὁ κολάζων νόμος τοὺς παλοῦντας τὴν ὥραν δείκνυσι παίγιον ὃν τὰ δρώμενα.

84. διὰ τοῦτο τοὺς παῖδας οἱ φύσαντες καὶ μίμους οὐδαμῶς εἴργουσιν ἐν δέοντι θεωρεῖν καὶ δράματα κωμικὰ παρασκευάζουσιν ἀπαγγέλλειν, δέδουκε δὲ οὐδεὶς, μὴ λάθη γύννις καὶ θηλυδρίας ὁ παῖς αὐτῷ γεγονῶς ἢ μῖμον ἰδὼν τοιαῦτα σχηματιζόμενον ἢ λέγοντος Ἀριστοφάνους ἀκούσας, ἃ δὴ τοὺς τοιούτους ἐκεῖνός που ἔφη κωμῳδῶν. οὐδὲ γραμματιστὴν ἤτησε πώποτε μειρακίου πατὴρ τὰ μὲν ἄλλα δράματα τῷ παιδί παραδοῦναι, ἐν οἷς δὲ τι τοιοῦτόν ἐστι παραλιπεῖν.

85. καίτοι τῶν γονέων οἱ νοῦν ἔχοντες τῆς εὐκοσμίας μᾶλλον ἢ τῆς γλώττης αἰτοῦσι πρόνοιαν ἔχειν τὸν παιδευτὴν, ἀλλ' οὔτε τοιαῦτα λέγοντα ποιητὴν οὔτε μῖμον οὕτως ὑποκρινόμενον ὑφορῶνται οὐδὲ τοῖς οἰκέταις, οἷς παραδίδασι τοὺς υἱεῖς, διακελεύονται

současnosti, a nestávají se vlivem charakterních postav lepšími lidmi, ani naopak horšími, hrají-li někoho špatného.

82. Nesnaž se mimos ničit, pakliže nemá špatný vliv na aktéra. Část diváků vede domů, jiní však vyrazí do města mezi lidi a všem jim z tváře můžeš vyčíst ještě kousek radosti z prožitého představení.

83. Vlastní zkušenost stojí za herci a proti tobě, za diváky zase stojí římské zákony vyzbrojené svými paragrafy. Vždyť přece attická komedie nijak Athěňany ve správných názorech nekazila, stačí, když si připomeneme komedii s Kleisthenem, se vším, co mu život přinesl – neboť podle athénského zákona každý, kdo prodával své tělo, ztrácel čest, tudíž bylo nepřipustné, aby si veřejnost na základě komedie myslela, že je možné odvážit se v prostém životě věci, které viděli na jevišti. A to platí pořád, zákon stíhá ty, kteří své mládí prodávají; stávají se zkrátka komickou divadelní látkou.

84. Proto také nechávají rodiče své hochy beze strachu sledovat mimy a přednášet komické kusy, je totiž jasné, že nepřijdou o svou mužnost a nezačnou se chovat zženštile jen proto, že viděli mimos o promiskuitě nebo že slyšeli něco obdobného v Aristofanových komediích. Také ve škole otec po učiteli nikdy nežádá, aby chlapce učil jen ta „jiná“ dramata, kde se o „těch věcech“ nemluví.

85. Rozumní rodiče přece po učiteli žádají prozíravost, aby se dítě učilo věci chápat v celkové kráse a ne jen čistě lexikálně. To se týká jak názorů na samotné autory komických děl, jež své hry stavějí na takovém tématu, tak na herce, kteří to pak hrají, i na samotné vychovatele, jimž rodiče své chlapce svěřují, aniž by po nich

πάντα πλὴν μίμων ἐνδιδόναι τοῖς παισὶ θεωρεῖν.

86. Τοσοῦτων ἤδη λεχθέντων οὕτω τὸ μέγιστον εἴρηται. αὐτοὺς γὰρ τοὺς πεπορνευμένους, οὓς ὀνομάζομεν ἐκ τοῦ τὰ σώματα διαλελύσθαι τῷ πάθει, ἡμέρας ὡς εἰπεῖν ἐκάστης ὀρώντες ἀκούοντές τε κυμβαλιζόντων ἐν τοῖς συμποσίοις οὐδεμίαν αἰσθανόμεθα βλάβην ἐντεῦθεν ἡμῖν ἐπομένην. οὐδὲν οὖν λυμαινομένων τῶν τοῦτο νοσοῦντων τί ἂν πάθοι τις ἐκ τῶν μιμουμένων;

87. Τοσοῦτων ἤδη λεχθέντων οὕτω τὸ μέγιστον εἴρηται. αὐτοὺς γὰρ τοὺς πεπορνευμένους, οὓς ὀνομάζομεν ἐκ τοῦ τὰ σώματα διαλελύσθαι τῷ πάθει, ἡμέρας ὡς εἰπεῖν ἐκάστης ὀρώντες ἀκούοντές τε κυμβαλιζόντων ἐν τοῖς συμποσίοις οὐδεμίαν αἰσθανόμεθα βλάβην ἐντεῦθεν ἡμῖν ἐπομένην. οὐδὲν οὖν λυμαινομένων τῶν τοῦτο νοσοῦντων τί ἂν πάθοι τις ἐκ τῶν μιμουμένων;

88. ἀλλ' εἰ μὲν ἀπὸ σπουδῆς τοιούτοις ἐχρῶντο σχήμασί τε καὶ λόγοις, πάνυ αὐτοῖς συνηγορῶν ἡσχυνόμην, μᾶλλον δέ, μὴ ψόγον ἐπιδεικνύμενος· ἐπεὶ δὲ καὶ μίμησις ὑπάρχει τὸ ἐπιτήδευμα, ἐκατέρας δὲ ἰδέας μετέχει—νῦν μὲν γὰρ οὐ σεμνὰ σχηματίζονται, νῦν δὲ πάσης αἰσχύνης ἀπηλλαγμένα— αὐτὸ τε τὸ δοκοῦν εἶναι παράνομον δικαστῶν οὐ παραδίδεται ψήφῳ, τί μέμψεως ἄξιον αὐτοῖς ἐνορᾶς; πλὴν εἰ μὴ φήσεις κάκεῖνο κατηγορεῖν, ὅτι

žádali, aby dovolili chlapcům sledovat veškerou podívanou kromě mimu.

86. Už jsem toho řekl hodně, avšak to nejhlavnější ještě ne: totiž to, že těm, kdo chodí za peníze, říkáme ...¹⁶³ tělo mají hříchem vyžilé – neřkuli denně je vidáme a slyšíme muzicírovat na večírcích, a přesto nás nikdy nenapadlo, že by nám to mohlo škodit. Jestliže není prostituce nakažlivá nemoc, jak by mohlo vadit, když ji někdo napodobuje?

87. A protože si perfektně pamatuji Isokratova slova, přijmi je ode mne, a budeš-li chtít, zapamatuj si Isokratovo doporučení: *Čehož s poctivostí nelze činiti, věz, že také hanba o tom mluví. Oni však činí, co nelze považovat za poctivé, a říkají, co je hanba poslouchat.*¹⁶⁴

88. Kdybych měl tato slova použít doslova, styděl bych se mimy vůbec hájit, ba co víc, styděl bych se, kdybych je nežaloval. Hereckým povoláním je hraní a to obnáší dvojí druh rolí: jednou je to důstojná postava, podruhé ztělesněná špína. A právě tu hranou špinu lidé shledávají mimo zákon, načež je celá věc předána soudci k přešetření. Co ale na mimech vidíš k zakázání, když pomineme, že trváš na jejich zodpovědnosti za to, že nehrají jen ty kladné role?

¹⁶³ Chybí text.

¹⁶⁴ Isocrates Orat.: *Ad Demonicum*, 15. Česky Jan Václav Rozum (ed.): *Isokrates: Řeč o povinnostech psaná k Demonikovi*, Praha 1853. Přel. Václav Písecký r. 1511.

μη μόνα τὰ βελτίω μιμοῦνται.

89. καὶ πῶς τὴν αὐτῶν ἐβεβαίουν ἐπωνυμίαν, ἦν ἐκ τοῦ τὸν βίον ὑπογράφειν προσαγορεύονται, εἰ τῶν ἐν τῷ βίῳ πραγμάτων τὰ μὲν ὑπεκρίνοντο, τὰ δὲ παρεῶρων; ὥσπερ ἂν εἰ καὶ τῶν ὀσποιοῶν κατηγορεῖς, ὅτι τὰ μὲν ὠφέλιμα ποιοῦσι τῶν ὄψων, τὰ δὲ οὐ τοιαῦτα δέον μόνα μαγειρεύειν, ὅσα πρὸς ὑγίειαν λυσιτελεῖ.

90. ἀλλ' οὔτε μαγείρους οὔτε μίμους αἰτιατέον· ἐκάτερον γὰρ ἄμφοι ποιεῖν ἢ τέχνη παρακελεύεται. ἀλλ' ἀντὶ μὲν ἐκείνων μέμφοι τοὺς ἐπιτάττοντας, ἀντὶ δὲ μίμων τοὺς οὐ χρηστὰ πράττοντας ἔργα τῆς οὐ καλῆς δεδωκότας μιμήσεως ἀφορμήν.

91. οὕτω πανταχῆ τὸ πρᾶγμα περιστρέφοντες ὑπεύθυνον οὐδαμοῦ κατηγορίας ὀρώμεν· οὐ γὰρ αὐτὸ δῆπου τὸ παρασκευάζειν γελᾶν εἴποις ἂν ὑπαίτιον εἶναι.

92. οὐδὲ γὰρ Λυκούργος ὁ Σπαρτιάτης, ἀνὴρ σύννους καὶ πράττων οὐδὲν ἄνευ μεγάλου φρονήματος, πρὸς ὃν εἰρηκέναι τὸν Ἀπόλλω φασι δίζω ἢ σε θεὸν μαντεύσομαι ἢ ἄνθρωπον, ἀλλ' ἔτι καὶ μᾶλλον θεὸν ἔλομαι, οὐδὲ οὗτος ὁ Λάκων ὁ παρὰ κριτῆ τῷ Πυθίῳ φύσεως ἀνθρωπείας ἔχων ἀμείνων τὸν νοῦν ὑβρίζειν ὤήθη τὴν Σπάρτην ἰδρυσάμενος ταύτη Γέλωτος ἄγαλμα, καλῶς γε ταῦτα φρονήσας καὶ τῆς Ἀπόλλωνος εὐφημίας ἀξίως.

93. δύο γὰρ ἄνθρωπος ἔχει κοινὰ μὲν πρὸς τὸ θεῖον, ἐξάριετα δὲ πρὸς τὴν ἄλογον φύσιν, λόγον καὶ γέλωτα. ὥς γὰρ πεφύκασι γελᾶν καὶ θεοί, οἶδεν ὁ

89. Jak tedy měli dotvrdit své jméno, kterým se hlásí k ztvárňování života, kdyby hráli jen něco a další věci ze života přehlíželi? To je jako bys žaloval kuchaře, že nevaří jen lahůdky, ale také dietní jídla, která vařit musí, protože prospívají zdraví.

90. Nesmíme však vinit ani kuchaře, ani herce; neboť jim tak velí jejich profese. Místo nich učíš zodpovědnými ty, kteří o tom rozhodují, a ty, kteří nekonají dobrou užitečnou práci, a nedávají tak příležitost díla řádně zpracovat.

91. Tak jak tento případ zkoumáme ze všech možných úhlů, neshledáváme v něm žádný důvod k žalobě, neboť máme za to, že proti vyvolání smíchu snad nemáš žádných námitek.

92. O Lykurgovi ze Sparty, o muži rozvázném, jenž nedělal nic bez důkladného promyšlení, prý Apollon řekl: „Nejsem si jist, zda věštím bohu či člověku, spíš bych věřil, že bohu.“ Tak tedy tento muž z Lakonie, který měl podle pythijského věštce rozumu více, než bylo u lidí normální, netušil, že pohorší své spartské spoluobčany, když nechá osadit město sochou boha Smíchu.¹⁶⁵ Nicméně jeho nápad byl výborný, hodný Apollonových slov.

93. Člověk má totiž s bohy na rozdíl od němých tváří společné dvě věci: řeč a smích. Každý ví, že smích je pro bohy něco přirozeného, vzpomeňme si na

¹⁶⁵ Chorikios odkazuje na Plutarchova *Lykurga* (Plutarchus: *Lycurgus*, 25, 2).

μεμνημένος τοῦ λέγοντος ἔπους· θεοῖσι δὲ γέλωσ ἄσβεστος ὄρωρεν. τὸ δὲ φιλομειδῆς Ἀφροδίτη, κἄν ἐγὼ παραλείπω, λογιζέσθε. ὁ δὲ Ἔρως καὶ ἀνεκάγχασεν εὐστόχως τὴν Αἰήτου βάλων.

94. πῶς οὖν ἂν τις ἐπιτήδευμα λοιδορήσειεν, ᾧ πρόσεστιν ἔργον κοινὸν μὲν ἀνθρώπου τε καὶ θεοῦ, πόρρω δὲ γένους ἀλόγου; ἐντεῦθεν ἄνδρες ἐν λόγοις τε καὶ νόμοις ἀχθέντες οὐκ ἀποκνοῦσι τοιαῦτα καιροῦ καλοῦντος ἐπιτηδεύειν.

95. καὶ τοὺς μὲν ἐνταῦθα τοῦτο πεποηκότας τί δεῖ πρὸς εἰδότας εἰπεῖν; ἀποβλέψατε δὲ πρὸς τὴν Καίσαρος πόλιν, ἣν ἐκαλλώπισε πανταχόθεν ἡ φύσις. ὥραία τε γὰρ καὶ μεγάλη καὶ λόγοις ἀνθοῦσα καὶ πλούτῳ καὶ παντοδαποῖς ἀξιώμασι πολλῶν τε καὶ καλῶν πόλεων ἡγεμῶν ἅμα καὶ μήτηρ. οἱ ταύτην οἰκοῦντες μικρὸν ἀπὸ τοῦ ἄστεος—γινώσκετε, οἶμαι, τὸν χῶρον οἱ μὲν ἐωρακότες, οἱ δὲ πεπυσμένοι—ἐγκύκλιον ἄγουσιν ἐορτὴν οὐδὲ τοῦ λαχόντος τὴν πόλιν ἰθύνειν ἀπόντος· ἡδεῖα δὲ καὶ πλήρης λαχόντος τὴν πόλιν ἰθύνειν ἀπόντος· ἡδεῖα δὲ καὶ πλήρης ἀβρότητας ἡ πανήγυρις αὕτη· ἀφικνεῖται γὰρ ἅπασα τῆς πόλεως ἡ σκηνή, παραγίνονται δὲ καὶ ῥήτορες ἄνδρες τὰ μίμων ὑποκρινόμενοι οὐ φαύλως βεβιωκότες οὐδ' εὐγλωττία λειπόμενοι τῶν ὁμοτέχνων.

Homérový verše: *Bouřný smích v tom vybuchl z úst všem blaženým bohům.*¹⁶⁶ Nebo na *rozemátou Afroditu.*¹⁶⁷ Jen namátkou, jak je patrné. Smál se i Eros, když zasáhl šípem Medeu.¹⁶⁸

94. Jak může být tedy stíháno dílo, které účinkuje na člověka i boha, nikoli na němá zvířata? Proto také naše intelektuální honorace neváhá a příležitostně představení navštěvuje.

95. Ty, co tak jednají, není snad zapotřebí připomínat. Podívejme se však na Kaisarii, město všude zdobené přírodou, krásné, kde kultura vzkvétá, bohaté a se všemi výsadami, které jen metropole skýtá. Její obyvatelé, ti, kteří žijí trochu mimo město – víte, myslím přímo to místo, se na vlastní oči přesvědčili přímo tam nebo si o tom nechali vyprávět – se každoročně zúčastňují svátku spolu s představenstvem každého okrsku. Je to rozkošná a naprosto úchvatná oslava, protože do města přijede divadlo, dorazí i řečnická honorace, která tam hraje mimos. Bezúhonní řečníci přece nejsou lidé, kterým by chyběl dobrý vkus pro jazyk svých kolegů z jeviště.

¹⁶⁶ „Bouřný smích v tom vybuchl z úst všem blaženým bohům, / jakmile Héfaista zhlédli, jak po síni supá ztěžka.“ Homerus Epic.: *Ilias*. 1, 599. Česky Homer: *Ílias*, c. d.

¹⁶⁷ „...úsměvná A. se brala zas na ostrov Kypros;“ Homerus Epic.: *Odyssea*. 8,362. Česky Homer: *Odysseia*, c. d. „Úsměvná Afrodité jí dala odpověď tuto.“ Homerus Epic., *Ilias*, 5, 375. Česky Homer: *Ílias*, c. d.

¹⁶⁸ Medeu – v originále Aietovu dceru.

96. ἄρ' οὖν, εἰ τῷδε τῷ πράγματι στιγμή προσῆν ἀδοξίας, ἄρχοντος ἐναντίον καὶ ἀστῶν καὶ ξένων ἄνδρες ἐκεῖνοι τοῦτο ἂν ἐπετήδευον; οὐδεὶς ἂν λέγειν ἀποτολήσειε, κἄν πάνυ δύσερις ἦ.

97. ὁμολογῶ μὲν γὰρ εἶναι τινας, οἷς ἔνια τῶν γινομένων διαθερμαίνει τὴν φαντασίαν οὐδὲ θεάτρου χωρὶς ἡρεμοῦσαν. οὐ μὴν διὰ τοὺς ἀσελγῶς θεωροῦντας τὴν τῶν σεμνῶς θεωμένων ἀνάπαυλαν καταλύσαι προσήκει, ὥσπερ οὐδὲ τῶν ἵππων τὴν ἄμιλλαν, ὅτι τῶν ἄθλων οἱ πλείους ἔτι μὲν συνανιστάμενοι τοὺς ἀκρατῶς ἔχοντας ἐν ἑκατέρῃ μερίδι δύσφρημα βοᾶν ἐκβιάζονται, πεπαυμένοι δὲ τοὺς ἠττημένους.

98. εἰ δὲ καὶ διὰ πάντων ὧν οἱ τῆς θέας ὄρισαν νόμοι σταδίων ἄγοιτό τις τῶν ἄθλων καὶ παντοίας· ἔχει τύχης ἰδέας ἐλπίδα τινα συνεχῆ νίκης ἀμφοτέροις διδοῦς, τίς ἂν ἐξαριθμήσειε τὰς ἑκατέρων ἐπιπορκίας τὸν οἰκεῖον ἅμα καὶ τὸν ἀλλότριον διομνυμένον νικᾶν;

99. καὶ τὸ μὲν ἄθλου συγκροτουμένου τοιαῦτα παθεῖν ἄτοπον μὲν, οὕτω δὲ τῆς ἄκρας μανίας τεκμήριον· ἀλλὰ πρὸ τῆς τὸν ἀγῶνα τελοῦσης ἡμέρας οὐδὲν ἦττον εἰς ἐπιπορκίαν ἐκφέρονται καθ' αὐτοὺς μὲν ἀγωνιῶντες ἑκάτεροι, πρὸς δὲ τοὺς ἐναντίους ὀμνύντες, ὡς αὐτῶν ἔσται τὸ κράτος, τῆς πρὸς τὸν ἀγῶνα φιλονεικίας οὐκ ἐώσης αὐτοὺς ἐννοεῖν, ὡς ἀνάγκη τοὺς ἐτέρους ἐπιπορκεῖν, ἀληθέστερον δὲ εἰπεῖν, ἀμφοτέρους ἄλλων ἐν ἄλλοις ἄθλοις ἀποτυχόντων τῆς ἐνόρκου μαντείας.

100. εἶτα διὰ τούτους ἀναιρήσομεν θεῶν, ἣν Ἀπόλλωνι τῷ Δηλίῳ προσέθεσαν Ἀθηναῖοι. μάτων αἰσχύνην τοῖς πράγμασι φέρειν. γαμοῦσι γὰρ ἄνθρωποι πολλοὶ μὲν ὀρεγόμενοι τέκνων, πολλοὶ δὲ πρὸς ἡδονήν, αὐτὰς τε ὡς ἄγομεν θεῶν πανηγύρεις οἱ μὲν ὀσίως τελοῦσιν, οἱ δὲ πρόφασιν ἀσωτίας

96. Takže pokud by tahle záležitost měla být ponižujícím momentem, dělali by to před vladařovými očima, spoluobčany a cizími hosty? Nikdo by se neodvážil o tom promluvit, i kdyby se seberaději přel.

97. Uznávám, že jsou lidé, kterým se rozdílná představitost i bez divadla, stačí málo. Kvůli nestydatým divákům však nebudeme rušit slušné lidi a nepřestaneme respektovat chvíli pro uvolnění. Stejně tak nesmíme zakazovat závody na hipodromu jen kvůli tomu, že většina závodů končí nadáváním mezi oběma stranami rozvášněných fanoušků v průběhu závodu či na konci poraženým.

98. Kdyby se na příslušných stadionech stalo, že by byl zápas dlouho nerozhodně, kdo by mohl spočítat, kolik křivých přísah z obou stran zaznělo při zápase, kde nebylo dlouho jasné, která strana má naději na vítězství, a domácí fanoušci i hosté se sázeli, kdo vyhraje?

99. A kdyby se o to někdo v průběhu dobře vedeného závodu pokusil, znamenalo by to, že nemá všech pět pohromadě, avšak ještě by to nedokládalo jeho úplnou pomatenost: protože už vpředvečer závodu si všichni bez výjimky navzájem lživě přísahají, vyhrožují si, chuť soupeřit jim nedovolí, aby si uvědomili, že někdo z nich lže, vlastně, abych byl přesnější, obě strany, poněvadž se ve svých odhadech u ostatních zápasů už kolikrát netrefily.

100. Čímž pádem zrušíme podívanou, již Athéňané zasvětili Apollonovi po očištění Delu? Není ale správné, aby lidé, kteří míjejí cíl podstaty věcí, do nich vnášeli hanbu. Hodně lidí se žení, protože mají rádi děti, ale hodně lidí taky kvůli sexu. Svátky věnované bohům někteří drží z úcty, pro druhé to je záminka k hýření. Tak

ποιούνται. οὕτως ἄρα κάκειναι, αἱ πάντων εἰσι τῶν ἐν ἀνθρώποις τὸ μέγιστον, ἔχουσι δήπου τινὰς οὐχ ὡς ἔδει χρωμένους. οὐ θησόμεθα νόμον μὴ χρῆναι γάμῳ χρῆσθαι, μὴ θείαν ἄγειν πανήγυριν· οὐ γὰρ ἀντὶ τοῦ κολάζειν τὸ φαῦλον δεῖ τὸ χρηστὸν ἀδικεῖν.

101. ἀλλὰ μὴν τῆς ὑγείας, εἴπερ τινὸς ἄλλου, πρόνοια καὶ σπουδὴ πᾶσι μὲν ἔστιν ἀνθρώποις, μάλιστα δὲ τοῖς νόσων πεπειραμένοις. ἡ γὰρ ἐκ τούτων ὀδύνη τὴν ἐξ ἐκείνης ἐμφαίνει σαφῶς εὐφροσύνην, ἐπεὶ καὶ πᾶν ἀγαθὸν ἥδιον φαίνεται τοῖς οἷον τούναντίον πέφυκεν ἐγνωκόσι.

102. λέγεται τοίνυν τις ἀήθει νόσῳ περιπεσὼν πολλῶν μὲν ἰατρῶν εἰς πείραν ἀφίχθαι, μηδένα δὲ κρείττω τοῦ πάθους εὐρεῖν. ὡς δὲ τὸ κακὸν ἄμαχον ἦν καὶ μάτην ἄλλοτε ἄλλα προσήγετο φάρμακά τε καὶ ποτὰ καὶ σιτία, τούτων δὴ τίνα τῶν γελωτοποιῶν οἴκαδε εἰς ἐκείνου πυκνά τις ἄγων εἰσῆει βουλόμενος βιάσασθαι πῶς αὐτῷ καὶ μετενεγκεῖν ἀπὸ τῆς ὀδύνης τὴν φαντασίαν· ὁ δὲ τὰ τῆς οἰκειᾶς ἔπαιζε τέχνης, ὅπως καταπραῖνοι τὸν κάμνοντα. τοῦτο ἐκείνῳ ψυχαγωγίας γέγονεν ἴσας. πῶς τις ἂν πράγμα κακίσσειεν, ᾧ καὶ νόσον ἰάσαιτο πᾶσιν ἰατροῖς ἀπειθῆ;

103. Πρὸς ταῦτα τοίνυν ἀντεπεῖν ἔχων οὐδὲν ἐμοὶ δὴ χρήσεται μάρτυρι τοῦ μὴ καλὸν εἶναι τὸ χρῆμα. τί γὰρ, φησίν, οὕτω φρονῶν οὐδὲ τὴν ἔναγχος θέαν τῶν, ὡς αὐτὸς ἔφης, ἐπιτηδείων σοὶ καὶ οἴλων ἐν πανηγύρει δημοτελεῖ νύκτωρ ἀχθεῖσαν οὐδὲ ταύτην ἰδεῖν ᾗ ἤθης σοὶ πρέπειν;

104. οὐ τὸ θέαμα φεύγων, ἀλλὰ νόμον φυλάττων, ὃν ἔθηκεν ἡ συνήθεια τοῖς τῆδε παιδεύειν ἐπιχειροῦσιν. ὅτι γὰρ ἐξ ἔθους ἡμῖν, ἀλλ' οὐ κατὰ φύσιν αἰσχρὸν εἶναι τὸ πρᾶγμα δοκεῖ, τεκμηρίον σοὶ γινέσθω περιφανὲς τὸ

se stává, že nejdůležitější svátky a obřady bývají některými zneužívány a obnášejí tedy i to, co by neměly. Nevydáme proto zákon, který bude zakazovat sňatek a slavnosti, neboť kvůli potírání špatných věcí nesmí trpět věc dobrá.

101. Je to jako se zdravím. Víc než kdokoli jiný se o něj stará a pečuje ten, kdo trpěl nemocemi. To ze strádání vychází oduševnělá mysl a stejně tak se každá radost zdá sladší tomu, kdo si zažil přesný opak.

102. Jednou nějaký člověk onemocněl nezvyklou chorobou. Vystřídala se u něj spousta lékařů a žádný z nich ho nebyl schopn těžkostí zbavit. Nic nepomáhalo, marně užíval léky, různé odvary a držel zvláštní dietu. Kdosi k němu však často vodil do domu baviče, protože chtěl, aby nemocný přišel na jiné myšlenky a odpoutal se od bolesti. A ten mu předváděl roztomilé kousky, až ho uchlácholil. Tím se díky povznesené duši vrátilo nemocnému zdraví. Jak pak někdo může herectví osočovat, když léčí tam, kde veškeré lékařské umění selhalo?

103. Proti tomu nemůže být vznesena žádná námitka, nicméně posloužím já jako důkaz toho, že potřeba divadla není. Proč prý jsem nebyl, když mám takové názory, teď nedávno na nočním představení svých rozkošných přátel, kteří hráli při příležitosti veřejných oslav? Nezdálo se ti to dost dobré, říkáte?

104. Ne, nechtěl jsem se ničemu vyhnout, ale respektuji zákon, jenž vzešel z konvencí pro ty, kteří se zabývají výchovou a vzděláváním. Poněvadž ta věc je sice za hranicemi našich konvencí, ale nezdá se, že by to bylo ošklivé a v rozporu

τοῖς μαθηταῖς ἐνδιδόναι μικρὰν ἐντεῦθεν ἔχειν ῥαστώνην εἴτε πανδήμου
τινὸς ἑορτῆς ἀγομένης εἴτε σύγγραμμα νέου πεπληρωκότος, ἐφ' ᾧ τὸν
παιδευτὴν χρυσοῦν ἓνα λαμβάνειν νενομοθέτηται καὶ μιᾶς ἡμέρας
ἀνάπαυλαν αὐτῷ τε διδόναι τῷ νέῳ καὶ τοῖς ἐκ τῆς αὐτῆς ὀρωμένοις
παλαιστράς, καὶ σεμνῇ τὴν ἡμέραν ἀμέλει καλοῦμεν ἑπωνυμία.

105. εἰ δὲ βλάβην ὁ παιδευτὴς ἐκ ταύτης αὐτῷ τῆς θεᾶς ἐπεσθαι δεδοικῶς
ἐφυλάττετο, πολὺ ἂν μᾶλλον τοῖς οἰκείοις διεκελεύετο μαθηταῖς
εὐλαβεῖσθαι. εἰ γὰρ ὑπὲρ αὐτοῦ τὴν διάνοιαν ἐταράττετο παιδεύοντός τε
καὶ πρεσβυτέραν ἄγοντος ἡλικίαν, πῶς ἂν νεωτέροις καὶ φοιτηταῖς θεωρεῖν
ἐνεδίδου τοσοῦτον, ὅσον προσήκει μεираκίοις Ἑρμῆ διακονοῦσι καὶ
Μούσαις;

106. ἀλλ', ὅπερ εἶπον, οὐ βλάβης εἶργει με φόβος, νόμος δὲ τις ἡμῖν
ἐπιχώριος, οὐ τοῖς πανταχοῦ παιδευταῖς ὠρισμένος. τοιγαροῦν ἀνά τὴν
Φοινίκην ἔπασαν, εἰ διδασκάλων τις ἀθέατος εἶη, δύσκολος εἶναι καὶ
δυσάρεστος ὑποπεύεται. πλὴν εἰ καὶ δώσομεν πανταχοῦ κύριον εἶναι τὸν
ἐν ταῦθα κρατήσαντα νόμον, οὐ μίμοις τοῦτο γίνεται ψόγος.

107. ἢ γὰρ ἂν ἀποβάλλοιμεν ἵπποδρομίας καὶ κυνηγέσια καὶ χοροὺς
ἄδοντας καὶ ὄρχησιν καὶ αὐλοὺς καὶ χορδῶν ἀρμονίαν· τούτων γὰρ οὐδενὶ
παιδευταῖς νενόμισται παραβάλλειν. ὥστε νόμῳ πόλεως ἀκολουθοῦντες οὐ
θεώμεθα μίμους, ἀλλ' οὐ δεδιότες, μή τι βλάβος ἡμῖν ἐντεῦθεν ἐμπέση.

108. πολλὰ γὰρ τῶν ἐπὶ σκηνῆς τελουμένων παιγνίων ἐκ προουμιῶν εἰς

s přírodou. Jasným důkazem ti budiž to, co dává našim žákům malou úlevu, ať už je
to při veřejných oslavách, nebo když nějaký mladík dopíše svou prvotinu; při takové
události je zvykem dát učiteli po jednom zlatém a žáku den volna stejně tak
i ostatním jeho spolužákům. A samozřejmě den pak od té doby patřičným jménem
oslavovat.

105. Způsobovalo-li by učiteli chození do divadla nepříjemnosti a snažil-li by se mu
vyhýbat, tím spíš by nabádal své žáky k opatrnosti. Přece kdyby mělo divadlo otfást
rozvahou zkušeného pedagoga, jak by sám mohl dovolit mladistvým a žákům chodit
do divadla, vezmeme-li v úvahu, kolika chlapců sloužících Hermovi a Múzám se to
týká?¹⁶⁹

106. Ale jak už jsem řekl, nebyl to strach, co mě odradilo, zákon mě odradil, jakási
místní vyhláška, která vůbec neplatí pro všechny učitele. Kupříkladu v celé Foinikii
platí, že když kantor nechodí do divadla, je považován za podivína a protivu.
I kdyby zdejší zákon platil obecně, ani pak by neexistoval důvod k žalobě.

107. To bychom museli vyloučit [ze svého života] závody na hipodromu, boj
s divokými šelmami v aréně, zpěvy, tance, muziku, prostě všechno, co se jaksi pro
učitele nepatří. Takže proto nechodíme do divadla na mimos, a ne že se bojíme jeho
špatného vlivu.

108. Spousta inscenací od začátku do konce nevykazuje nic proti mravnosti;

¹⁶⁹ Sloužit Múzám jakožto patronkám umění a Hermovi jakožto poslu bohů. Hermes byl nadto patronem mnoha profesí; uctívali jej řečníci, lékaři, sportovci, cestovatelé i zloději.

τέλος οὐδὲν ἕξω σεμνότητος ἔχει. δύναιο ἂν ἄνδρα βλέπειν καθεστηκότα σωφρονεῖν παραινούντα τῇ συνοικουσίῃ καὶ φεύγειν τῶν φιλαιτιῶν τὰς λουδορίας.

109. ἓνι καὶ στρατιώτας ἰδεῖν καὶ ῥητόρων ἀκοῦσαι, δυεῖν ἐνίοτε μίμων, τοῦ μὲν ἀλόγιστόν τινα μιμουμένου, τοῦ δὲ καλῶς ἐν λόγοις ἀχθέντα, ὥστε γελωμένου μὲν ἐκείνου, κροτουμένου δὲ τούτου λογισμὸς εἰσέρχεται τοῖς θεωμένοις, ὡς δεῖ παιδευσιν μὲν ἀγαπᾶν, ὅπως ἐπαινοῖντο, ἀμαθίαν δὲ φεύγειν, ἵνα μὴ σκωμμάτων γένωνται πρόφασις.

110. Τίς δὲ οὐκ ἂν ἀπειθοὶ καταλέγειν ἐπιχειρῶν, ὅσα μιμοῦνται; δεσπότην, οἰκέτας, κατήλους, ἀλλαντοπώλας, ὄψοποιούς, ἐστιάτορα, δαιτυμόνας, συμβόλαια γράφοντας, παιδάριον ψελλιζόμενον, νεανίσκον ἐρῶντα, θυμούμενον ἕτερον, ἄλλον τῷ θυμουμένῳ πραῦνοντα τὴν ὀργήν.

111. τί οὖν ἅπαντά μοι παραδραμῶν σχῆμα πεπορνευμένου φέρεις εἰς μέσον; ἢ τοῦτο μόνον ἡμῖν τυγχάνεις τεθεαμένος; τί δέ; τοῦτο μὲν τοὺς ὀρῶντας θηλύνειν ὑπολαμβάνεις, τῶν δὲ βελτιόνων σχημάτων οὐδὲν πρὸς ἑαυτὸ μεταφέρειν οἶει τοὺς θεατάς; καίτοι τὸ μὲν νόσος ἐστὶ φύσεως ὄρον ἐκβάσα, τὰ δὲ ζηλοῦν τε καὶ πράττειν ἢ φύσις ἐνομοθέτησε.

112. Βούλει τὴν ἐκ τοῦ πράγματος ὄνησιν ὀρθῶς ἐξετάσαι; σκόπει τὰ μέγιστα τῶν ἀνθρωπειῶν κακῶν, ὀργήν τε καὶ λύπην. ὧν ἡ μὲν τῶν ἰδίων ἐξίστησι λογισμῶν—εὗ γὰρ ἔφη τις τὸν θυμὸν μανίαν ὀλιγοχρόνιον εἶναι—, τὰ πλεῖστα δὲ ἅπασιν ἀρρωστήματα λύπη κατὰ τὴν τραγωδίαν συμβαίνει. οὐδένα δὲ ῥάδιον ἀμφοῖν ἀπηλλάχθαι, ἀλλὰ τὸν μὲν ἀνὰ τι, τὸν δὲ

mnohem častěji v nich vidáme schopného muže, který přivede k rozumu svou ženu a zažene chuť všem, kdo rád žalují.

109. Také je možné vidět vojáky a slyšet řečníky, potažmo dva herce, z nichž jeden hraje zbrklouna a druhý inteligenta, který si počíná velmi zkušeně, takže se vojákovi všichni smějí a inteligent sklízí potlesk. V tu chvíli si divák bere ponaučení, že je třeba milovat vzdělání, aby člověk získal úctu, a nevzdělanost potlačovat, aby nebyl terčem posměchu.

110. Kdo však by se snažil vyjmenovat všechny postavy, které se hrají: pán, služebnictvo, řezník, zelinář, kuchař, hostitel, hosté, notář, žvatlavé mimino, zamilovaný mladík, naštvaný mladík a další, které se snaží zmírnit zlost toho naštvaného.

111. Proč jsi všechno nechal stranou a zaměřil se jen na jeden druh mimu? Že by ses nám chodil dívat jen na pornografické kusy? A co, taky zastáváš názor, že se pod vlivem představení z diváka stává zženštilá coura? To si pak taky musíš myslet, že si divák něco odnese i z charakterních postav, nebo ne? Bud' jak bud', v prvním případě jde o chorobné počínání, které překročilo hranice přirozenosti, jsou však také věci v souladu s přirozenými normami a příroda nám je káže závidět a provádět.

112. Chceš skutečně přesně zjistit, jaký máš ze zábavy užitek? Vezmi si dvě věci, které pro člověka znamenají největší utrpení: vztek a smutek. Vztek jako jedna z krajností vyvádí člověka z míry – správně kdysi někdo řekl: vztek je kratičké šílenství –, smutek je příčinou většiny nemocí všeho druhu, jak je známo z tragédie. Není v moci žádného člověka, aby se vzteku či smutku snadno vyhnul, každého

παροξύνει, τισὶ δὲ ἀμφοτέρω ταῦτα παρενοχλεῖ.

113. ἤδη τις νουθεσίαις οἰκείων ἢ φίλων οὐδὲν ἐνδιδοὺς μίμους θεασάμενος ἐφαι δρύνθη τὰ μὲν εἰς τούτους ὄρων, τὰ δὲ λογιζόμενος, ὡς καὶ ἄλλους εἰκὸς ἐν πλήθει καθῆσθαι τοσοῦτῳ πάσχοντας μὲν αὐτῶ παραπλήσια, μειδιῶντας δὲ ὁμῶς· ὥστε κἂν μὴ βεβαίας ἰάσεως τύχη, τὸν γε τοῦ θεάματος χρόνον κουφότερον ἔξει.

114. ἵππων μὲν οὖν ἀγῶνες ἐκμαίνουσι μᾶλλον ἢ τέρπουσι τὰς τῶν θεωμένων ψυχὰς καὶ πολλὰς ἤδη καὶ μεγάλας ἀνέτρεψαν πόλεις· μῖμοι δὲ τέρψιν ἀπράγμονα καὶ στάσεως ἐλευθέραν καὶ ταραχῆς ἐπιδείκνυνται καὶ μάλα συμβαίνουσαν τῷ Διονύσῳ.

115. κἂνταῦθα μὲν οὐδεὶς σύννουσ οὕτω καὶ κατηφής, ὃς οὐ φαιδρότερος ἔσται· ἐκεῖ δὲ πρῶτος οὕτω καὶ ἄθυμὸς ἐστὶν οὐδεὶς, ὃς οὐκ ἐξάπτεται καὶ βοᾷ καὶ φιλονεικίας ἐμπίπλεται καὶ θυμοῦ.

116. τοιγαροῦν ἀποδέχομαι τῶν πόλεων τὴν ἐπίνοιαν, αἷς νενόμισται μίμους ἐν ταῖς τῶν ἵππων ἀμίλλαις μεταξὺ παίζειν τῶν ἄθλων, ἵνα τοῖς θεωμένοις μαλάξωσι τὴν ὀργήν, τὴν μὲν τῶν ἡττημένων πραῦνοντες λύπην, τὴν δὲ τῶν νενικηκότων ἀναστέλλοντες ὕβριν.

117. κηλούμενοι γὰρ οἱ μὲν ἔλαττον ἀθυμοῦσιν, οἱ δὲ τὴν ἦτταν αὐτοῖς ὀνειδίζοντες παύονται κἂν μὴ σύμπαν τὸ μέρος, ἀλλ' οἱ πλείους τὸν ἀριθμὸν· κἂν ἢ πᾶσα τῶν νενικηκότων ἐπιμείνη βοῶσα μερίς, ἦττον τῆς ἐναντίας οἱ πλεῖστοι βοῶντων ἀκούσονται περὶ μίμους ἡσυχολημένοι.

něco trápí, jiného zas rozčiluje, někdo trpí obojím.

113. Nedá-li už někdo ani na varování svých blízkých či přátel, sledováním představení nabere sílu. A zjistí zároveň, že něčím podobným v mnohem větší míře zrovna trpí i spousta ostatních, a přesto se smějí. A tak, i když se pro něj nenajde vhodná terapie, postupem času spolu s divadlem k němu přijde nakonec i úleva.

114. Závodů na hipodromu vyvolávají u diváků spíš davové šílenství než příjemné rozpoložení. Spousta měst to již odnesla. Mímy člověka uvolňují, působí nevtíravě, bez zbytečných škod a hlavně tak, jak se sluší na Dionýsovu oslavu.

115. Zde mezi námi není nikdo tak zádumčivý nebo ušlápnutý, aby se neuměl rozveselit, stejně jako neexistuje mezi fanoušky na hipodromu nikdo, kdo by byl tak klidný a bez vášně, že by se nenechal vyprovokovat a nekřičel, nepodlehli soutěži a emocím.

116. O to víc uznávám ty představitele měst, kteří byli tak prozíraví a zařadili mimos do přestávek mezi jednotlivé koňské závody, aby si fanoušci měli čas odpočinout a zklidnit své vášně, taky aby se odlehčilo smutku poražených a zmírnily se vzrůstající útoky vítězných fanoušků.

117. V průběhu představení se poražení ukonejší a vítězní přestanou provokovat posilnění výhrou, a jestliže ne všude a všichni, tak alespoň většina, a i kdyby vítězní fanoušci řvali do jednoho své provokace, většina ostatních si jich pro zaujetí divadlem nebude všimnout.

118. ἵπποδρομίας μὲν οὖν καὶ ὄρχησιν ὑπεραίρει τὸ πρῶγμα τῶ μηδὲν στασιῶδες τοῖς δήμοις ἐμβάλλειν, θαυματοποιούς δὲ καὶ τραγωδίας ὑπόκρισιν μετιόντας καὶ λύρα χρωμένους τῶ μὴ κόρον διδόναι· ἐκείνων γὰρ οὕτως ἐνεπλήσθησαν ἄνθρωποι τῶν θεαμάτων ὡς μόλις δημοσιεύειν.

119. Οὐ τοίνυν μόνον τοσαύτην ὑπὲρ αὐτῶν ἀφθονίαν χορηγοῦσι δικαιωμάτων, ἀλλὰ καὶ τὴν πολιτείαν ἡμῖν οὐ μικρὰ πολλακίς εὐεργετοῦσιν ἄρχοντας ἐν καιρῷ τοῖς σκώμμασι σωφρονίζοντες.

120. ἀναβαίνει γὰρ αὐτοῖς καὶ μέχρι δυναστείας ἢ παρρησίας, καὶ τῶν μὲν ἡγεμόνων οἱ φίλοι τὸν ὄγκον ὑποστέλλονται τῆς ἐξουσίας, κἄν ἴδωσί τι ποιοῦντας ἀνάξιον τῆς ἀρχῆς, οὐ θαρροῦσιν ἐπιτιμᾶν, μίμοις δὲ πάρεστι σκώπτειν ἀφόβως.

121. οὐ μὴν ἀποσκώπτουσι μὲν, ἀνόνητοι δὲ περιφρονούμενοι γίνονται, ἀλλ' εὖροις ἂν τοὺς ἐνόχους ὄντας τοῖς σκώμμασιν ἢ πεπαυμένους ἢ σπανιώτερον ἀμαρτάνοντας ἢ πειρωμένους ἐπισκιάζειν, ἃ πρόσθεν ἀνέδην ἐτόλμων.

122. παῦσαι τοίνυν αὐτοῖς λοιδορούμενος, μὴ που καὶ σὲ δικαίως ἀμυνόμενοι σκώψωσι. Ποιοῦνται δὲ τὴν ἐπίπληξιν, ἐφ' οἷς ἂν ταύτη χρήσασθαι δέη, οὐ πικρὰν οὕτω καὶ ἄκρατον, θέλγουσιν δὲ πῶς ἅμα καὶ δάκνουσαν τῇ συνήθει κεράσαντες χάριτι.

123. Ἀλλὰ τούτων οὕτω σαφῶς δεικνυμένων οὐδὲν, φησὶν, ἀ π ἄ δ ο υ σ ι τ ῶ ν Ἡ σ ι ὀ δ ο υ κ η φ ἦ ν ω ν, οἱ τὰ τῶν ἐργαζομένων

118. Divadlo převyšuje jak závody, tak všelijaké komediantské kousky¹⁷⁰ tím, že nevyvolává v rebelantech vandalismus a eskamotérům, hercům a muzikantům nedává prostor k povýšenosti. Lidé se totiž nabažili divadelní podívané, kterou mohou vidět jen zřídka.

119. Mímy nejsou v užívání svých možností samoúčelné, ba nemálo slouží i nám občanům. Často dokáží ve vhodnou chvíli dobře mířenou poznámkou osvětit i představenstvo obce.

120. Otevřenost mimů tak zasahuje i nejvyšší vrstvu společnosti, čehož se neodvažují přátelé lidí ve vedoucích funkcích vzhledem k jejich moci. I když vidí, že radní dělají něco nepatřičného, nemají odvahu něco poznamenat, zato herci jsou v tomto ohledu svobodní.

121. Dobírají si je bez ustání; kdyby je ignorovali, ztratili by užitek. Nicméně našel bys mezi těmi usvědčenými takové, kdo s tím přestali zčásti nebo úplně či se snaží skrýt to, čeho se předtím bez omezení odvažovali.

122. Přestaň už konečně na ně nadávat, možná si i tebe začnou dobírat právem a jen v sebeobraně. Svou kritiku mají namířenou proti těm, kdo si ji zasluhují, nikdy není palčivá ani bezúčelná, herci v ní projevují svůj talent v geniálním sepětí šarmantního popíchnutí.

123. Neexistuje snad lepší příklad, přesto jsou herci přirovnáváni k trubcům – jak je vylíčil Hesiodos¹⁷¹ –, sami bez práce žijí z práce dělnic, využívají jejich zásoby,

¹⁷⁰ Komediantské kousky, tj. tancování, akrobatické kousky, kouzlení, cvičená zvířata aj.

¹⁷¹ Hesiodus: *Theogonia*. 594; *Opera et dies*. 233,305.

ἀργοῦντες αὐτοὶ κατεσθίουσι καὶ δαπανῶσι μὲν τὰ τῶν εὐπορούντων οὐδὲν ἢ τρυφᾶν πιστάμενοι, τοῖς δὲ πενομένοις ἐμπόδιον γίνονται πρὸς τὴν θεῶν αὐτοῦς ἐκ τῶν οἰκείων ἔλκοντες ἔργων. ἀμέλει γὰρ ὡς ἀργοὶ μελέτης οὐ δέονται, ἀλλ' ὑποβεβρεγμένοι καὶ τὴν γαστέρα πληροῦντες τὰ αὐτῶν ἐπιδείκνυνται τοῖς θεωμένοις.

124. πῶς οὖν ἦθος φυλάττειν, πῶς δὲ ἄδειν ἐμμελῶς μεθύοντας ἔνεστι; δεῖ γὰρ καὶ φωνὴν εὐφραίνουσαν ἔχειν καὶ ῥέουσαν γλῶτταν ἐτοιμῶς—μίμος γὰρ διλογῶν ἢ προσπταίων συρίττεται μᾶλλον ἢ ῥήτωρ τοῦτο παθῶν—, δεῖ καὶ χορεύειν ἐπίστασθαι καὶ μὴ φθέγγεσθαι μόνον ἐπιδεξίως, ἀλλὰ καὶ βλέμματι θέλγειν, κἂν δέη, δοκεῖν αὐτὸν ἀπατᾶσθαι, ὁρῶντα μὴ ὁρᾶν, τὸ τοῦ λόγου, καὶ ἀκούοντα μὴ ἀκούειν, ὅπως μὴδὲν ἀπολείποι χάριτος ἡδυσμα.

125. κἂν ἅπαντα ταῦτα τύχη μόνα λαχόν, πολλῶν ἐστὶν ἐνδεής· οὐ γὰρ ἐπιλήσιμονα δεῖ πεφυκέναι, μὴ τι τῶν ἔξω μελετηθέντων ἔνδον αὐτὸν διαφύγοι, οὐδὲ παρησιᾶς ἐνδεέστερον εἶναι, δειλία γὰρ μνήμη ἐκπλήσει.

126. σὺ μὲν οὖν οἶει τοὺς μίμους ἐμπόδισμα γίνεσθαι τοῖς ἀπὸ τῶν χειρῶν τροφομένοις, ἐγὼ δὲ μείζονος αἰτίους ὁρῶ προθυμίας. ὥσπερ γὰρ οὐ τὸν μέτριον ὕπνον φασὲν κώλυμα εἶναι τοῖς ἔργοις, ἀλλὰ τὰ μέγιστα τούτοις λυσιτελεῖν ἐπιρρωννύντα τὸ σῶμα, καὶ τοὺς μακρὰν πορευομένους ὁδὸν τὰς ἐν μέσῳ καταγωγὰς οἴομεθα προθυμότερους ποιεῖν, ὅταν αὐτοῖς ἢ δένδρου σκιάς ἢ πηγῆς ἢ λουτροῦ τινος ἀπολαύειν ἐξῆι, οὕτω καὶ

neschopní ničeho jiného než pohodlného života. Herci jsou velkou hrozbou pro chudé, které zdržují od práce, když je lákají na představení. Je nasnadě, že lidé, kteří nepracují, ani necítí potřebu se zvláště připravovat, podnapilí a s plným žaludkem ukazují divákům své kousky.

124. Jak si nad sebou udržovat kontrolu, jak je možné čistě zpívat a být při tom opilý? V první řadě herec musí mít příjemný hlas a nabýt plyného vyjadřování – když se přeřekne, bývá vypískán mnohem spíše než řečník –, musí navíc umět tančit a ne jen šikovně řečnit, musí umět zaujmout pohledem, a i kdyby ho trápila něčí zrada, nesmí dát nic znát, jak se říká: co oči nevidí, to uši neslyší, jen aby zábava nepřišla zkrátka.

125. Najde-li se takový člověk se všemi jmenovanými přednostmi, ještě spousta dalších věcí musí být schopen. Nesmí zapomínat, to, co se naučil na zkouškách v divadle, musí umět zahrát i při představení a nesmí se nechat ovládnout strachem, protože třeba paměť ochromuje.

126. Prý zastáváš názor, že jsou herci hrozbou pro řemeslníky, kteří si na sebe vydělávají poctivou práci? Já naopak vidím, že jsou pro ně velikým povzbuzením. Říkáme, že přiměřený spánek není dělníkovi na škodu, neboť dopřává tělu nabrat nových sil, stejně dobře víme, jak je pro pocestné důležitý odpočinek, který jim dodá elán, kdykoli se po cestě složí ve stínu stromu nebo uhasí žízeň či si dopřejí požitek z koupele. Je to srovnatelné s divadlem, které ve svých hrách poskytuje ještě

σύμμετρος ἐκ τῆς θέας ἀνάπαυσις σπουδαιότερον ἔχασθαι τῶν ἔργων παρασκευάζει, ὥστε τοὺς ἐργαζομένους διπλοῦν εἰκότως μισθὸν ἐποφείλειν τοῖς μίμοις, εὐφροσύνης τε καὶ σπουδῆς.

127. ὄθεν πρὸς ἑμαυτὸν τοιαῦτά μοι λέγοντας ἀναπλάττω· μὴ λάθῃ σε τῶν μίμων ὁ κατήγορος ἀπατήσας· οὐδὲν ἡμῖν ἐμποδὼν ἐστὶν ἡ θέα, ἀλλὰ καὶ τοῦ συνήθους ὀξύτερον προτρέπει μᾶλλον ἐργάζεσθαι τοὺς ἀπολαύειν ἐπειγομένους. διὰ ταύτην καὶ νύκτωρ πληροῦσί τινες, ὁ μεθ' ἡμέραν ἔργον ποιεῖν ἐβουλεύοντο. οὐ γὰρ πενία μόνον ἐγείρει τὰς τέχνας, ἀλλὰ καὶ θέας ἐπιθυμία, καὶ νικᾷ τὴν ἐκ τῆς ἀγρυπνίας ταλαιπωρίαν ἢ τῆς ἐκ τοῦ θεωρεῖν εὐθυμίας ἐλπίς.

128. τοιούτοις οἱ χειροτέχνη διαθρυλλοῦσί μοι λόγοις τὰ ὄντα, ὡς ἡδὺ μὲν τῆς τοιαύτης ἀπόνασθαι θέας, ἡδὺ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξιόντας ἀπαγγέλλειν τοὺς ἑωρακότας τοῖς οὐ τεθεαμένοις.

129. εἶτα λέγεις λίχνους καὶ φιλοπότας εἶναι τοὺς μίμους. καίτοι τῷ καταλόγῳ τῶν γνωρισμάτων, ἐξ ὧν ἔφαμεν χρῆναι μῖμον εὐδοκιμεῖν, καὶ τὸ ὠνασκεῖν συνηριθμηται, ὥστε δεῖν ἐκατέρου νοσήματος ἀπηλλάχθαι, ὅπως αὐτῷ μὴ βλάβη τὴν εὐφωμίαν σιτίων πλῆθος καὶ μέθη.

130. Βλάβειέ γε, φησὶν, ὦ θεοί. αἰσχυρῶν γὰρ ἄσμάτων ἀκρόασις—μίμοις δὲ ταῦτα σύνηθες ἄδειν—, ὄσφ ἄν ἐμμελέστερον ἔχη, τοσοῦτῳ μᾶλλον ταῖς τῶν ἀκουόντων ἐπιβουλεύει ψυχαῖς πλείονα μνήμην τῆς

důležitější odpočinek, takže všichni dluží podle toho hercům dvojnásob, za dobrou náladu a za povzbuzení.

127. Dokážu si představit, co mi k tomu řeknou: „Nezapomínej na to, že toho žalobce může využít, nám přece vůbec nevadí divadelní podívání, většinou nám dodá elán a my potom můžeme horlivě a s chutí o to víc pracovat. Díky tomu spousta lidí dokončuje v noci to, co nestačila přes den. Nepovzbuzuje toliko touha po umění, ale vlastní podívání, naděje na útěchu potlačuje v divadle muka ospalosti.“

128. Takovými řečmi mi zahluší uši, protože je příjemné nechat se divadlem unést a stejně tak je příjemné při odchodu z divadla o něm vyprávět těm, kteří to neviděli.

129. Pak taky říkáš, jací jsou herci nenažranci a ochlastové. A je to pravda, ovšem když sečteme všechno, co víme, že dělá herce slavným, je to také jeho školený hlas; musí proto dbát, aby nijak neonemocněl, a to ani z přílišného jídla a pití.

130. Často slyšíme: „Kéž by už bohové zarazili ty oplzlé písničky! Herci právě takové často zpívají na veřejnosti, a oč jsou melodicky rafinovanější, o to sou pro posluchače škodlivější, víc se zarávají do paměti. Vše, co herci odehrají na divadle, ovlivňuje pouze přítomné, zato tyhle písničky působí zhubně i na děvče, které sedí

εὐφωνίας ἐργαζομένης, καὶ ὄσα μὲν πρᾶττουσιν ἢ
φθέγγονται μῖμοι, μόνους βλάπτειν τοὺς παρόντας
ἰσχύει, τὰ δὲ τούτων ἕσματα καὶ κόρην οἴκοι
καθημένην κοσμίως εἰς ἀκράτειαν μεταφέρει τῶν
ἔξω τὰ τοιαῦτα πυκνὰ μελωδούντων οὐδὲ ταύτην
ἐώντων ἀνήκοον εἶναι.

131. εἴτά σοι τοσαύτην ἔχειν δοκεῖ μίμων ἕσματα ῥώμην, ὡς τρέπειν καὶ
μεταπλάττειν τῶν ἀκροωμένων τὰς γνώμας; καὶ φύσις ἢ μὲν γίνεται, ἢ δὲ
ἀπόλλυται; ὑποχωρεῖ μὲν ἢ κρείττων, ἢ δὲ ἐναντία ταύτης ἐξιούσης τὴν ἐπι
ψυχὴν πάροδοις λήψεται;

132. κἄν θυγάτριον ἔχῃς ὥραν ἄγουσαν ἤδη παστάδος, εἰ σοὶ τὴν οἰκίαν
ἄδοι τις παριῶν, δέδοικας, μὴ καταλείψασα τὸν ἰστὸν ἢ τὴν ἡλακάτην καὶ
τὸν ἄτρακτον ἀπορρίψασα ἢ ὅ τι ἂν ἐργαζομένη τυγχάνῃ, παρακολουθήσῃ
τῷ ἄδοντι δελεασθεῖσα τῷ μέλει;

133. πόσου ἂν πρῖαιτο νέος σῶφρονος κόρης ἐρῶν τοσαύτην ἰσχὴν ἐν
ταύταις εἶναι ταῖς μελωδίαις, ὅσων ὑπολαμβάνεις; πλεῖστα γὰρ ὄσα ταῖς
θύραις προσάδων τῆς ἐρωμένης παρὰ κωφοῦ θύραν ἄδει κατὰ τὴν
παροιμίαν. τὴν δὲ κακῶς τεθραμμένην, κἄν ἄμουσος ἦ τις, ῥαδίως
ἐφέλκεται.

134. οὐκοῦν εἰ μὴ πρότερον, ἀλλὰ νῦν μάθανε ταῦτα· παραδέδωκέ τις
ἀτόποις ἐπιθυμίαις τὸν λογισμὸν· οὐδαμῶς αὐτὸν μεταρρυθμίσει δυνήσῃ,
κἄν μακρότερον τῆς Ἰλιάδος ἐγκώμιον ἐγκρατείας αὐτῷ διεξέλθῃς.

způsobně doma a zhusta slyší, jak někdo venku opizle pořvává. Tyhle písne totiž
nenechají nikoho v klidu.“

131. Opravdu si myslíš, že mají komediantské odrhovačky takovou moc, že by
mohly zvrátit a proměnit způsob uvažování posluchačů? Co se děje s lidskou
povahou, kazí se? To lepší ustupuje a všechno špatné zaplavuje duši, jakmile se k ní
uvolní cesta?

132. Kdybys měl dceru na vdávání a někdo ti přišel do domu zazpívat, bál by ses,
že si děvče všechno rozmyslí, nechá stav a přeslici, či co má zrovna na práci,
a půjde zmámené písni za zpěvákem?

133. Co by dal zamilovaný mladík za píseň, která by měla takovou moc ve své
melodii, jakou jí ty podsouváš? Bezpočet takových již zaznělo před dveřmi
milované dívky a jen hloupá by je vyslyšela, jak říká přísloví.¹⁷² Jen špatně
vychovaná dívka, a tím spíš člověk bez důvtipu by se nechal hned svést.

134. A proto, nevěděli-li to dřívě, nech se poučit: nestává se, že lidé ztrácejí rozum
pro jakousi podivnou touhu? Není způsob, jak bys to mohl zvrátit, i kdybys do nich
vpravoval dlouhé zpěvy z Iliady věnované sebekontrolé. A znamená to vůbec,

¹⁷² Přísloví, k němuž Chorikios odkazuje, neznáme.

Σώφρων ἔφω τις ἕτερος· οὐ μετατίθης τὸν ἄνδρα, κἄν διαρραγῆς ἄδων αἴσχιστα μέλη.

135. ἂν δὲ πύθη τὴν πρόφασιν, ἀποκρινοῦνταί σοι ταύτην ἄνδρες σοφίαν μὲν ἄλλος ἄλλην ἐπιδειξάμενοι, πάντες δὲ ἄμαχον εἰρηκότες εἶναι τὴν φύσιν. Εὐρυπίδης μὲν γὰρ ὁ Σοφοκλέους τῆ τοῦ θεοῦ κρίσει σοφώτερος ἄκρας, φησὶν, εὐηθείας ἄπτοιτο ἂν, ὅστις τὴν φύσιν νικᾷν ἐθέλει· Πίνδαρος δέ, τὸ θρέμμα τῶν μελιτῶν, τόδε ἔφη που λέγων· οὔτε αἴθων ἀλώπηξ οὔτε ἐρίβρομοι λέοντες μεταλλάξαινο τῆθος. οὔτε δεινότης, φησί, —τοῦτο γὰρ ἡ κερδῶ σημαίνει τῷ ποιητῆ— μετασκευάσαι δύναται γνώμην οὔτε φόβος—τοῦτο γὰρ ὁ λέων ἐμφαίνει.

136. καὶ μὴν ἄσματά ἐστι τὰ Πινδάρου ποιήματα καὶ ἀπὸ τοῦ πασσάλου τὴν φόρμιγγα καθελὼν ἦδεν ἅμα κιθαρίζων τὰ μέλη, ἀλλ' ὁμως αὐτός σοι διαρρηθὴν βοᾷ· μή μου τὰ ἄσματα φύσεως ἀπαίτει κρατεῖν, κἄν ἄδω πρὸς λύραν. οὔτε γὰρ αἴθων ἀλώπηξ οὔτε ἐρίβρομοι λέοντες τοῦτο ἂν δύναινο. ὥσπερ οὖν Πίνδαρος ἄδων οὐ ποιεῖ σωφρονεῖν τὸν ἀκόλαστον, οὕτως ἄδοντες μῖμοι τὸν ἐγκρατῆ καὶ σεμνὸν πρὸς αἰσχρὰς οὐ μεταφέρουσιν ἠδονάς.

137. εἰ δέ με δεῖ καὶ ῥητορικὴν τινα μαρτυρίαν προσθεῖναι—δεῖ δὲ σοφιστὴν εἶναι πειρώμενον—, λέγει που ῥήτωρ τις, οὗ χάριτες οἱ λόγοι προσαγορεύονται· οὐκ ἂν γένοιτο χρηστὸς ὁ κακὸς ἐξ

že jsou jiní lidé zdrženliví? Člověka nezměníš, a už vůbec ne tím, že z písne vynecháš nejsprostší kusy.

135. Jestliže se sám nezajímáš, proč tomu tak je, budiž ti odpovědí moudrá slova mužů, kteří pravili každý jiným způsobem, že příroda je nepřemožitelná. Euripides, v očích boha moudřejší než Sofokles, říká, že *daleko by musel jít, kdo by přírodu chtěl ovládnout*, Pindaros mluví o *včelím úlu* a na jiném místě říká, že *ani plavá liška ani řvoucí lev nezmění svou přirozenost*.¹⁷³ Jinými slovy ani lstivost, jenž u básníka představuje liška, nemůže změnit svou povahu, ani strach zastoupený lvem.

136. Pindarovy verše jsou vlastně písne, s lyrou v klíně je v tomto duchu hrál a zpíval, avšak zároveň sám jasně k tobě volá: „Nedej, aby mé písne vítězily nad přírodou, i když je zpívám a doprovázím na lyru; ani plavá liška ani řvoucí lvi by to nesvedli.“ A tak Pindaros neučiní z hlupáka chytrého a herci zase nesvedou zásadového a slušného člověka ke zvrhlým rozkoším.

137. Mám-li doložit svá tvrzení jako správný řečník – a je to nutné, neboť se pokouším o sofistickou řeč –, musím citovat jednoho řečníka, jemuž se slova linula z úst jako med. Říká, že *ze špatného člověka nikdy nebude užitek, i kdyby šel*

¹⁷³ Pindarus Lyr.: *Olympia*, 11, 19. Česky Pindaros: *Olympijské zpěvy*, Odeon, Praha 1968. Přel. Jan Šprincl.

έτέρας εἰς έτέραν πόλιν έλθών.

138. οὕτω πάγιον ἀποφαίνονται πάντες εἶναι τὸ πεφυκός. πάρεστι δὲ τὰ τοῖς πάλαι σοφοῖς εἰρημένα βεβαιῶσαι τοῖς νῦν ὀρωμένοις· εὐδηλον γάρ, ὡς κάκεῖνοι τοιοῦτοις ἐξ ὧν ἑώρων ἐχρήσαντο λόγοις.

139. πόσοι δὴ φύλακες πρὸς ἠδονάς ἐπειγόμενον κατέχειν δύνανται νέον; διεξεληλύθασι γε διὰ πάσης ἄνθρωποι φυλακῆς ἀεὶ τι πλεῖον εἰς ἀσφάλειαν, ὡς φοντο, προστιθέντες, εἴ πως τὴν ἀκρατῆ βιάσαιντο φύσιν, καὶ πλείστας ἠνίας μηχανησάμενοι, παιδαγωγούς, ἀπειλάς, διδασκάλους, μάλιστα, χυλιναγωγεῖν οὐ δεδύνηται. πόσας οἱ γυναικῶν ἐρῶντες κοσμιῶν ἐπάγουσι προσβολὰς ταῖς ἐρωμέναις, ἰκετείας, δάκρυα, μέλη, δῶρων ἐπανγγελίας· αἱ δὲ μένουσιν ἄτρωτοι.

140. γνοὺς τοῖνον ἐξ ἀμφοτέρων, ἕκ τε τῶν βελτιόνων ἕκ τε τῶν ἐναντίων, ὡς ἀμετάστατον ἑκατέρους ἢ φύσις, μὴ βούλου δοκεῖν ἀγροικότερος εἶναι τῷ πρὸς τὰ ζῆματα φόβῳ ἄλλως τε καὶ πολλῶν ἐν τούτοις ἀκοσμίας ἐχόντων οὐδέν.

141. Ἐπεὶ δὲ τὴν εὐφωνίαν ὑποστέλλεσθαι φησὶ ὡς ἐπαρᾶσθαι ταύτης αὐτοὺς ἐκπεσεῖν, φέρε τι καὶ πρὸς τοῦτό σοι λέξωμεν. μῖμος γὰρ ἄπας, κἂν ἄγαν εὐφωνος ᾖ, τὰ δεύτερα φέρει τραγωδίας ὑποκριτοῦ, ὃς νῦν μὲν εἰσέρχεται παῖδα φονέα μητρός, νῦν δὲ μητέρα ξίφος ἐπιφέρουσαν τέκνοις ὑπὸ ζηλοτυπίας ἐρωτικῆς.

142. εἰ τοῖνον ἐκείνων ἀτοπώτερα ταῦτα καὶ μίμων φωνῆς ἢ τούτων καθέστηκε κρείττων, διχόθεν οὗτοι μίμων ἐλέγχονται βλαβερώτεροι, ὥστε

světa kraj.¹⁷⁴

138. Tak každý dojde k závěru, že to, co je vrozené, je neměnné. Dávno vyřčená moudra potvrzují dnešní skutečnost. Je přece evidentní, že jen proměňují do slov, co kdysi moudří lidé odpozorovali.

139. Kolik hlídačů je schopno udržet mladíka, který jen hoří, aby si užil? Víme, že lidé už vyzkoušeli všechny možné způsoby vězení, vždy k tomu přidali něco navíc ve jménu větší bezpečnosti, jako by bylo možné zdolat nezkrotnou přírodu. Vynalezli proto spoustu omezovacích prostředků: dozor, výhrůžky, učitele, biče – nic z toho není schopno udržet lidi na uzdě. Kolika pokušením se vyhnou ti, kteří milují skvělé ženy, kolika úpěnlivým prosbám, slzám, tklivým písním, příslibům drahých darů, a ty zůstanou nesplněny.

140. Pochop už, že pro obě skupiny, jak pro tu lepší, tak pro tu druhou, je jejich povaha něco nezměnitelného, nechtěj být kvůli strachu ještě hloupější než ty písničky, z nichž spousta v sobě nemá ani špetku hanby.

141. Poněvadž však říkáš, že tě ta mámivá melodie děsí tak, že si přeješ, aby přišli o hlas všichni zpěváci, dopřej sluchu tomu, co ti povím: mimický herec, jakýkoli, i kdyby byl nejlepší zpěvák ze všech, vždycky bude horší než herec vyškolený pro tragedii. Ten musí umět vystoupit na scénu jako matkovrah i jako matka, která ze žárlivosti vytáhne nůž na své děti.

142. To jsou věci přece mnohem ohavnější než ty [sprosté] písničky, navíc, když zvážíme, že hlas tragického herce je kvalitnější než hlas herce mimu, je tím pádem

¹⁷⁴ Autora citátu neznáme.

μίμων έκβεβλημένων συναπελούνονται τούτοις οί μείζονα βλάπτοντες, μάλλον δέ, διώκων μὲν τις ἐκείνους τάχα φείσεται μίμων, εἴτερ ἦττον λυμαίνονται, τούτους δὲ φυγῆ ζημιῶν ἐκείνοις μείζονα σωφρονισμὸν ἐπιθήσει· ὥστε τῆ κατὰ τῶν μίμων ὀργῆ λανθάνεις ἐτέρους, οὐδ οὐ βούλει, προπηλακίζων.

143. τί οὖν ἐντεῦθε συμβαίνει; κεκλείσθαι τὰ θέατρα καὶ μάτην οὕτως ἐστάναι· ὁ πολὺ δεινότερόν ἐστι τοῦ καθελεῖν. καθαιρεθέντα μὲν γὰρ καταβραχὺ τὴν μνήμην ἀπομαραίνει, ἐστηκότα δὲ οὐκ ἔξ τοῦς ἐρῶντας ἐπιλανθάνεσθαι. ἀνάμνησις δὲ ἡδονῆς τελέως καταλυθείσης πικροτάτη γίνεται λύπη, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀποβαλόντων τὰ φίλτατα οἱ μεμνημένοι τῶν ἐπιλελησμένων εἰσὶν ἀθλιώτεροι.

144. εἰ δὲ καθελεῖν ἡμῖν ἐπιτρέψεις, ἔλαττον μὲν ἢ καθαιρέσις χρόνου προϊόντος λυπεῖ, μείζονα δὲ τὴν δυσσέβειαν ἔχει πρὸς τὸν ἄρχειν θεάτρον λαχόντα θεόν.

145. Πάνυ τοίνυν εἰκότως ἂν ἔμαντοῦ καταγοίην, εἰ κωμωδίας πολλαχοῦ μνημονεύσας τοῦ λόγου ἐκεῖνο παραλιπεῖν καρτερήσω. φασὶ τὸν εὐρηκότα τὴν ὑπὲρ ἧς ἀγωνίζομαι τέχνην, ἐξ οὗ πάντα φησὶν ἀπαγγέλλειν ὁ προσηγορίε μὲν δεύτερος, τὴν τάξιν δὲ πρῶτος, ἐκεῖνον δὲ λέγουσι καὶ τὸν παῖδα τὸν Διοπειθους ἡλικώτας τε ἄμφω καὶ φίλους ὅτι μάλιστα εἶναι συνάπτοντος καθ' Ὅμηρον τοῦ θεοῦ τοὺς ὁμοίους τὸν τρόπον καὶ γνώμας ἐμμέτρους ἀλλήλοισ ἀντιτιθέναι καὶ μὴ χείρονα Μενάνδρου δόξαι τὸν ἕτερον. τοιοῦτον ἄνδρα διαβάλλειν ἐπιχειρεῖς.

dvakrát tak nebezpečný. Mají-li být proto herci mimů vypovězeni, měli by je následovat i herci tragedií, kteří jsou mnohem nebezpečnější, nebo ještě lépe, bude-li chtít někdo herce vyhostit, měl by ušetřit ty, co škodí méně. A kdyby chtěl herce potrestat jinak, musí dostat horší trest herci tragedií. Z toho plyne, že sám pro svou zlost vůči mimům, aniž bys to tušil, škodíš jiným, kterým škodit nechceš.

143. Co se tedy vlastně bude dít? Zavřou divadla a ta zůstanou stát bez využití, což je mnohem horší, než kdyby je zbourali; co oči nevidí, to srdce nebolí, když je však stále budou mít milovníci divadla na očích, nedá jim to zapomenout. Je známo, že vzpomínka na lásku, jež náhle skončila, patří k těm nejhorším. Ještě bolestnější jsou potom vzpomínky pro lidi, kteří ztratili své milované, na něž stále vzpomínají, než pro ty, kteří [dokázali] zapomenout.

144. Jestliže dopustíš, abychom divadlo srovnali se zemí, jistě se časem náš smutek ztlumí, bude to však strašná urážka boha, jenž divadlo chrání a jemu vládne.

145. Velmi bych si zazlíval, kdybych ve své řeči často vzpomínal komedii a přitom opomněl uvést, že umění, které se snažím hájit, vynalezl, pode všeho jako první – respektive jako druhý co se týká slávy, ale první ve své třídě – on a Menandros. Byli oba stejně staří a co víc, přátelé. Podle Homéra bůh spojuje lidi, kteří si rozumějí. Ti dva se mezi sebou utkali na kolbišti poezie a onen muž nevyšel ze soutěže hůře než Menandros.¹⁷⁵ A takového muže se teď pokoušíš osočovat.

¹⁷⁵ Menandros – v originále Diopeithův syn. Kdo byl jeho soupeř a zároveň přítel, není jasné.

146. Λουπὸν τοίνυν ἡμῖν πρὸς τὸ τῆς κουρᾶς εἶδος καὶ τὸ ραπίζεσθαι μεταβῆση ψόγον ἐξ ἀμφοτέρων οἰόμενος μίμοις κατασκευάζειν. ἐκατέραν δέ σου κατηγορίαν εἰς ἀποκρούεται μῖμος, ὃν ἀπαιτεῖ τρέφειν τε κόμην ἢ τέχνη καὶ ραπίζειν τοὺς ἄλλους.

147. εἰ μὲν οὖν ἐκεῖνον μέμψεως ἐξαιρεῖς, πῶς ὅλον αὐτὸ διαβάλλεις τὸ πρᾶγμα; τὸ γὰρ ὅλως αἰσχρὸν οὐδένα τῶν μετιόντων ἄμεμπτον ἔχει· εἰ δὲ μῆδὲ τοῦτον λοιδορίας ἐλευθεροῖς, τί τοῖς ἄλλοις εἰς ἀδοξίαν προφέρεις τῆς τε κεφαλῆς τὸ ψιλὸν καὶ τὴν ἐπὶ κόρρης πληγὴν;

148. εἴ τις, ὦ δαιμόνιε, ψόγος ἐκ τοιαύτης ὑπῆρχε κουρᾶς, οὐκ ἂν οἱ σοφώτατοι πάντων Αἰγύπτιοι ταύτην ἀσκεῖν εὐθὺς ἐκ παίδων ἤξιουν, ὥς πού φησιν ὁ τὰς Μούσας ὑποδεξάμενος, ὃ φιλοξενίας μισθὸν ἐκάστη βίβλον ἔδωκε μίαν.

149. τί δέ σοι τῶν Αἰγυπτίων τὸν ἰδιώτην ὄμιλον λέγω τῶν ἐν αὐτοῖς ἱερέων κεφαλὴν τε καὶ γένειον ἐν χρῶ ξυρουμένων;

150. εἰ δὲ τῷ ραπίζοντι φαυλίζεις τὴν ἐπιτήδευσιν, πῶς θεασόμεθα πύκτας, ὧν αἱ πληγαὶ καὶ φόνον πολλάκις εἰργάσαντο; ὅθεν ὁ τοῦ Δράκοντος νόμος ἂν τις ἀποκτείνῃ, φησὶν, ἐν ἄθλοισι ἄκων.

151. τί δ' ἂν εἴποις περὶ τῶν ἰθύνειν τοὺς ἵππους εἰδότων; οἱ πολλάκις τύπτειν ἀλλήλους ἐξάγονται δυοῖν ἐν ταῦτῳ συμπλεκομένων ἀρμάτων· ἀλλὰ καὶ κίνδυνος ἐκεῖ συνεχῆς ἵππων τε καὶ ἀνδρῶν κἄν ἀνέλη τις τοῦτο, συναεῖλε καὶ τὴν ἐκ τῆς ἀμίλλης ἠδονὴν τῶν θεωμένων.

146. Nakonec snad začneš narážet i na jejich účesy a na to, že se herci mlátí, poněvadž si myslíš, že obojí je dostatečný důvod k osočování. Oba tyto argumenty ovšem herec odmrští, poněvadž si svůj účes musí pěstít a druhé mlátit kvůli svému umění.

147. Když tedy tohoto muže ušetříš svého osočování, jak pak můžeš pomlouvat celek? Špatnost totiž svého nositele neušetří. Když ani pro něj nenajdeš výjimku, co potom budeš vyčítat ostatním? Že je neslušné mít vyholené hlavy a mlátit se do nich?

148. Můj skvělý posluchači, kdyby bylo na místě nějaké omezení týkající se nevhodnosti vyholených hlav, proč by to jinak velemoudří staří Egyptané praktikovali už od dětství, kdyby to nebylo vhodné. Jak říká ten, jehož prý Múzy navštívily¹⁷⁶ a který za svou pohostinnost dostal jako odměnu od každé z nich knihu.

149. A proč že ti vyprávím o Egyptánech, o tom svérázném národu, jehož kněží si povinně holí hlavu i vousy?

150. Když ti vadí rvačky na jevišti, jak pak vysvětlíš pygmachii, kde to kvůli ranám často končí smrtí? Odtud také pochází Drakontův zákon, v němž se mluví o *nechtěném zabití při sportu*.

151. A co říkáš závodům na hipodromu, kde se vozatajové mlátí tak, že svedou koně těsně k druhému vozu, tím pádem se do sebe často zamotají? Koně se tak neustále ocitají v nebezpečí, ovšem i závodící. Když tohle někdo zruší, zruší spolu s tím i divákův požitok ze soutěže.

¹⁷⁶ Jde zřejmě o Herodota, Chorikios cituje verš neznámého autora. Viz *Anthologia Graeca* 19,160.

152. τί δὲ φήσομεν, πρὸς θεῶν, ἂν ἀθλητῆς τὸν ἀντίπαλον καταβάλλῃ; τί δέ, εἰ δρομεὺς τὸν ἐναντίον ὑποσκελίζει; τί δράσεις ἀγωνοθέτης ἡμῖν καταστάς; ἐπιτάξεις, νῆ Διά, τῷ κήρυκι προειπεῖν ἅπανσι μὴ τοιαῦτα τολμᾶν; πῶς οὖν στεφανωθήσομαι βωῶντος ἀκούση δικαίως ἐκάστου.

153. ἄκουε δὴ, φασί, πρὸς τοῦτο μάλα καλοῦ λόγου. συμπόσιον ἦν, καὶ παρῆν ἀυλητῆς. ἠῦλει μὲν οὗτος, οἱ δὲ πίνοντες ἤκουον. ὥς δὲ τοῦ δεῖντου προϊόντος ἄρχοῦντο—οἶνος γὰρ καὶ ἀυλὸς εἰς ὄρχησιν ἐγείρειν φιλεῖ—, ἔτι σφοδρότερον ἐνέπνευσε τοῖς ἀυλοῖς, ὥστε διέσυρέ τις τὸν ἄνδρα τὰς γνάθους ὀρῶν ἀγκωμένας. ὁ δὲ παυσάμενος τοῦ ἀυλεῖν, ὅτε τῆς ὄρχήσεως οἱ λοιποὶ, ἤξιον μὴ τὸν ὄγκον αὐτοῦ τῆς ὄψεως μέμψασθαι· μὴ γὰρ οἷόν τε εἶναι τούτου χωρὶς εὐδοκιμεῖν ἀυληταῖς.

154. τοῦτο καὶ μίμοις καὶ παγκρατιασταῖς καὶ δρομεῦσι καὶ ἀθληταῖς λέγειν ἀρμόσει ἐκάστου τὴν ἐκ τῆς ἰδίας προβαλλομένου τέχνης πλιγνῆν· μὴ γὰρ οἷόν τε εἶναι ταύτης ἐκτὸς ἐπιδείκνυσθαι.

155. Οἶμαι τοίνυν, εἰ τὸν Διόνυσον ἡλίκος ἐστὶ θεὸς ἐν βραχεῖ παραστήσω τὰς εἰς ἀνθρώπους εὐεργεσίας αὐτοῦ διελθῶν, εἰς τὴν παρούσαν μοι τοῦτο τείνειν ὑπόθεσιν· μίμοις γὰρ κόσμον οὐ μικρὸν συντελεῖν τὴν εὐφημίαν τοῦ προεστηκότος μίμων θεοῦ, ἐπεὶ κἂν ἠνιόχοις συνηγορή τις, τὸν ἵππιον ὑμνήσει θεόν, τὴν δὲ Λητοῦς ἂν ἐπαινεῖν ἐθέλῃ, τὰ κυνηγέσια.

152. Pro všechny bohy na světě, co budeme říkat, až zas nějaký zápasník praští s druhým o zem? Nebo když běžec podrazí svému soupeři nohy? Co potom jako organizátor podnikneš? Nařídíš, aby vyhlášovatel závodu všechny dopředu upozornil, že se toho nemají odvažovat? To ale pak budeš poslouchat jejich spravedlivý křik: „Jak potom mám vyhrát?!“

153. Dobře poslouchej, mám historku, která se k tomu dobře hodí: na jednom večírku hrál kdosi na píšťalu. Hrál a hrál, ostatní pili. Zábava pokročila, začali tancovat – poněvadž víno a hudba jdou s tancem ruku v ruce –, a jemu, tím jak víc a víc do píšťaly foukal, se začal jeden z hostů smát, protože si všiml, že se mu hodně nadouvají tváře. Přestal hrát, když dotancovali, a žádal, aby si jeho tváří nevšímal, protože bez foukání není hraní.

154. Něco obdobného platí i pro herce, zápasníky, běžce, atlety, že ušetří druhému ránu tak, jak to umění každého z nich vyžaduje, protože jinak by nebylo jejich konání možné.

155. Říkám si nakonec, že když stručně představím Dionýsa, jeho velkolepost a to, co všechno pro lidi udělal, bude se to do mé kauzy hodit. Vzhled herce je totiž nemalou součástí slávy jeho božského patrona; když bude chtít někdo obhajovat vozataje, bude oslavovat patrona koňských závodů, když bude chtít někdo dobrý lov, bude chválit Artemis.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Bude oslavovat patrona koňských závodů, tj. Poseidona. Za dobrý lov, bude chválit Artemis – v originále Letinu dceru.

156. δύο τοῖνυν ὄντων, οἷς ἤδεται μάλιστα φύσις ἀνθρώπων, ἀμπέλου τε καὶ συκῆς—ὥστε τὸν παῖδα τὸν Λύξου δευκνῶναι βουλόμενον τὴν Περσῶν ἀτυχίαν οὐκ οἶνω χρέωνται, φάναι, οὐ σῦκα ἔχουσι τρώγειν—, ἀμφοτέρων δῶρον ἐνὸς ὑπάρχει θεοῦ.

157. ἑωρακῶς δὲ τῶν δωρεῶν τὴν ἑτέραν τὸν οἶνον λυμαινόμενον τοῖς κεχρημένοις—οὔπω γὰρ οἴνου καὶ ὕδατος ἔγνωστο κρᾶσις ἀνθρώποις—, πάλιν ὡς ἡμᾶς ἐφοίτα καὶ ταύτην εἰσ ηγεῖται τὴν μίξιν. ἐντεῦθεν αὐτῷ διπλῆν ἄγοντες ἑορτὴν Ἀθηναῖοι τιμῶσιν ἐν ἄστει, θεραπεύουσιν ἐν ἀγρῷ τὸν θεόν.

158. Τοιοῦτος, ὃ παρόντες, ὁ τῶν μίμων προστάτης. δοῦναι δὲ χάριν αὐτὸν αἰτῶ μου τῷ λόγῳ καὶ τοῦτον ἐκτίσαι μοι τῆς συνηγορίας μισθόν, ἦν ὑπὲρ τῆς τέχνης ἧς ἐφορὸς ἐστὶν εἰργασάμην.

156. Jsou dvě věci, z nichž má člověk největší potěšení: réva a fíky, takže proto, když chtěl Herodotos¹⁷⁸ vysvětlit, v čem spočívá perské neštěstí, údajně prý řekl, že *víno nepijí a fíky nemají*,¹⁷⁹ a obojí je přitom dar od boha.

157. Když bůh viděl, že víno, jeden z jeho darů, lidi ničí – poněvadž lidé tehdy nevěděli, že je třeba víno míchat s vodou –, opět za námi přišel a naučil nás to.¹⁸⁰ Pročež máme dvojí svátek, Athéňané boha oslavují ve městě a v přírodě jej vzývají.

158. Takový je tedy, drazí posluchači, patron herců. Prosim ho, aby posvětil mou řeč, a to mi budiž odměnou za úsilí, které jsem vynaložil na obhajobu umění, jehož je pánem.

¹⁷⁸ Herodotos – v originále Lyxūv syn.

¹⁷⁹ „... kromě toho nepijí víno, nýbrž vodu, nemají k jídlu fíky ani žádné jiné dobroty.“ Herodotus Hist.: *Historiae* I,71,3. Česky Hérodotos: *Dějiny*, Academia 2005². Přel. Jaroslav Šonka.

¹⁸⁰ Víno bylo odedávna velmi rozšířeným pitím; obvykle se ředilo vodou, přičemž poměr míšení byl dán kvalitou vína.

Titul a charakter řeči

Nejznámější titul díla od jeho první novodobé edice¹⁸¹ je ΑΠΟΛΟΓΙΑ (ΤΩΝ) ΜΙΜΩΝ, ještě známější latinsky *Apologia mimorum*, kromě toho známe tituly středověkého opisovače:

Ο ΛΟΓΟΣ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΕΝ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΤΟΝ ΒΙΟΝ
ΕΙΚΟΝΙΖΟΝΤΩΝ – *Řeč za ty, co ve jménu Dionýsa ztvárňují život*
a ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΜΙΜΩΝ – *Za herce*. Chorikios sám své dílo
charakterizuje následovně:

*Ti, kdož jsou obdařeni ušlechtilým chováním a smyslem pro humor, at' mou řeč považují za obranu herců; kdo však dává přednost veršům „z nevinného činní viníka“ a chce se nejspíš dělat ctihodnějším, než je třeba. Ten at' si celou kauzu nazývá řečnickým cvičením.*¹⁸²

Jestli šlo o skutečný soudní proces nebo o řečnické cvičení, těžko můžeme s dostupnými informacemi rozhodnout. R. Foerster a E. Richtsteig *Apologii* řadí k orationes, Litsas, který se jí pro její nekoherentnost s ostatními dochovanými texty věnuje jen okrajově, shrnuje jednou větou, že byla určena pro obhajobu před soudem.¹⁸³ I. E. Stefanis¹⁸⁴ řeč považuje za teoretickou a řadí ji spíše k dialexím.

Je patrné, že v *Apologii* je vztah k historickým událostem a osobnostem volnější, srovnáme-li ji s ostatními dochovanými Chorikiovými orationes. Není ji vlastně ani možné srovnávat se

¹⁸¹ První významná edice Chorikiova díla pochází z konce 19. století, jejím editorem byl C. Boissonade: *Choricii Gazaei: Orationes, Declamationes, Fragmenta*, Paříž 1846.

¹⁸² *Apologia mimorum*, úvod §4.

¹⁸³ Viz Litsas, c. d., str. 53: „The Apol. Mim. has a judicial character and was apparently presented in the court as a defense of the per[se]cuted mimes.“

¹⁸⁴ I. E. Stefanis: *Χορική του Σοφιστού Γάζης Συνηγορία μίμων*, Soluň 1986, str. 34–38.

svatebními a smutečními proslovy, které jsou jednoznačně adresné. Chorikios v *Apologii* kromě sebe neuvádí jmenovitě nikoho ze svých současníků, kdo by měl s herci co do činění, nebo byl dokonce herec, což může být dáno lechtivým tématem obhajoby, Chorikiovou diskretností, ale i – v souladu se Stefanisovým tvrzením – jiným žánrem řeči než oratio. Také uvozující Chorikiův podtitul ΘΕΩΡΙΑ [theoria] dává tušit, že šlo spíše o řečnické cvičení než o obhajovací řeč před skutečným soudem.

Jeho řeč je v historii divadla třetí v řadě dochovaných apologií; předcházelo jí Lukianovo pojednání *O tanci*, (2. stol. po Kr.) a Libaniovo *oratio* 64, známé jako *Aristeidovi o tanečnicích* (4. stol. po Kr.). V Libaniově řeči existuje přímá závislost na Lukianově textu; oba hájí pantomimos, Libanios často využívá stejných příměřů, ale na rozdíl od Lukiana se zabývá také historií divadla. Hájí pantomimos jako nositele morálního ponaučení a estetického zážitku na rozdíl od arény a hipodromu. Upozorňuje na směšování pantomimického a mimického žánru (mimos a mimové jsou podle něj ve srovnání s pantomimem a tanečnicí daleko horší)¹⁸⁵ a dokládá původ tance u bohů.

Chorikios na něj v obhajobě mimů v mnohém navazuje:

- a) Z představení si lze odnést ponaučení, a to i přes choulostivý námět.
- b) O mimech existuje řada pomluv a fám.
- c) Dotýká se historie mimu, jeho obliby u slavných básníků, filosofů a mocných vůdců, opírá se o klasiky.
- d) Srovnává mimické umění s ostatním uměním.

¹⁸⁵ Viz Libanius: *Oratio*, 64, 11, 1: ἀλλ', οἶμαι, τὸ τοῦ βελτίονος σχήματος ἤλπισε χεῖρον ἀποφανεῖν ἀπὸ τῶν μετιόντων ὃ χεῖρον εἶναι δοκεῖ καὶ τὴν τῶν μίμων δόξαν ἔλξειν ἐπὶ τὴν ὄρχησιν.

Myslím, že doufal [Aristeides], že předvede jako horší to umění, které má lepší pověst (schéma)/ které se jeví lepší, skrze přívržence toho, které má horší reputaci a rozšíří pověst mimů i na pantomimus. Český překlad z nepublikovaného rukopisu Aleny Sarkissian.

e) Hájí herce a jejich vzhled.

f) Zdůrazňuje, že se dění na jevišti, role herce, nesmí slučovat s jeho osobností.

g) K obhajobě hereckých převleků užívá příkladů z mytologie, cituje hlavně Homéra.

h) Vyzdvihuje prospěšnost divadla, jeho estetickou funkci v protikladu k hipodromu či aréně.

ch) Opakovaně uvádí hlavní přínos mimických představení, která přinášejí radost a útěchu při únavě, v nemoci i žalu. Zdůrazňuje, že divadlo je božským darem od Dionýsa, kterému se zželelo lidské bídy.

Chorikiovo členění, metoda, argumentace

Na rozdíl od Libania nás Chorikios detailně informuje o tehdejší divadelní prostředí, návštěvnosti divadla a jeho vlivu. Díky němu víme, jak zřejmě divadelní představení probíhalo, jaké bylo postavení herců a jak pravděpodobně vypadala obhajovací řeč před soudem.

Spis je členěn do úvodních čtyř a následně do 158 odstavců obhajoby, přičemž v prvních odstavcích je posluchač seznámen, čeho, resp. koho se bude obhajoba týkat a jaká bude užitá metoda obhajoby. Vyplyvá z ní, že hlavními předměty žaloby jsou samo herectví, křivá přísaha, nevěra a prostituce. Chorikios sám argumenty žaloby vyslovuje a metodou argumentu proti argumentu je vyvrací. Je to způsob, jakým jeho řeč plyne. Slouží mu příklady ze soudobé praxe, z blízké i vzdálené historie a mytologie. Jeho řeč tak působí zdánlivě nesourodě, vždy se ovšem vrací k hlavnímu tématu, dokud ho nevyčerpá. Všechny příklady mají v řeči pevné místo, dodávají projevu barvu a blízkost, neboť se týkají věcí, které posluchači evidentně dobře znají. Na uváděné příklady se řečník jakoby rozpomíná, často oslovuje posluchače, čímž vyvolává dojem řeči spatra;¹⁸⁶ to dodává zdání autentičnosti a působivosti.

Kromě sebe sama, mytologických a historických osobností Chorikios nejmenuje nikoho ze svých současníků. Přiznává se k lásce k hereckému umění, i ke své loajalitě vůči nařízení, které zakazuje lidem v jeho postavení navštěvovat mimická představení, a snaží se přesvědčit všechny přítomné, aby se zbavili předsudků a soudili spravedlivě.

Cílem řeči je hájit pravdu. Chorikios upozorňuje předem na přitažlivost skandálního tématu a svou řeč dedikuje všem, kdo jsou

¹⁸⁶ Charakteristické právě pro některá Chorikiova oratia, srv. řeč impromptu při příležitosti Justinianových Brumalií.

schopni celou záležitost chápat s humorem a nadsázkou. Vzápětí vyjasňuje svůj kladný vztah k divadlu, aby zamezil spekulacím, zda herce hájí proti svému přesvědčení. Vyzývá po vzoru divadelníků posluchačstvo k pozornému vnímání a shovívavosti. Jde o známý zvyk, který najdeme již v 5. stol. př. Kr. u Aristofana¹⁸⁷ či později u Lukiana.¹⁸⁸

Žádá publikum, aby mělo na paměti, že nebude hájit druhořadé herce, kteří nepřinášejí žádný užitek a mohou být poprávu podezříváni, nýbrž herecké hvězdy, slavné a bohaté, které nemají zapotřebí kazit si pověst. Herectví bude jako věc obhajoby Chorikiem posuzováno z uměleckého hlediska.

Až oslovením posluchače se Chorikios vlastně zmiňuje o imaginárním žalobci, tj. o všech, kdo věří, že herecké povolání činí z herců v soukromém životě nepoctivé lidi. Opakovaně argumentuje, že žádné umění, žádná lidská činnost není prostá špatných lidí. Vedle nejprestižnějšího povolání rétora klade nejubožejší herecké, neboť každý, i rétor, potřebuje ke svému živobytí úlevu a zábavu a jen herecké umění je schopné mu je plně dopřát. Technikou argumentu proti argumentu dokazuje, že špatné chování jednotlivce či pověst skupiny lidí nelze ztotožňovat s uměleckou disciplínou, již se dotyční věnují.

Prospěšnost divadla zdůrazňuje na mnoha místech. Uváděné příklady mají doložit, že hercova role herce neovlivňuje ani v dobrém, ani v špatném. Aby Chorikios odlehčil vážné téma o prostituci a homosexualitě, věnuje pak krátkou pasáž smíchu, vrací se k dřívějšímu tématu křivé přísahy a ve stejném duchu jako v předchozích případech užívá k argumentaci klasické vzory.

¹⁸⁷ Aristophanes: *Equites*, 37: ΟΙ. Β ὁ χεῖρον· ἐν δ' αὐτοῦς παρατησώμεθα,/ ἐπίδηλον ἡμῖν τοῖς προσώποισιν ποεῖν,/ἦν τοῖς ἔπεσι χάρωσι καὶ τοῖς πράγμασιν.

Aristofanes: *Jezdci – Žáby*, Melantrich 1940. Přel. Ferdinand Steibitz, str. 22: *Druhý sluha: I třebaš! Za jedno však prosme:/ by dali na svých tvářích jasně znát,/ zda se jim líbí naše řeč a činy.*

¹⁸⁸ Lucianus: *Pseudologista*, 19.

Řeč nevrcholí závěrem, jak by se snad dalo čekat. Vše je „naživo“ a každý tematický blok má v průběhu obhajoby také své završení. Snad je brán i ohled na posluchače, jejichž pozornost se řečník snaží udržet taktickým střídáním tématu.

Z Chorikiovy argumentace vyplývá:

- a) Na hercích není nic trestuhodného, dokonce ani nic hodného žaloby.
- b) Herecká práce je napodobovat, nikoli provádět.
- c) Napodobování obnáší role kladné i záporné.
- d) V případě, že dramatická postava překročí hranice zákona, stihne ji příslušný trest, tak jako to bývá ve skutečném životě. Co je v životě i na divadle proti morálce, hlídá a trestá justice,¹⁸⁹ a není proto třeba zakazovat samo mimické umění.
- e) Úkolem mimu je přinášet úlevu od starostí a únavy.

Chorikios se vždy pevně vrací k jádru obhajoby, přičemž svá tvrzení rovnoměrně rozkládá do jednotlivých celků. Plynule přechází z jednoho do druhého, dokud téma nevyčerpá. Samotný závěr řeči je už poklidný a vztažen k bohu.

¹⁸⁹ Athénský zákon o homosexuální prostituci, o němž se Chorikios zmiňuje, se zachoval v Aischinových rukopisech (Aeschines, *In Timarchum*, 21). Pozdější byzantské zákonodárství je daleko přísnější a skutky „proti přírodě“ trestá až smrtí. Srv. *Codex Justinianus* 9,9,30.

Chorikiovo svědectví v prostoru a čase

Postavení učitele a školní četba

Jmenování do učitelské funkce s sebou neslo zákaz navštěvování divadelních představení (§4, 103–4, 106–7¹⁹⁰). Absurdita nařízení vyniká tím spíš, srovnáme-li zvyklosti v tehdejší Foinikii, kde byla návštěva divadla údajně žádanou součástí učitelské praxe. O Foinikii a Sýrii víme, že to byla města vyhlášená nejen svou zálibou v divadle, ale také produkcí divadelníků, mimů a pantomimů:

Laodicia mittit aliis ciuitatibus agitadores optimos, Tyrus et Berytus mimarios, Caesaria Pantomimos ... Gaza habet bonos auditores;

*Laodikeia poskytuje dalším obcím ty nejlepší divadelníky, Tyrus a Bejrút mimy, Kaisareia pantomimy ... Gaza dobré obecenstvo.*¹⁹¹

Učitel nadto podle školského kánonu v Gaze návštěvu divadla svým studentům povoloval, popřípadě zakazoval, avšak sám do divadla nesměl.

Chorikiova učitelská zkušenost se projevuje v pasážích, v nichž kritizuje náplň školní četby (§36–43, 73 a 84). Ve škole se studentům přednášela básnická antologie, ovšem bez skvělých mimických děl, která se do výuky nehodila často kvůli lechtivému tématu. Víme, že Plutarchos (1.–2. stol. po Kr.) mimos člení na dvojí druh: ΥΠΟΘΕΣΙΣ [hypothesis] a ΠΑΙΓΝΙΑ [paignia], přičemž ten druhý charakterizuje jako τὰ δὲ παίγνια πολλῆς γέμοντα βωμολοχίας καὶ σπερμολογίας – *hry plné obscenit a ,spermomluvy.*¹⁹²

¹⁹⁰ Není-li uvedeno jinak, čísla paragrafů v závorkách odkazují výhradně na *Apologii mimorum*.

¹⁹¹ Viz *Expositio totius mundi* XXXII. Podle Stefanise, c. d., str. 179.

¹⁹² Plutarchus: *Quaestiones convivales*, 712e. Srv. také *Ústavní sbírku* Rallise a Potlise z 19. stol., kde stojí, že „mimové jsou ... herci, kteří hrají sluhy, vojáky, ženy a jiné postavy.“ Viz G. A. Rallis; M. Potlis (Γ.Α. Ράλλη; Μ. Ποτλή): *Σύνταγμα των θείων και των ιερών οικουμενικών και τοπικών Συνόδων και των κατά μέρος αγίων Πατέρων /*

Pod poezii bylo zahrnováno také drama. Po nejznámějších klasických tragicích studenti probírali Archilochovy verše, Homéra, později přišly na řadu Aristofanovy a Menandrový komedie. Literární topos, na který narážíme v §42: ἀλλ' ἄκοῆς ὀφθαλμοὶ δρῶσὶ τι πλέον. *Jenže oči působí účinněji než uši*, se v Chorikiově opusu opakuje několikrát. Najdeme jej také u Herakleita a Herodota,¹⁹³ v Chorikiově řeči je jím uzavřena pasáž, kde řečník vtipně naráží na „nemravnost“ klasiků, kteří patří k základním osnovám výuky a jejichž nezalost je stíhána fyzickým trestem. Častým motivem básní je láska a křivá přísaha, která v tomto spojení patří k snadno odpustitelnému hříchu. Vedle toho samotná křivá přísaha či podvod jsou trestány v literatuře i praxi velmi přísně jak lidmi, tak bohy.¹⁹⁴ Téma křivé přísahy z lásky se v klasické literatuře objevuje jako další topos, mnohdy ve tvaru přísloví Ἀφροδίσιος γὰρ ὄρκος οὐκ ἐμποίνιμος. *Afroditin slib je nepostizitelný*.¹⁹⁵ A v mimu, kterému je v Chorikiově případě vytýkána inscenace nevěry, jde o totéž.

Co se týká příkladů z mytologie, kromě Homéra řečník užívá příběhy zpracované klasickými autory dnes dochované pouze fragmentárně: Příběh o Pasifae byl zpracován v Euripidových *Kréťankách* a mýtus o Tereovi je znám především z Ovidiových *Proměn*. Zčásti jej využívá i Aristofanes v *Ptácích* a proslavila jej i Sofoklova tragédie *Tereus*. Pozoruhodná je Chorikiova zmínka o dílech, jež podle něj tvořila součást školní výuky, která však podle známých eklog do školského kánonu nepatřila. Kánon povinné četby se totiž skládal výhradně z antických autorů: Homéra, Demosthena, Isokrata, Thukidida a výběru z řeckých tragiků.

εκδοθέν... μετά των αρχαίων εξηγητών και διαφόρων αναγνωσμάτων, reprint Athény 1966, Γ'415. Podle Stefanis, c. d., str. 154.

¹⁹³ Heraclitus: *Fragmenta*, 101. Herodotus: *Historiae*, 1,8,10.

¹⁹⁴ Srv. např. Stobaeus: *Anthologium*, 3, 28, 21. Česky Stobaios: *Přísaha*, in: *Antická próza VII*. Přeložil Jaromír Bělský, Praha 1976.

¹⁹⁵ Stobaeus, c. d., 3,28, 5.

Herci a jejich postavení ve společnosti

Postavení herce od římských dob a postoj společnosti vůči hercům byl konstantně ambivalentní: na jedné straně diváci své herce zbožňovali a utráceli obrovské částky za představení, na druhé straně si s herci nezádávali. Překážela jim jejich špatná pověst, později jim bránila hlavně křesťanská církev, která se vytrvale snažila všemožnými prostředky učinit divadlu přítrž. Právně byli herci označováni jako osoby „trpící infamií“ – bezectností.¹⁹⁶ Právní texty rovněž dokládají, že herectví bylo většinou provozováno otroky nebo propuštěnci. Nejspíš také odtud pramení rezervovaný vztah vůči hercům odrážející se také v příslušných zákonech.

Jisté je, že výrazy pro herce, herečky a jejich činnost významově splývají s výrazy pro prostituci: ΜΙΜΟΣ/ΜΙΜΑΣ [mimos/mimas], ΠΟΡΝΟΣ/ΠΟΡΝΗ [pornos/porne] – herec i prostitut; ΜΙΜΑΡ(Ε)ΙΟΝ, ΠΟΡΝΕΙΟ [mimarion, pornio] – prostitute. Podle římského práva měly herečky stejné postavení jako nevěstky (*meretrices*). Zákonodárství vůbec mluví o herečkách jedním dechem jako o ΕΥΤΕΛΕΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, [euteleis gynaikeis] *lehkých ženách*, také r. 536 bylo ustanoveno, že se v rámci císařských oslav bude odehrávat jedna slavnost v divadle pod názvem „ΠΟΡΝΑΙ“ [pornai],¹⁹⁷ a ani o císařovně Theodoře coby bývalé herečce mimu se v Prokopiových *Anekdótach* nemluví zrovna vybíravě.¹⁹⁸

V církevních pramenech nacházíme bohatou škálu výrazů pro herce i prostitutky: ΜΙΜΑΣ, ΠΟΡΝΗ, ΣΚΗΝΙΚΗ atd. [mimas, porne, skenike] pro ženy; ΜΙΜΟΣ, ΣΚΗΝΙΚΟΣ, ΠΟΡΝΟΣ, ΜΑΛΑΚΟΣ, ΘΗΛΥΔΡΙΑΣ atd. [mimos, skenikos, pornos, malakos, thelydrias] pro muže.¹⁹⁹ Kromě toho se setkáváme na mnoha místech se zákazy

¹⁹⁶ O bezectnosti a hercích viz příloha, kap. „*Infamia mediata*“, str. 203.

¹⁹⁷ *Novellae* 502,20.

¹⁹⁸ Viz ukázka v kap. „*Vývoj mimu*“.

¹⁹⁹ Srv Stefanis, c. d., str. 28.

navštěvování divadelních představení a obcování s herci, což dokonce přešlo ve varovné rčení o zesnulém, jako např. TOY ΤΕΘΗΝΑΙ ΜΕΤΑ ΤΩΝ ΥΠΙΟΚΡΙΤΩΝ. *Je mu dáno pobývat s herci –* v souvislosti s jeho posmrtným životem.²⁰⁰ Speciálnost postavení herců dobře dokládají dva texty zachované v *Digestech*:

*Jestliže je koupěna herecká skupina jako herci tragičtí a mimičtí a jeden z nich je vadný, nelze vrátit jen vadného a skupinu rozdělit.*²⁰¹

„Ulpianus zde v komentáři k ediktu kurulských aedilů, kteří měli na starosti agendu kupní smlouvy, opakuje zásadu týkající se nerozdělitelnosti herecké skupiny. Jednoznačně z tohoto fragmentu také vyplývá, že se jedná o otroky. Druhý fragment, pocházející tentokrát od známého autora konečné redakce praetorského ediktu *Salvia Iuliana*, který byl vypracován za vlády a z podnětu císaře Hadriana okolo roku 130 n. l., je ještě průkaznější: *Jednou ze služeb propuštěnce k patronovi, pokud je mim, je zadarmo hrát patronovi i jeho přátelům.*²⁰² Jedná se o vymezení rozsahu povinností propuštěnce ke svému bývalému pánovi, při jejichž nedodržení mohl být propuštěnec dokonce znovuzotročen.“²⁰³

V případě mimu, který není vázán na svou pevnou scénu a může být hrán takřka všude, neplatí ani zvláštní provozovací režim a spolu s tím i ochrana, jinak platná pro divadla:²⁰⁴ „Jak totiž říká Marcus Antistius Labeo, *scaena* v právním smyslu není místo, kde je divadlo

²⁰⁰ Srv. Theocharidis, str. 103–104.

²⁰¹ *Digesta* 21,1,38,14. Přel. Skřejpek c. d.

²⁰² Tamtéž 38, 1, 27.

²⁰³ Skřejpek c. d.

²⁰⁴ „Jestliže by totiž někdo římskému občanu bránil ve vstupu do divadla, spáchal by tím podle římského práva soukromoprávní delikt označovaný jako iniuria – urážka na cti: *Jestliže je někomu zabráněno sportovat na veřejném místě, koupat se ve veřejných lázních, nebo se jako divák účastnit divadelního představení, může použít žaloby z urážky na cti* (Ulp. Dig. 43, 8, 2, 9).“ Skřejpek, c. d.

provozováno příležitostně, ať již se jednalo o pozemek soukromý, nebo veřejný, např. pokud se hrálo na ulici (Ulpianus Dig. 3, 2, 2, 5).²⁰⁵

To byl však výsledek mnoha proměn divadla a funkce herce v dlouhém trvání antického divadla. V klasickém období řeckého divadla tvoří herci a diváci společný rituál v rámci divadelního dění, jehož stopy zaznamenáváme ještě v počátcích divadla římského. Herec v Řecku je přitom knězem svého boha ve svém městském okrsku a to mu také přináší důstojnou pozici ve společnosti.

Po celou historii starověkého divadla je herectví, až na mimos, výhradně mužskou záležitostí. Pozice herce se v divadle časem mění; na řeckých slavnostech a soutěžích se v jedné osobě spojují básník s hercem i režisérem, až se nakonec funkce básníka a herce oddělí a herectví se stane profesí. Herec přestává být hercem spjatým pouze se svým náboženským okrskem, je stejně tak důležitý jako autor a jeho prestiž stoupá stejně jako jeho privilegia.

Římané řecké divadlo téměř beze zbytku přejali, ale také si je podle potřeby přetvářeli: „Prvotním cílem bylo zpočátku uctít římské bohy – ochránce města i státu. Římští magistráti přitom nebyli jen úředníky, kteří se starali o řádný chod státu, ale jejich úlohou, a to velmi důležitou bylo také pečovat o náboženské záležitosti. Proto se také zprvu divadelní představení pořádala v rámci náboženských slavností (*ludi*) a byla plně v režii státu. Právě u příležitosti náboženských svátků byly provozovány známé Plautovy komedie: *Stichus* na plebejských hrách a *Pseudolus* na *ludi Megalenses*.“²⁰⁶

Narozdíl od Řeků měli římscí herci daleko odlišné výchozí postavení. Byli rekrutováni z otroků nebo propuštěných otroků stejně jako divadelní autoři, počínaje Liviem Andronikem (3. stol. př. Kr.), který stál u zrodu římské literatury, zasloužil se o první překlady

²⁰⁵ Skřejpek, c. d.

²⁰⁶ Tamtéž.

řeckých dramat do latiny, sám se stal hercem a dramatikem, a pro *Ludi Romani* složil první latinskou tragédií a komedii.

Římský herec nadále neslouží bohu a svému patronu, slouží publiku. Až na atellanu, můžeme-li věřit Liviovi,²⁰⁷ pocházejí herci všech uplatňovaných žánrů z nejnižších společenských vrstev, což poznamenává na dlouhé věky veškeré herecké povolání pohrdáním, a tento stav fakticky trvá až do zániku antického divadla. Ještě před tím stačí Joannes Lydos (6. stol.) napsat, že mimos je jediné umění, jež zbylo z římského dědictví, které se dokázalo s malými prostředky prosadit a přežít:

ἡ μέντοι κωμωδία τέμνεται εἰς ἑπτὰ· εἰς παλλιᾶταν, τογᾶταν, Ἀτελλάνην, ταβερναρίαν, Ῥινθωνικὴν, πλανιπεδαρίαν καὶ μιμικὴν· καὶ παλλιᾶτα μὲν ἐστὶν ἡ Ἑλληνικὴν ὑπόθεσιν ἔχουσα κωμωδία, τογᾶτα δὲ ἡ Ῥωμαϊκὴν, ἀρχαίαν· Ἀτελλάνη δὲ ἐστὶν ἡ τῶν λεγομένων ἐξοδιᾶριων· ταβερναρία δὲ ἡ σκηνωτὴ ἢ θεατρικὴ κωμωδία· Ῥινθωνικὴ ἢ ἐξωτικὴ· πλανιπεδαρία ἢ καταστολαρία· μιμικὴ ἢ νῦν δῆθεν μόνη σωζομένη, τεχνικὸν μὲν ἔχουσα οὐδέν, ἀλόγῳ μόνον τὸ πλῆθος ἐπάγουσα γέλῳτι.²⁰⁸

Komedie se dělí na sedm druhů: palliatu, togatu, Atellanu, tabernarii, Rhinthonickou, planipedarii a mimickou [tj. mimos]. Palliata je komedie na řecké bázi, togata na původní římské. Atellana je tzv. import; tabernaria scénická či divadelní; Rhinthonická je cizokrajná, planipedarie odlehčená. Mimická komedie je jediná přeživší, která bez zvláštních technických vymožeností a bez užití slova dokáže rozesmát davu.

A Gaza se může ve světě pyšnit svými skvělými herci, kteří hrají dokonce u císařského dvora v Konstantinopoli.

Když se Chorikios obrací k publiku (§7–8) a žádá ho, aby mělo na paměti, že nebude hájit druhořadé herce, kteří mohou být snad

²⁰⁷ Viz Livius: *Ab Urbe condita libri*, 7,2. Česky: Livius: *Dějiny II–III*, Svoboda, Praha 1972, str. 186–187. Přel. Pavel Kucharský.

²⁰⁸ Joannes Lydos: *De magistratibus populi Romani*, 62.

poprávu podezřívání, nýbrž bohaté herecké hvězdy, vychází z obecné po staletí trvající charakteristiky herců mimu a pantomimu. Rozsáhlý výčet šperků a majetku uvádějí kupříkladu životopisci proslulé herečky-mimády Pelagie z Antiocheie, která se později údajně stala světicí a její krajané jí říkali Margarita. Pravděpodobně o ní také mluví v jedné ze svých řečí její krajan Jan Zlatouústý (4. stol. po Kr.), v té době již patriarcha antiocheiský. Ve svých orationes uvádí:

Καὶ γὰρ αὕτη πόρνη ποτὲ παρ' ἡμῖν ἦν, τὰ πρωτεῖα ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἔχουσα, καὶ πολὺ τὸ ὄνομα αὐτῆς πανταχοῦ, οὐκ ἐν τῇ πόλει τῇ ἡμετέρᾳ μόνον, ἀλλὰ καὶ μέχρι Κιλικῶν καὶ Καππαδοκῶν. Καὶ πολλὰς μὲν ἐκένωσεν οὐσίας, πολλοὺς δὲ εἴλεν ὀρφανούς [...] Εἶλέ ποτε καὶ βασιλίδος ἀδελφὸν αὕτη ἡ πόρνη· καὶ γὰρ πολλὴ ἦν αὐτῆς ἡ τυραννίς.

*Její jméno je všude známo, nejen v našem městě, ale až v Kilikii a Kappadokii. Spoustu lidí připravila o majetek a z mnoha dětí nadělala sirotky [...] Tahle děvka nakonec zničila i královnina bratra a vůbec zapříčinila mnoho zla.*²⁰⁹

Na jiném místě hercům vyčítá:

Καὶ μῖμοι καὶ ὄρχησται ἐφ' ἵππων φέρονται, καὶ οἰκέτην προτρέχοντα ἔχουσιν· ἀλλ' ὅμως μῖμοί εἰσι καὶ ὄρχησται, καὶ οὐ γεγόνασι σεμνοὶ ἀπὸ τῶν ἵππων καὶ τῶν ἀκολουθῶν.

*Herci a stejně tak i tanečníci se vozí na koních a mají domy, ačkoli jim chybí vážnost k tomu, aby si mohli dovolit koně a to ostatní.*²¹⁰

K nevalné pověsti herců přispívá také jejich vzhled (§146–158). Chorikios ve svém líčení mluví o jednom z mimických typů: ΜΩΡΟΣ ΦΑΛΑΚΡΟΣ [moros falakros] (z římských dob *mimus calvus* či *stupidus*), jehož hlavními rysem byla podle dobových kritiků vyholená

²⁰⁹ Joannes Chrysostomus: *In Matthaëum*, 58,636.

²¹⁰ Joannes Chrysostomus: *In epistulam i ad Timotheum*, 62,558.

hlava a provokativní výdrž v bitkách (§124–144). O jejich vzhledu svědčí také např. Libanios²¹¹ nebo Jan Zlatoústý.²¹²

Kromě Chorikia nás více jak o století dříve informuje sv. Neilos, žák Jana Zlatoústého, že scholastik Nikotychos dříve hrával mimy od mimografa Filistiona.²¹³ Vzdor pověsti se s herci přáteli městská smetánka a intelektuální honorace (§53, 102), mimos hrávají studenti při zvláštních oslavách zakončení studia či prezentaci své právě vydané knihy a také se jím baví lidé z nevyšších společenských kruhů na soukromém večírku či veřejných oslavách (§5, 94–96).

I když se mimům často vyčítají divoké pitky a šarvátky, musejí znát míru, aby přitom nepoškodili svůj hlas nebo si jinak neublížili. Herec potřebuje k úspěchu nejen herecký talent, ale také pohybové nadání, zvučný hlas a dobrou paměť. Když Chorikios líčí, že herci byli schopni zaujmout pohledem, vypovídá to o tom, že mimové nenosili masky. A když mluví o memorování textu, svědčí to o tom, že se představení zakládalo (alespoň částečně) na psaném scénáři. Mimická představení doprovázely písně, jimž řečník v obhajobě věnuje značnou pozornost (§130–142): Chorikiova apologie mimických písní a jejich špatného vlivu na posluchače má za sebou v pozadí silnou tradici; píše o nich Aristeides,²¹⁴ Libanios,²¹⁵ ale hlavně na mnoha místech církevní otcové východu i západu. Charakterizují je jako zhoubné ΩΔΑΙ ΣΑΤΑΝΙΚΑΙ [odai satanikai] – *písně satanské* nebo ΑΣΜΑΤΑ ΠΟΡΝΙΚΑ [asmata pornika] – *porno-písně*.

Vzhled herců tvoří součást herecké profese a služby bohu Dionýsovi, který kromě divadla dal lidem také révu. Když viděl, že lidé neumějí s vínem zacházet, naučil je víno mísit s vodou. Každá věc má totiž dvě strany mince, a tak je také zapotřebí věci posuzovat, byť by byly zatíženy tolika emocemi jako právě divadlo.

²¹¹ Libanios: *oratio* 64, 50.

²¹² Joannes Chrysostomus: *In Matthaëum*, 57,426.

²¹³ Srv. Stefanis, c. d., str. 175.

²¹⁴ Aristides: ΔΙΟΝΥΣΟΣ, 29,30

²¹⁵ Libanios: *oratio* 64, 87.

Herectví jako umělecká disciplína

Hraní jako věc obhajoby je Chorikiem posuzována z uměleckého hlediska (§10–17) s podporou v antických filosofech. Chorikios pro hraní užívá téměř synonymně termíny – ΜΙΜΕΣΙΣ [mimesis] a ΥΠΟΚΡΙΣΙΣ [hypokrisis] hraní, herectví, odtud také synonymně ΜΙΜΟΣ [mimos] herec, herec mimu a obecněji ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ [hypokritis] herec; mimesis však nikdy nespojuje s činnostmi, za něž bývají mimo jeviště herci odsuzováni.

Pojem mimesis v antickém filozofickém světě zavádí Platon, později jej přejímá Aristoteles, a po celé světové kulturní dějiny je spojen s mnoha interpretačními potížemi.²¹⁶ Platon hovoří o mimesis ve 3. knize *Ústavy*, kde jeho slovesná podoba *mimēsthai* znamená napodobovat, (v české literatuře se často užívá *připodobňovat se jinému*) ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαι *at' promluvou či gestem*.²¹⁷ Takto ovšem také definuje vztah k básnictví čili tvůrčí činnosti, takže „připodobňování“ není mnohdy výstižné.

Později zavádí termín *mimetike* [techne] čili mimetické umění, aby tak rozlišil mezi uměním a prostou mimésis (nápodobou). V 10. knize *Ústavy* pojednává o dramatu, jež πρᾶττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἢ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἐκουσίας πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ πρᾶττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγένας, καὶ ἐν τούτοις δὴ πᾶσιν ἢ λυπούμενους ἢ χαίροντας.

... *napodobuje lidi jednající buď z donucení nebo dobrovolně; ti se domnívají, že pro své jednání jsou na tom buď dobře, nebo špatně, a podle toho stále truchlí, nebo se radují*.²¹⁸ Z čehož ovšem také vyplývá vzájemná aktivní vazba mezi jednajícími postavami

²¹⁶ Viz John D. Boyd: *The Fiction of Mimesis and Its Techne*, Cambridge, Massachusetts 1958.

²¹⁷ Plato: *Respublica*, 393c. Český Platón: *Ústava*, Praha 1990, str. 132. Přel. Radislav Hošek.

²¹⁸ Tamtéž, 603c. Český str. 450.

a dramatickým/mimetickým uměním, a nikoli pouhé „napodobování.“

Platonova ambivalentnost bývá vysvětlována jeho světonázorem a jeho nepřátelským postojem vůči umění vůbec. Jak níže vysvětluje, umění apeluje na naše city a zdání, nikoli na skutečnost, která se v našem světě navíc odráží pouze jako obraz v zrcadle:

εἰ 'θέλεις λαβὼν κάτοπτρον περιφέρεις πανταχῆ· ταχὺ μὲν ἥλιον ποιήσεις καὶ τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ, ταχὺ δὲ γῆν, ταχὺ δὲ σαυτόν τε καὶ τᾶλλα ζῶα καὶ σκεύη καὶ φυτὰ καὶ πάντα ὅσα νυνδὴ ἐλέγετο. Ναί, ἔφη, φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῆ ἀληθείᾳ.

Vezmeš-li, prosím, zrcadlo a budeš je nosit všude s sebou: tak hned vytvoříš slunce a vše, co je na nebi, hned zase zemi, hned potom sebe a ostatní žijící tvory, zařízení rostliny, zkrátka naprosto všechno, o čem se tu právě hovořilo. Ano, pravil, co se jeví, a co ovšem vpravdě neexistuje.²¹⁹

Pro Platonova žáka, Aristotela, je naopak mimesis činným uměleckým prostředkem k dosažení ideálu, jemuž věnuje značnou část své *Poetiky*. Mezi poetikou čili básnictvím v nejširším slova smyslu a mimesis existuje přímý vztah, což potvrzuje hned v úvodu:

ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κὰν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις·

Neboť jako někteří tvoříce napodobují mnoho barvami a tvary, a to buď umělecky nebo řemeslnicky, a druzí napodobují zvuky: tak jest tomu i v uvedených uměních. Všechna napodobují rytmem, řečí a melodií, a to buď jedním z těchto způsobů nebo několika zároveň.²²⁰

²¹⁹ Tamtéž, 596d,e. Česky str. 438.

²²⁰ Aristoteles: *Poetica*, 1447a. Česky Aristoteles: *Poetika*. Přel. František Groh, Praha 1929, str. 7.

Oproti Platonovu názoru mimetické umění podle Aristotela umí víc než napodobovat realitu, stojí dokonce nad ní, poněvadž zprostředkovává světu pravdu. Aristoteles staví umění a jeho projevy mezi ideu a svět coby dokonalý způsob, jak vyšší ideu vyjádřit. Výše stojí jen filozofie, která pravdu neodráží, nýbrž se jí snaží přímo uchopit.

Aristoteles na několika místech opírá svá tvrzení o mytologii resp. Homérovu autoritu a stejně tak činí i Chorikios. Vycházejí z homérských básní, uvádí příklady, v nichž na sebe bohové berou různé podoby. Proto mohou nyní herci hrát resp. „napodobovat“ někoho jiného, majíce vzor v bozích. Tento prastarý argument tak stojí v opozici k Platonovu zákazu o užívání homérských paradigmat v soudobých uměleckých dílech, kde by bylo užití těchto příkladů blasfemií:

Μηδεις ἄρα, ἦν δ' ἐγώ, ὃ ἄριστε, λεγέτω ἡμῖν τῶν ποιητῶν, ὡς—θεοὶ ξείνοισιν εὐοικότες ἄλλοδαποῖσι, παντοῖοι τελέθοντες, ἐπιστροφῶσι πόληας· μηδὲ Πρωτέως καὶ Θέτιδος καταψευδέσθω μηδεις, μηδ' ἐν τραγωδίαις μηδ' ἐν τοῖς ἄλλοις ποιήμασιν εἰσαγέτω Ἥραν ἠλλοιωμένην, ὡς ἰέρειαν ἀγείρουσαν—Ἰνάχου Ἀργείου ποταμοῦ παισὶν βιοδώροισ· καὶ ἄλλα τοιαῦτα πολλὰ μὴ ἡμῖν ψευδέσθων. μηδ' αὐτὸ τούτων ἀναπειθόμεναι αἱ μητέρες τὰ παῖδια ἐκδειματούντων, λέγουσαι τοὺς μύθους κακῶς, ὡς ἄρα θεοὶ τινες περιέρχονται νύκτωρ πολλοῖς ξένοις καὶ παντοδαποῖς ἰνδαλλόμενοι, ἵνα μὴ ἅμα μὲν εἰς θεοὺς βλασφημῶσιν, ἅμα δὲ τοὺς παῖδας ἀπεργάζωνται δειλοτέρους.

Nechť nám tedy, můj nejlepší příteli, žádný básník neřká, pravil jsem, že ... přichozím z rozličných zemí jsou podobni bozi, různé podoby si berou a takto po městech chodí.²²¹ Ať si nikdo nevymýšlí o Próteovi a Thetidě, ani ať v tragédiích nebo v jiné poezii nepředvádí Héru proměněnou v kněžku, jak si vyprošuje dary *pro děti životodárné, jež Ínachos zplodil, tok v Argu*,²²² a ani další takové příběhy! A ani matky, přivedeny k tomu těmito básníky, ať nestraší své děti nenáležitým vyprávěním bájí, jako že někteří bohové ve velkém množství obcházejí za noci zemi podobni nejpodivnějším cizincům.²²³

²²¹ Homer: *Odysseia*, XXII, 485–486.

²²² Aischylos: zlomek 168.

²²³ Plato: *Respublica*, 381d–e7. Česky podle Platón: *Ústava*, Svoboda 1993, str. 115. Přel. Radislav Hošek.

Jinde:

Οὐ γὰρ οἶμαι εἶς γε σωφροσύνην νέοις ἐπιτήδεια ἀκούειν· εἰ δέ τινα ἄλλην ἡδονὴν παρέχεται, θαυμαστὸν οὐδέν. ἢ πῶς σοι φαίνεται;

Οὕτως, ἔφη. Τί δέ; ποιεῖν ἄνδρα τὸν σοφώτατον λέγοντα ὡς δοκεῖ αὐτῷ κάλλιστον εἶναι πάντων, ὅταν—παρὰ πλεῖται ὧσι τράπεζαι σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων οἴνοχόρος φορέησι καὶ ἐγχείη δεπάεσσι, δοκεῖ σοι ἐπιτήδειον εἶναι πρὸς ἐγκράτειαν ἑαυτοῦ ἀκούειννέω; ἢ τὸ—λιμῶ δ' οἴκτιστον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν; λιμῶ δ' οἴκτιστον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν; ἢ Δία, καθευδόντων τῶν ἄλλων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων ὡς, μόνος ἐγγηγορῶς ἃ ἐβουλεύσατο, τούτων πάντων ραδίως ἐπιλανθανόμενον διὰ τῆν τῶν ἀφροδισίων ἐπιθυμίαν, καὶ οὕτως ἐκπλαγέντα ἰδόντα τὴν Ἥραν, ὥστε μὴδ' εἰς τὸ δωμάτιον ἐθέλειν ἐλθεῖν, ἀλλ' αὐτοῦ βουλόμενον χαμαὶ συγγίγνεσθαι, λέγοντα ὡς οὕτως ὑπὸ ἐπιθυμίας ἔχεται, ὡς οὐδ' ὅτε τὸ πρῶτον ἐφοίτων πρὸς ἀλλήλους φίλους λήθοντε τοκῆας· οὐδὲ Ἄρεώς τε καὶ Ἀφροδίτης ὑπὸ Ἥφαιστου δεσμὸν δι' ἕτερα τοιαῦτα.²²⁴

Podle mého názoru to opravdu nejsou vhodné věci k tomu, aby jim, alespoň vzhledem k rozumnosti, naslouchali mladí lidé. Jestli jim to potom poskytuje nějakou jinou rozkoš, nelze se divit. Či jak se to jeví tobě?

Stejně tak, pravil.

Co dále? Zdá se ti být pro sluch mladého člověka vzhledem k jeho sebeovládání vhodné líčit nejmoudřejšího muže, jak mluví o tom, že podle jeho zdání je ze všeho nejkrásnější, když ... *po ruce jsou plné stoly moučných a masitých jídel a z mēsidla proud medoviny čerpá a roznáší nálevce vína a v poháry vlévá?*²²⁵ Anebo *umřít hladem a nejbědnější tak propadnout smrti?*²²⁶ Anebo líčit Dia, který z touhy po milostném požitku zapomene vše, co pojal v úmysl, když ostatní bohové spali a jen on bděl²²⁷, a který se, když spatřil Héru, vzrušil natolik, že ani nechtěl zajít do svého pokoje, nýbrž se s ní chtěl na místě spojit na zemi se slovy, že je svírán touhou tak, jak nebyl ani tehdy, když se k sobě poprvé přibližovali *milým rodičům skryt?*²²⁸; a podobně Area a Afrodítu, kteří pro jiný obdobný skutek upadli do Héfaistových pout?²²⁹

Pro větší přesvědčivost však Chorikios přechází do světa lidí, kde jsou věci všem viditelné. Chorikios podobně jako před ním

²²⁴ Tamtéž: 390. Česky podle Platón: *Ústava*, c. d. str. 126–127.

²²⁵ Homer: *Odyseia*, IX 8–10.

²²⁶ Homer: *Odyseia*, XII, 342.

²²⁷ Homer: *Ilias*, II, 1–4.

²²⁸ Homer: *Ilias*, XIV, 292–345.

²²⁹ Homer: *Odyseia*, VII, 266–366.

Libanios,²³⁰ resp. Aristoteles přechází k příkladům z jiných „mimetických“ uměleckých disciplín. Nečlení je jako Aristoteles na umění a řemesla podle toho, jakým způsobem napodobují, jednoduše uvádí, že tak jako mnoho dalších umění „napodobuje,“ tak se také mimos právě prostřednictvím napodobování mezi umění řadí. Sahá hluboko do minulosti: dává za příklad všem dobře známou skutečnost, že se sbírka slavného básníka Sofrona (5. stol. př. Kr.) nazývá *Mimy*, k tomu však dodává méně známou skutečnost, že si tuto sbírku jako velikou vzácnost přivezl do Athén filosof Platon, aby mu tak Sofronovy verše byly k nápomoci. Vychází tak z další literární tradice, jež říká, že se Platon v raném tvůrčím období pokoušel psát tragédie a dithyramby. Před Chorikiem nás informuje Diogenes Laertský,²³¹ historik Durios (3. stol. po Kr.) píše, že Platon mimos napodoboval.²³² Později v 10. stol. nacházíme záznam o Platonových cestách na Sicílii v encyklopedii *Suda*,²³³ a tato literární tradice se pak táhne až do 12. století v *Knize příběhů* Joana Tzetze.²³⁴

²³⁰ Srv. Libanius, c. d., 19,4.

²³¹ Diogenes Laertius: *Vitae philosophorum*, 3,5; 3,18.

²³² In: Athenaios: *Deinosophistae*, 11,111.

²³³ *Suda: Lexicon*, 1707, 1–30.

²³⁴ Joannes Tzetzes: *BIBΛΟΣ ΗΙΣΤΟΡΙΩΝ (ΧΙΛΙΑΔΕΣ)* 10,11.

Mimické role

Jen mimoděk Chorikios uvádí výčet tehdejších mimických rolí: lékař, řečník, milenec, pán a otrok (§26). U Jana Zlatoústého nacházíme ještě krále a učence.²³⁵ Chorikios se k mimickým rolím vrací ještě v následujících paragrafech (§78, 109–110), přičemž mezi některými postavami lze zjistit logickou vazbu: schopný muž, který přivede k rozumu svou ženu, voják se střetává s inteligentem, pán se svým služebnictvem. V mimu se objevuje také řezník, zelinář, kuchař, hostitel, hosté, notář, žvatlavé mimino, zamilovaný mladík, našťvaný mladík a další, který se snaží zmírnit zlost toho našťvaného. Prvních šest rolí Chorikios uvádí v páru, což by mohlo znamenat, že má na mysli konkrétní zápletku.

S ostatními rolemi (§73–94, srv. §26) se setkáváme už u Aristofana a Menandra. Na první pohled se zdá, že Chorikios jednoduše uvádí čtyři postavy z Menandrových her:

Moschion ze hry *Samia* (česky *Zmýlená neplatí*).

Chairestratos ze hry *Epitrepontes* (česky *Čí je to dítě; Záleží na charakteru*)

Knemon ze hry *Dyskolos* (česky *Dědek; Mrzout; Takový protiva*.)

Smikrines z her *Epitrepontes*, *Dyskolos* aj.

Proti tomuto dojmu však lze namítnout, že Menandros má tendenci užívat stejných jmen pro stereotypní charaktery různých her:

Moschion znamená doslova mladý býček, jelimánek, postava, jež se dostává pro svou nezralost do nesnází.

Chairestratos – běžné občanské jméno, kromě dalších dvou Meandrových her se vyskytuje i u Terentia.

Smikrines – jméno často udělované lakotným nesnášenlivým starcům.

²³⁵ Viz Joannes Chrysostomus: *De Lazaro*, 48,986.

Xanthias je role známá z Aristofanových *Acharňanů*, *Žab* a *Vos*; Kleisthenes (§83) je postava z Aristofanových *Jezdců*, *Ptáku*, *Acharňanů*, *Thesmoforiazusai* (česky *Ženy o Thesmoforiích*). Je proto možné předpokládat, že Chorikios odkazuje ke komediím různých autorů či na Menandrovo dílo obecně.

Mimická tematika u Chorikia

Jedním z charakteristických témat mimu byla nevěra (§29–35). Po celou dobu existence mimu byla hlavním předmětem polemik mravokárců a později církevních otců. Chorikios líčí typickou zápletku mimu o nevěře velmi detailně:

- a) Skutek nevěry.
- b) Dopadení zločince podvedeným mužem.
- c) Nařízení k vykonání sebevraždy, která se však po logickém zvážení případu neuskuteční.
- d) Předvedení obou milenců před soud.
- e) Rozsudek, po němž následuje návrat k divadelní skutečnosti s veselou písní zpívanou všemi herci.

Další náměty čerpá z mytologie; uvedený příklad trojského válečníka a Myrmidona (78§) odpovídá nejspíš střetu Hektora s Achileem.

Místo a příležitost pro hraní mimu

Divadelní prostor k hraní mimu nebyl spojován výhradně s divadlem, daleko spíše se divadelní hry provozovaly v rámci větších městských oslav anebo v soukromí. Podle římského práva divadlo patřilo „mezi tzv. *res extra commercium* neboli věci vyloučené z právního obchodu, tedy takové, s nimiž jednotlivec nemohl nejen disponovat, ale ani k nim nemohl nabýt vlastnického práva. Byla to věc, jak říká právník Marcianus, jejímž vlastníkem byla *civitas* (Dig. 1,8, 6, 1), patřila tedy městu, neboli také věc určená k veřejnému /obecnému užívání (*res in uso publico*). K označení věcí takového typu, jako byly také cirky, amfiteátry, lázně apod. se v římskoprávních pramenech objevují také jiná označení, mající však v zásadě stejný význam: *res publicae* (věc veřejná), *res universitatis* (věc patřící všem).“²³⁶

Mimové mnohdy účinkovali na hipodromu mezi jednotlivými zápasy, měli za úkol nejen vyplnit čas, ale podle Chorikia hlavně zmírnit vášně rozdováděných fanoušků. Hipodrom byl v Chorikiově době hlavním zábavním centrem, i císař měl v hledišti hipodromu svou lóži, do níž vedla cesta přímo z císařského paláce. Ke sportovním klubům, z nichž se prosadili hlavně Zelení a Modří, se často připojila horda fanoušků a rozvášněný dav pak pustošil, co mu přišlo do cesty. Stávalo se tak v období sociálního napětí, a nebyl proto výjimkou ani požadavek na sesazení příslušných vysokých úředníků, císaře nevyjímaje. Také slavné povstání „Nika!“ (r. 531) mělo počátek v roztržkách na hipodromu. Po potlačení povstání ležela třetina Konstaninopole v troskách a o život přišlo na 30 000 lidí.²³⁷

Po preventivním vypovězení herců z měst (§142–143, aj.) by logicky následoval zákaz divadla a uzavření divadelních budov, jak

²³⁶ Viz Skřejpek, c. d.

²³⁷ Srv. Vladimír Vavřínek: „Východořímské impérium.“ In: Bohumila Zástěrová (ed.), *Dějiny Byzance*, Praha 1994, str. 61–62, 67–68.

bylo zvykem na celém území římské říše. Stávalo se tak z různých důvodů, především finančních a správních. Divadlo, stejně jako hipodrom, bylo místo setkání, kde se rozvášněný dav často nechal strhnout, vrhl se do ulic a pustošil město.²³⁸ Mimy však neprovokují k násilnostem, upozorňují na nedostatky úřadů a jejich zástupců, tak jak se jiní neodvažují, čímž se násobí jejich užitečnost.

Jeden dobový program ze závodů na hipodromu se zachoval na oxyrynšském papyru (P.Ox. 2707). Stojí v něm, že ve čtvrté přestávce mezi zápasem vystoupí mimové a jiné atrakce.²³⁹ Kromě toho, Chorikiovo: *Lidé se totiž nabažili divadelní podívané, kterou mohou vidět jen zřídka.* (§118) – dokládá, že divadlo bylo možno vidět jen při zvláštních příležitostech, čili v závislosti na svátcích a oslavách subvencovaných státem. Je-li tato interpretace správná, jde o klíčové svědectví o ústupu divadla v jeho dějinách.²⁴⁰

²³⁸ Procopius: *De aedificiis* 2,10,22.

²³⁹ Alan Cameron: *Circus factions, Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford 1976, str. 213.

²⁴⁰ Srv. Stefanis, c. d., 184.

Herci a morálka

Cizoložství, vedle toho prostituce a homosexualita jsou i hlavním tématem žaloby, proti níž všechny Chorikiovy argumenty směřují k závěru, že divadelní role herce neovlivňuje ani v dobrém, ani v špatném. Ztvárnění role prostituta nebo nevěstky nekazí ani hercovu osobnost ani diváka, který soulož na jevišti sleduje. Dobrý herec, chce-li uspět, dává si pozor na svůj soukromý život a prostituci, častý způsob přivýdělnku, nechává stranou. V souladu s podstatou herectví by tak snížil hodnotu svého hereckého projevu, poněvadž by v této roli nikoli hrál, ale předváděl by sám sebe.

Nelze předpokládat, že by Chorikios analyzoval způsob mimického herectví podle uměleckých kritérií, jimiž by na způsob Stanislavského teorie určoval, zda se mimický herec ztotožňuje se svou rolí či nikoli.²⁴¹ Chorikiova obhajoba se týká morálky herců a nelze ji ztotožňovat s komickým herectvím, které je komické právě proto, že není opravdové. Navíc střídání množství rolí ani nedovoluje, aby hercovu osobnost ovlivnily. Stejně tak herce neovlivňují převleky, jak řečník dokládá vlastní osobou či příběhem o Achilleovi, který se převlékl za dívku, aby se nemusel připojit k výpravě do Troje.²⁴²

Z Chorikiovy argumentace vyplývá:

- a) Na hercích není nic trestuhodného, dokonce ani nic hodného žaloby.
- b) Herecká práce je napodobovat, nikoli reálně vykonávat.
- c) Napodobování obnáší role kladné i záporné a v případě, že dramatická postava překročí hranice zákona, je řádně v příběhu potrestána.

²⁴¹ Srv. Stefanis ve své poznámce k Wiemkenově pokusu o teoretickou analýzu mimického herectví, (H. Wiemken: *Der griechische Mimos*, Brémy 1972, str. 184), Stefanis, c. d., str. 169.

²⁴² Příběh zpracovává Pseudo-Apollodorus: *Bibliotheca*, 3,173.

Po celou dobu své řeči Chorikios pečlivě zdůrazňuje blahodárnost divadla. Na příkladu Filipa Makedonského a jeho vřelého vztahu k mimům (§60–68) o téměř jedno tisíciletí dříve řečník demonstruje klady i úskalí herecké společnosti. Uzavírá, že je sice dobré udržovat si od herců zdravý odstup, ale není třeba je nenávidět a přenášet tak svou nenávist i na jejich práci. Stačí, když oceníme, že mimos přináší pro život tolik důležité potěšení, odpočinek a poučení. To nejlepší, co dobré mimické dílo bezpochyby dokáže vzbudit, je smích. Chorikios mu věnoval krátkou pasáž (§95–129), čímž docílil odlehčení předchozího vážného tématu o prosti a homosexualitě.

Ženy a divadlo v Byzanci

Ženy v Gaze byly poměrně svobodné ve srovnání s převládajícím postavením žen v ostatních byzantských městech, které, až na rodinné slavnosti, byly nuceny sedět doma a vést domácnost.²⁴³ Na mnoha místech svých spisů líčí Chorikios účast žen na veřejných festivalových zábavách, v *Apologii mimorum* dokonce brojí proti tomu, aby se manželkám a dcerám zakazovalo chodit do divadla s využitím Stobaiovy citace (§52). O oficiálním církevním ani státním nařízení, které by účast žen na oslavách zakazovalo, nemáme žádné doklady. Naopak v souladu s Justiniánským kodexem je každému dovoleno užívat radosti a povyražení na jakékoli slavnosti.²⁴⁴

²⁴³ Srv. příslušnou kapitolu in Phedon Koukoules: *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός* / = *Vie et civilisation Byzantines* / Phedon Koukoules. 1A/6, Σχολεία, παιδων ανατροφή, παίγνια, Εν Αθήναις: Institut Francais d'Athenes: τυπ. Μυρτίδης, Μηνάς, Αθήνυ 1948.

²⁴⁴ *Codex Justinianus*, I,4,33. Podle Stefanis, c. d., str. 21–22.

Zvláštní kapitolou je speciální úprava uzavírání manželství s herci a herečkami. Až do vlády císaře Justiniána bylo manželství mezi herci a rodinami státních funkcionářů zakázáno.²⁴⁵ Bez nejmenších pochyb to byl císařův osobní zájem – příprava na sňatek s mimádkou Theodorou, který zavedl příčinu ke zrušení zákazu. Ve dvou zákonech z r. 534²⁴⁶ stojí, že ženy, které opustily scénu spolu se svými dcerami, se mohou provdat za státní funkcionáře.²⁴⁷ Tomuto pregnantnímu zákonu předcházela obecný výnos z let 520–523,²⁴⁸ který uznával právo platnost sňatku s herečkou, jež opustila své povolání.

Ženy byly chráněny zákonem,²⁴⁹ jenž poskytoval ochranu herečkám, které se chtěly vyvázat ze svých divadelních povinností. S tím kontrastuje nařízení, z něhož vyplývá pregnantně formulované omezení pro herečky:

*Žádná z hereček nesmí nosit drahé prsteny, ani hedvábné šaty s bohatým vyšíváním či zlatým zdobením. Rovněž se musejí vystříhat barevných oděvů, v nichž se objevuje purpur. [Purpur je barva vyhrazená králům.] Připouští se, aby nosily hedvábné záhyby i zlato na krku, na rukou a v pase, avšak bez drahých kamenů.*²⁵⁰

Na rozdíl od klasické doby, o níž není jasné, zda ženy do divadla chodily či nikoli, v Byzanci žádné oficiální nařízení ženám vstup do divadla či do hlediště hipodromu nezakazovalo. Jedinou snad výjimkou byl výnos z r. 449, v němž stojí, že přítomnost vdané ženy na divadelním představení bez souhlasu manžela může být důvodem

²⁴⁵ Viz kapitola „Ctihodná společnost a herci.“

²⁴⁶ *Codex Justinianus* I,4,33 a V,4,29. Podle Stefanis, c. d., str. 21–22.

²⁴⁷ Theocharidis, c. d., str. 108.

²⁴⁸ *Codex Justinianus* V,4,23.

²⁴⁹ *Novellae* 51. Podle Stefanis, c. d., str. 22.

²⁵⁰ *De scaenicis* In: *Codex Theodosianus* 15,7,11.

k rozvodu.²⁵¹ Toto právo a povinnost měl také manžel, jehož žena vystoupila na scéně:

*Žena, která spáchá lenocinium (dopustí se kuplířství) nebo vystoupí na scéně, může být obžalována z cizoložství podle usnesení senátu.*²⁵² V případě, že se manžel s ženou nerozvedl, nebo na ni nepodal žalobu, ocital se v nebezpečí, že bude sám posuzován jako kuplíř.²⁵³

Přítomnost žen na veřejných hrách byla v konzervativních kruzích považována za skandální,²⁵⁴ avšak víme, že od římských dob byla běžná.²⁵⁵ Byzantští církevní otcové, zejména Jan Zlatoústý, uvádějí, že se ženy divadlu z cudnosti vyhýbaly,²⁵⁶ na jiném místě však zase říká:

Παννυχίδες ἐγίνοντο μιαιραὶ, καὶ γυναῖκες ἐκαλοῦντο ἐπὶ τὴν θέαν. Ὡ τῆς μιαιρίας! ἐν νυκτὶ, ἐν θεάτρῳ παννυχὶς ἦν, καὶ παρθένος ἐκάθητο μεταξὺ νέων μεμνηότων καὶ μεθύοντος ὄχλου.²⁵⁷

Panychidy²⁵⁸ se staly špinavou podívanou a lákají k ní i ženy. Ó hnus! Celou noc až do rána sedí panna v divadle mezi bláznivými mladíky a opilý davem.

Za Chorikia platily přísné mravy v Konstantinopoli, už však ne tolik v Gaze. Účast žen při příležitosti oslav v Gaze potvrzuje i Chorikiův současník Prokopios z Kaisareie.²⁵⁹ Ve sbírce zákonů

²⁵¹ *Codex Justinianus* V,17,8,3.

²⁵² *Digesta* 48,5,11,2. Přel. Skřejpek c. d.

²⁵³ Srv. Skřejpek c. d.

²⁵⁴ Viz Stefanis, c. d., str. 161.

²⁵⁵ Tacitus: *De Germanorum origine ac moribus* 19; Juvenalis: *Satura* XI.

²⁵⁶ Srv. Joannes Chrysostomus: *In epistulam ad Colossenses*, 62,386.

²⁵⁷ Joannes Chrysostomus: *In epistulam ad Titum*, 62,693.

²⁵⁸ Panychidy, zde celonoční pohanské oslavy, dnes však *panychida* v církevní praxi znamená *služba za zemřelého*.

²⁵⁹ Procopius: *De bellis*, 1,24,6.

Digesta stojí zákon opravňující otce a manžela zabít muže, se kterým se dcera/manželka dopustila nevěry:

*Manžel může zabít milence své ženy, jestliže je přistihne ve svém domě, jestliže se jedná o pasáka, nebo byl hercem nebo vystupoval na jevišti jako tanečník nebo zpěvák nebo byl předtím odsouzen v trestním procesu.*²⁶⁰

Stejně tak pro potrestání nevěrné ženy římské právo v určitých případech nevěry sahá po nejvyšším trestu.²⁶¹ Zato zákaz inscenování nevěry (§69–72) není vysloven nikde v žádném státním nařízení. Kromě toho již Athénský zákon, na nějž na jiném místě *Apologie* Chorikios odkazuje, zakazuje homosexuální prostituci.²⁶² Pozdější byzantské zákonodárství je však daleko přísnější a homosexuální prostituci trestá až smrtí.²⁶³

²⁶⁰ *Digesta* 48, 5, 25. Přel. Skřejpek c. d.

²⁶¹ *Codex Justinianus* 9,9,9 a 29.

²⁶² Příslušný zákon se dochoval u Aischina. Viz Aeschines: *In Timarchum*, 21.

²⁶³ *Codex Justinianus* 9,9,30.

Ctihodná společnost a herci

O problematice vztahu herců a vysoké společnosti máme velmi podrobné právní doklady. Především se jedná o právní spisy z doby císaře Augusta (*lex Iulia de adulteriis coercendis*, *lex Iulia de maritandis ordinibus* a *lex Papia Poppaea nuptialis*), které byly zahrnuty do Justiniánových *Digest*. Tato právní nařízení zavedla či spíš jen potvrdila omezení možnosti uzavřít manželství mezi herci a herečkami se senátory a příslušníky jejich rodin.²⁶⁴ Manželství nevznikne, *jestliže se senátor, jeho syn, vnuk nebo pravnuk pocházející od syna nevědomky nebo proto, že byl podveden zasnoubí nebo ožení s propuštěnkou, nebo ženou, která je nebo byla herečkou nebo herci byli její otec nebo matka. Nebo dcera senátora, jeho vnučka pocházející od syna nebo pravnučka pocházející od vnuka se nevědomky nebo proto, že byla podvedena zasnoubí nebo ožení s propuštěncem nebo mužem, který je nebo byl hercem, nebo jehož otec nebo matka byli herci.*²⁶⁵

„Pokud však manželství vzniklo mezi takovými osobami vědomě, bylo sice platné, avšak výše postavené osoby byly považovány i nadále za neprovdané či neženaté. Stejně důsledky mělo také to, pokud se žena stala herečkou již za trvání manželství avšak pokud se takto začali živit její rodiče, nemělo to žádný vliv na již uzavřené manželství. Tato fikce nevstoupení do manželství měla velmi závažný důsledek. *Caelibes*, jak je Augustova legislativa označuje, byli totiž úplně nezpůsobilí dědit ze závěti. Za povšimnutí přitom stojí

²⁶⁴ Srv. Skřejpek c. d. a kap. Ženy a divadlo v Byzanci.

²⁶⁵ *Digesta* 23,2,44. Přel. Skřejpek c. d.

skutečnost, že uvedená ochrana senátorských rodů se týkala především jejich mužských linií.²⁶⁶

U Chorikia je blízký přátelský vztah mezi váženými rodinami a herci cenným důkazem, že samo herecké povolání nemá na herce špatný vliv (§53–55). Nejdůležitější občané ve městě patřili podle všeho ke střední vrstvě a řečnickovým zdůrazňováním vztahu mezi herci a těmito občany si má posluchač vytvořit analogický obraz o hercích nezávisle na obecném pohrdání herci a některých zvláštních vyhláškách.

Takovou byla kupříkladu vyhláška císaře Juliána Apostaty (4. stol. po Kr.), v níž se nařizuje:

Μηδεὶς οὖν ἱερεὺς εἰς θέατρον ἐξίτω, μηδὲ ποιείσθω φίλον θυμελικὸν μηδὲ ἀρματηλάτην, μηδὲ ὀρχηστῆς μηδὲ μῖμος αὐτοῦ τῆ θύρα προσίτω.²⁶⁷

Kněží nesmějí chodit do divadla, přátelit se s herci, ani s nikým od vozů,²⁶⁸ žádného tanečníka ani mima nesmějí přijmout ve svém domě.

S herci a mimem se však bylo možno setkat i u dvora. Svátek, na nějž Chorikios naráží (§56–59), jsou s největší pravděpodobností Kalendy, římský novoroční svátek, který se slavil po sedm dní. U dvora v Konstantinopoli bylo zvykem na přelomu roku při císařských oslavách zvat také mimy,²⁶⁹ a to dokonce i za císaře Juliána Apostaty (4. stol.), známého odpůrce divadla a hipodromu.²⁷⁰

²⁶⁶ Viz Skřejpek c. d.

²⁶⁷ Julianus Imperator Phil.: *Epistulae*, 89b, 439–442.

²⁶⁸ ἀρματηλάτης [armatilis] – člověk od vozu, vozataj závodící na hipodromu, kde vystupovali i mimové a tanečníci aj.

²⁶⁹ Viz Phedon Koukoules, c. d., str. 50.

²⁷⁰ Srv. Julianus: *Misopogon*, 4–5.

Provozování mimu a Justiniánská opatření

Pro mimos byla Justiniánova vláda (527–565) a vláda jeho nástupce posledním obdobím jeho více než tisícileté existence. R. 529 dal císař Justinián po několika výtržnostech zavřít divadlo v Antiochii:

Ἐν δὲ τῷ αὐτῷ χρόνῳ ἐγένετο ταραχὴ ἐν Ἀντιοχείᾳ τῇ μεγάλῃ ἐν τῷ θεάτρῳ. καὶ τὰ τῆς ταραχῆς ἀνηνέχθη τῷ αὐτῷ βασιλεῖ. καὶ ἀγανακτῆσας ἐξ ἐκείνου ἐκώλυσε τὴν θέαν τοῦ θεάτρου πρὸς τὸ μὴ ἐπιτελεῖσθαι τοῦ λοιποῦ ἐν τῇ τῶν Ἀντιοχέων πόλει.²⁷¹

*Toho roku došlo v antiochejském divadle k velikým nepokojům, což mělo pro krále nepříjemné následky. Rozhněval se a nechal v Antiochii zatarasit část divadla, * aby se nedalo používat.*

*Doslova výhled divadla, čímž se myslí přirozená scenerie otevřeného divadla.

Město pak znovu vystavěl, zmodernizoval včetně vodovodu, divadel a veřejných prostranství:

ἔπειτα δὲ στοαῖς τε καὶ ἀγοραῖς αὐτὴν διακρίνας, καὶ διελὼν μὲν τοῖς στενωποῖς ἀμφοδούς ἀπάσας, ὄχετους δὲ καὶ κρήνας καὶ ὑδροχόας καταστησάμενος, ὅσοις ἢ πόλις κεκόμψευται, θεάτρά τε αὐτῇ καὶ βαλανεῖα πεποιημένος, καὶ ταῖς ἄλλαις δημοσίαις οἰκοδομίαις ἀπάσαις κοσμήσας.

Rozčlenil ji [Antiochii] stoami a agorami, cesty vzájemně propojil, vybudoval kanalizaci, studně a vodovod. K lesku a pohodlí nechal postavit divadla, lázně a jiné vymoženosti.²⁷²

Je jisté, že již od počátku své vlády Justinián omezoval zdroje veřejných podívaných a tok financí přísně hlídal. R. 536 vyšlo nařízení, které pod císařským dohledem určovalo 7 lidových slavností, mezi nimiž vedle bojů s šelmami a hipodromu byla i jedna slavnost čistě divadelní:

²⁷¹ Joannes Malalas: *Chronographia*, 448,20–449,2.

²⁷² Procopius: *De aedificiis* 2,10,22.

καὶ πέμπτην γε ποιήσει πρόοδον τὴν ἐπὶ τὸ θέατρον ἄγουσαν, ἦν δὴ πόρνας καλοῦσιν, ἔνθα τοῖς ἐπὶ σκηνῆς γελωτοποιοῖς ἔσται χώρα τραγωδοῖς τε καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς θυμέλης χοροῖς, θεάμασί τε παντοδαποῖς καὶ ἀκούσασιν ἀνεωγμένον ἔστι τὸ θέατρον.²⁷³

Pátý svátek bude probíhat pod záštitou císaře v divadle pod názvem Pornai v prostředí bavičů, her a tance, v divadle otevřenému písním a podívané všeho druhu.

Zároveň císař centralizoval státní finanční systém tak, aby veřejná správa neměla dotace, na kterých se živilo značné množství lidí:

καὶ μὴν καὶ ὅσους οἱ τὰς πόλεις οἰκοῦντες ἀπάσας πολιτικῶν σφίσιν ἢ θεωρητικῶν οἴκοθεν πεποίηται πόρους, καὶ τούτους μεταγαῶν φόροις ἀναμῖξαι τοῖς δημοσίοις ἐτόλμησε. καὶ οὔτε ἰατρῶν τις ἢ διδασκάλων τὸ λοιπὸν ἐγένετο λόγος οὔτε δημοσίας τις ἔτι οἰκοδομίας προνοεῖν ἴσχυσεν οὔτε λύχνα ταῖς πόλεσιν ἐν δημοσίῳ ἐκάετο οὔτε τις ἦν ἄλλη παραψυχὴ τοῖς ταύτας οἰκοῦσι. τὰ τε γὰρ θέατρα καὶ ἵππόδρομοι καὶ κυνηγέσια ἐκ τοῦ ἐπὶ πλεῖστον ἅπαντα ἦργει, οὗ δὴ οἱ τὴν γυναῖκα τετέχθαι τε καὶ τεθράφθαι καὶ πεπαιδεῦσθαι ξυνέβαιεν. ὕστερον δὲ ταῦτα δὴ ἀργεῖν ἐν Βυζαντίῳ ἐκέλευσε τὰ θεάματα, τοῦ μὴ τὰ εἰωθότα χορηγεῖν τὸ δημόσιον πολλοῖς τε καὶ σχεδόν τι ἀναρίθμοις οὔσιν, οἷς ἐνθένδε ὁ βίος. ἦν τε ἰδίᾳ τε καὶ κοινῇ λύπη τεκαὶ κατήφεια, ὥσπερ ἄλλο τι τῶν ἀπ' οὐρανοῦ ἐπισκήψασαι πάθος, καὶ βίος πᾶσιν ἀγέλαστος. ἄλλο τε τὸ παράπαν οὐδὲν ἐφέρετο τοῖς ἀνθρώποις ἐν διηγήμασιν, οἴκοι τε οὔσι καὶ ἀγοράζουσι κὰν τοῖς ἱεροῖς διατρίβουσιν ἢ συμφοραὶ τε καὶ πάθη καὶ καινοτέρων ἀτυχημάτων ὑπερβολή.²⁷⁴

Troufl si sloučit státní daně s veškerými lokálními příjmy všech měst určené na jejich správu i zábavu. Lékař či učitel si neudržel zbytek svého společenského kreditu a nikdo nemohl vydělat na

²⁷³ *Novellae* 502,20.

²⁷⁴ Procopius: *Historia Arcana* 26,6–8.

veřejných stavbách. Nebylo ani na opravu veřejného osvětlení, ani na jakoukoli úlevu pro obyvatele.

Většinu divadel, hipodromů a arén uzavřel, tj. místa, kde se narodila, vyrostla a vyučila jeho žena. Posléze nařídil učinit přítrž veškeré zábavě tohoto druhu všude, kde se kdy provozovala. [Nařízení vyšlo] s platností po celém území Byzance, aby nebylo napříště financováno z veřejných prostředků tak veliké až nekontrolovatelné množství lidí, jak tomu bylo [doposud] zvykem, a které si z toho udělalo živnost.

V soukromí i na veřejnosti zavládl smutek a sklíčenost, jakoby měl přijít nějaký boží trest, a všem nastal život bez smíchu. Doma ani na trhu si nebylo co vyprávět, ani při pobytu na svatých místech, a pohrom a neštěstí a neslýchaných nehod se stalo nebývale mnoho.

Justinián nakonec rozšířil zákaz her v celém byzantském impériu. Ovšem mimos se hrál i nadále, jak dokládají Chorikios i Prokopios, ovšem jen při zvláštních příležitostech. Ačkoli výše uvedené Prokopiovo líčení nelze přijímat bezvýhradně už kvůli anekdotickému pojetí, je z něj možné částečně odvodit podmínky a proměny zábavní produkce v rané Byzanci. Justinián a jeho nástupci postupně oklešťovali veřejný rozpočet, což mělo za následek úbytek podívané všeho druhu mj. i mimu resp. divadla, jemuž kdysi vládci vyhrazovali tučné sumy, καὶ διαφερόντως ἐς τοὺς ἐπὶ σκηνῆς– *majíce o divadelníky zájem*.²⁷⁵ Zákaz hraní byl s definitivní platností formulován r. 546²⁷⁶ a naposledy ještě ve výnosu z r. 680.²⁷⁷

Stále více a více se v životě byzantského člověka uplatňovala církev, jež spolu s divokou zábavou na hipodromu vytlačovala ze života křesťanů i provokativní mimos. Souviselo s tím nařízením, které

²⁷⁵ Procopius: *Historia Arcana*, 26,14.

²⁷⁶ *Novellae* 123,44.

²⁷⁷ Srv. Demetrios. J. Constantelos: „Canon 62 of the Synod in Trullo.“

Βυζαντινά 2 (1970), str. 23-35. Franz Tinnefeld: „Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691),“ *Βυζαντινά* 6 (1974), str. 321–343.

zakazovalo kléru všeho stupně svěcení návštěvu divadla a podívaných v hipodromu,²⁷⁸ a naopak, na základě zákona z r. 546, bylo stíháno zpracování mišských témat na scéně.²⁷⁹

Mezi literárními útvary s dramatickými prvky se prosadil především román, jenž byl většinou svými autory označován za ΔΡΑΜΑ [drama] / ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΝ – [dramatikon], ale i životy svatých, které se v mnohém dobrodružnému románu podobaly, a dramatická církevní kázání. Také na tisíc hymnů a kondaků²⁸⁰ Romana Meloda (6. století) se svou výstavbou a živostí vyrovnalo dramatickým kázáním církevních otců.²⁸¹

Tento syrský hymnograf, dvorní skladatel Justiniánova dvora, zavedl do liturgie lyrickodramatické skladby, v nichž troparia (hlavní strofy) zpívá kněz a efymnion (refrén) věřící. Byl to zcela nový básnický útvar, jenž nikterak nenevazoval na antické klasické formy. Často se o jeho hymnech hovoří jako o dramatických veršovaných kázáních, přičemž za nejdramatičtější jsou považovány *Nářek Bohorodice* a *Soudný den*. Také mu bývá připisován *Akathistos* nejslavnější byzantský hymnus na Bohorodici zpívaný vstoje, jenž byl pravděpodobně složen na oslavu odvrácení Avarů za císaře Herakleia (626).²⁸²

²⁷⁸ *Novellae* 123,10.

²⁷⁹ *Novellae* 123,44.

²⁸⁰ Kondak – píseň z → kánonu (po 6. písni) a → akathistu. Kánon, tj. řada písní k oslavě svátku vzešel z devíti biblických písní: 1. Mojžíšova píseň po přechodu Rudým mořem, 2. píseň jen u postních kánonů, 3. píseň motivovaná hymnem prorokyně Anny, 4. píseň jako motlitba proroka Habakuka, 5. píseň proroka Izaiáše, 6. proroka Jonáše, 7. a 8. motlitba tří mládenců z pece ohnivé, 9. píseň opěvující přesv. Bohorodici a příchod Spasitele světa. Akathist – doslova „zpívaný vstoje“, chvalo zpěv obsahující písně zvané kondaky a ikosy. Viz *Slovníček užitých liturgických výrazů* In: *Otče náš, modlitby pravoslavného křesťana*, Praha 1953, str. 263.

²⁸¹ Na dramatičnost Melodových skladeb upozornil Kariofilis Mitsakis. In: Kariofilis Mitsakis: *Βυζαντινή υμνογραφία*, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Soluň 1971.

²⁸² Srv. Hunger, c. d., str. 529, 557. Srv. Dostálová, c. d., str. 410.

Bohatá liturgie a pompézní oslavy dotované ze státní pokladny se staly novým trendem v mladé křesťanské kultuře a nejspíš tak přispěly k tomu, že byl mimos – poslední antická divadelní forma – ze života byzantského člověka vytěsněn.

III. Dialogické texty a návrat divadla

Využití možností dramatu

Intelektuální osobnosti rané Byzance si záhy uvědomily nutnost adaptace starořecké literatury, dramatické básnictví nevyjímaje. Ačkoli produkce mimu stále více a více ustupovala, texty velkých dramatických básníků a filosofů byly na východě uchovávány a rozmnožovány. Významu náboženství uchovávaném v antické literatuře se zpočátku dotýkali hlavně polyteističtí spisovatelé jako kupříkladu Iamblich (4. stol.), ovšem když se císař Julián Apostata (4. stol.) pokusil zabránit křesťanským učitelům vyučovat antické autory, aby tak dosáhl izolace křesťanů, vystoupil Řehoř Teolog s myšlenkou, že jazyk a teologický rozměr díla jsou dvě rozdílné věci.²⁸³ Tím uplatnil nárok na antické dědictví v rámci křesťanství.

V prvních staletích po Kristu byla na území Kappadokie (dnešní Turecko) dovršena helénizace, dokonce i v židovských komunitách se mluvilo a psalo řecky. Obojí přispělo k rozšíření křesťanství a k vytvoření křesťanských center, jako byla Kaisarie, první metropole nového náboženství. Později ve 3.–5. stol. vzdělání ve filologii a teologii na kappadockých školách dosáhlo vrcholu.

Tedy Řehoř studoval spolu se svým přítelem a významným teologem Basilem, později řečeným Veliký, dostalo se jim tedy kromě teologického vzdělání také vzdělání v antické literatuře a filozofii. Oba dva pak dokázali přiblížit soudobému křesťanskému světu antické prameny a využívat je. Zdůraznili jejich teologickou úroveň, odlišili ve starořeckých textech polyteismus od filosofie a etiky a dalších myšlenkových vrstev.

Za to, že se nám do dnešních časů dochovaly texty antických dramatiků, vděčíme i opisům byzantských mnichů, kteří vedle Homéra a Hesioda opsali Aischylova *Upoutaného Promethea*, Euripidovy

²⁸³ Glen W. Bowersock: *Ο Ελληνισμός στην ύστερη αρχαιότητα*, MIET, Athény 1996, str. 27.

Bakchantky a Aristofanovy komedie. Církevní otcové antická dramata adaptovali pro své potřeby; kupříkladu Basil Veliký použil ukázek z Euripidova *Hippolyta* jako vzoru pokrytectví, Theodorit Kyperský znázornil na Euripidových *Féničankách* rozdíl mezi stvořeným a nestvořeným – mezi přírodou a bohem.²⁸⁴ Pro nová dramata v té době již neexistovaly dobré podmínky. Zachovaly se pouze fragmenty,²⁸⁵ z nichž je nejrozsáhlejší *Exagoge* čili *Mojžíšovo vyvedení židů z Egypta* od Ezechiela (3.–2. stol. př. Kr.), helénizovaného žida, o němž toho více nevíme.²⁸⁶

Na tomto místě je také vhodné připomenout, že samotný výraz ΔPAMA [drama] může být zavádějící. Jeho význam se v průběhu času i prostředí měnil, hlavně však primárně neodkazoval na divadelní prostor. Vychází ze slovesa ΔΠΑΩ – [drao] čili dělám, činím, a až následně se váže k divadlu (dramatické dílo, tragédie, komedie), akcím s divadelními prvky jako ΔΡΩΜΕΝΟ ΜΥΣΤΗΡΙΟΥ [dromeno mystiriu] – část liturgie, či k literatuře a historickému vyprávění (lyrická báseň, román). V neposlední řadě souvisí s činnostmi s dramatickým nebo tragickým charakterem (plán, důmyslný nástroj, tragický čin, léčka, neštěstí, duševní pohnutí). Sémanticky také nahrazuje věci nepravé či smyšlené (mýtus, vymyšlený příběh) ale i věci skutečné (pozemský život, Ježíšovo pozemské dílo).²⁸⁷ Využití „divadelní terminologie“ v písemných památkách byzantských intelektuálů a církevních otců dokládá jejich důkladnou znalost antické literatury, funkci divadla a její využití ve vzdělání a církevní praxi, nikoli v provozování divadla uvnitř či mimo kultovní prostředí.

Vedle toho „divadlem“ – ΘΕΑΤΡΟΝ [theatron] je v Byzanci nejčastěji míněna posluchárna, v níž probíhá studentská soutěž

²⁸⁴ Srv. Vivilakis, c. d., str. 24.

²⁸⁵ Viz Bruno Snell: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, díl I. Göttingen 1971.

²⁸⁶ Srv. výše k židovskému dramatu, str. 23. Zlomek se zachoval u Eusebia: *Preparatio evangelica* 9, 28. Viz Snell, c. d., str. 288–301. Srv. Stehlíková, c. d., str. 116.

²⁸⁷ Vivilakis: *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη σχέση Εκκλησίας και θεάτρον*, disertační práce, Athény 1996, str. 77.

ve velmi živém přednesu řečí na dané téma, básní a esejů složených podle kánonů antické rétoriky, narozdíl od převažující byzantské literatury, která byla určena k soukromému nehlasnému čtení.²⁸⁸ S tím nepřímo souvisí historický vývoj řečtiny. Jak už bylo výše řečeno, za císaře Justinána byly úředníci vzděláváni v klasické řečtině, resp. jejím attickém dialektu, jímž se psalo a hovořilo před více než tisíci lety od Justiniánových časů na území Řecka – v Attice. V 6. stol. po Kr. měla mluvená řečtina již dávno novou významně odlišnou podobu. Její výslovnost se už na přelomu letopočtu podobala spíše výslovnosti současné moderní řečtiny, než časově bližší řečtině klasického období. Změny výslovnosti řečtiny se týkaly většiny vokálů, všech diftongů a některých konsonant, což se nutně muselo projevit ve vnímání přednesu časoměrných veršů antických autorů a jejich napodobování. Došlo k tzv. itacizmu, tj. některé samohlásky a dvojhlásky (EI, OI, H, Y, I) se začaly vyslovovat stejně čili jako prosté [i] – původně EI [ei], OI [oi], H [é], Y [û], I [i] –, dlouhé samohlásky také ztratily svou délku jako např. Ω [ó], Η [é] atd. Změn proběhlo mnohem více, výše uvedené příklady však dostatečně dokreslují, že přednes klasických básníků, zvláště pokud jde o metrický systém, nemohl dobře fungovat.

Byzantský svět, pokud můžeme soudit, na tom mohl být obdobně. Klasická řečtina přežívala v intelektuálních kruzích a na školách, pro veřejnou praxi sloužily nové žánry, z nichž dramatu byly nejbližší tzv. dialogické texty.

²⁸⁸ Srv. Růžena Dostálová: c. d., str. 368–369.

Dialogické texty

K byzantským památkám s divadelními rysy patří dialogické texty neboli *básnické skladby v dramatické formě*.²⁸⁹ Zastánci kontinuity řeckého divadla je tradičně označují za díla intelektuálního či náboženského byzantského divadla,²⁹⁰ jinak se zjednodušeně mluví o básnických dialogických textech.²⁹¹ Jejich datace je mnohem starší než pozdější pokusy na západě napodobující texturu antické komedie²⁹² jako v případě Hrotsvithy von Gandesheim, první německé básnířky a řeholnice tvořící v 10. století, která za své „objevení“ vděčí slavnému německému humanistovi Konrádu Celtovi, jenž její latinské dílo vydal počátkem 16. století.²⁹³

U dialogických textů kromě dialogu – ve většině případů jde o dialog mezi dvěma či třemi osobami – se i další dramatické prvky vtělily do nových hojně pěstovaných literárních žánrů (v románech, životech svatých a v hymnografii především Romana Meloda).

Prvním skladatelem dochovaných dramatických textů byl Methodios, biskup olympský (3.–4. století). V jeho díle *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ ΤΩΝ ΔΕΚΑ ΠΕΡΘΕΝΩΝ Η ΠΕΡΙ ΑΓΝΕΙΑΣ* – *Symposion desíti panen aneb O čistotě* Methodios odpovídá smyslnému Platonovi v zahradě Ctnosti, dceři Filosofie prostřednictvím dívek v deseti monolozích, kde vyzdvihuje hodnotu čistoty. *Symposion* je uvedeno prologem a zakončeno písní, kterou zpívá jedna z panen, zatímco ostatní dívky stojí po její pravici a levici zpívají po každé strofě radostný refrén. Je

²⁸⁹ Herbert Hunger: *Βυζαντινή λογοτεχνία: Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών. Τόμος Β'. Ιστοριογραφία, Φιλολογία, Ποίηση*, ΜΙΕΤ (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), Athény 1997, 2001, od str. 557.

²⁹⁰ Srv. Vivilakis, c. d., str. 27.

²⁹¹ Krumbacher, c. d., str. 643–653.

²⁹² Viz Krumbacher, c. d., str. 653–656.

²⁹³ Český Hrotsvita z Gandersheimu: *Duchovní dramata*, Vyšehrad 2004. Přel.

pravděpodobné, že se autor nechal inspirovat „Panenstvím“ od Pindara či Alkmana.²⁹⁴ Verše jsou iambické, nicméně přízvukné, což odpovídá jazykové proměně a odklonu od již nefunkčních antických metrických schemat.

Později v 9. století píše Ignatios Diakonos, nikaiský metropolita, své *ΣΤΙΧΟΙ ΕΙΣ ΤΟΝ ΑΔΑΜ* (*Verše na Adama*). Ve 143 dodekasyllabech líčí pád prvních lidí. Po prologu, v němž je načrtnut rámec příběhu, postupně mezi sebou navzájem rozmlouvají každý po třech verších had, Eva, Adam a bůh. Had přesvědčuje Evu, aby snědla zakázaný plod, ta posléze přesvědčí zpočátku neústupného Adama. Báseň uzavírá bůh zvěstováním pádu a všech důsledků, obraceje se přitom na Adama.

K dialogickým textům s největším podílem dramatičnosti (Hunger) se řadí veršovaná skladba Theodora Prodroma (11.–12. století) *ΚΑΤΟΜΥΟΜΑΧΙΑ Κοčkomyší válka*. Formou dramatu paroduje homérskou *Žabomyší válku* a antické hrdinské náměty. Ve 384 dodekasyllabech je v úvodu načrtnut rámec příběhu a seznam jednajících osob: ΚΡΕΙΛΛΟΣ (Kreillos) – vůdce myší, jeho přítel ΤΥΡΟΚΛΕΙΤΗΣ (Tyrokleptis, tj. zloděj sýru), Kreillova žena, sbor, ohlašovatel, posel. Válečný nepřítel – kočka se na scéně nikdy neobjeví, je však neustále připomínán. Ačkoli dílo vykazuje značnou živost, nelze je pokládat za dílo určené k inscenaci, ale jen za další doklad vlivu četby antických klasiků.

Ze 12. – 13. století se dochovala báseň Michaela Aplocheira. Tematicky, ale také lexikálně vychází z díla Theodora Prodroma a jeho „Katomyomachie“ – kočkomyší války.²⁹⁵ Často bývá také přiřazována k *dramatiu*, v němž ve 122 dodekasyllabech rozmlouvají vesničan, mudrc, Štěstěna, Múzy a sbor. Vesničan velebí Štěstěnu, naopak mudrc si na ni stěžuje. Není schopen vystát ani Múzy, a jak říká pln sarkasmu, dal by přednost životu obyčejného dělníka, poněvadž má hlad

²⁹⁴ Srv. Krumbacher, c. d., str. 645, 653.

²⁹⁵ Viz níže.

a nemůže se ani jak to zvíře napást. Přestože mu Múzy nakonec slíbí bohatý život, mudrc zůstává u svého pesimismu.²⁹⁶

Uvedené případy bývají někdy označovány za *ethopii*, charakteristiku chování (Dostálová),²⁹⁷ útvar jenž si autoři osvojili za studií na řečnických školách jako jednu z dvanácti písemných procvičovacích forem. Systém písemných cvičení vycházel z pravidel rétorů Hermogena (2.–3. století) a Afthonia (4.–5. století), jehož cílem bylo připravit budoucí právníky a státní úředníky, kteří se pak mnohdy kromě úřadu věnovali autorskému psaní. Téma ethopii tvořily na školách z valné většiny mytologické příběhy stejně jako byla přísně dána povinná četba.²⁹⁸ Jen málokdy do těchto charakteristik pronikly také biblické příběhy nebo témata ze současnosti.²⁹⁹

Jiným oblíbeným tématem byzantské dramatické poezie byly dialogy s mrtvými mající kořeny ve starořeckých náhrobních epigramech.³⁰⁰ Nejznámější epitafní báseň pochází od Joana Grassa (13. století), byzantského básníka italského původu. Rozmlouvajícími osobami jsou zde Kypris a Cizinec, jenž si stěžuje na utrpení, které bohyně lásky lidem způsobuje. Bohyně žalobu odmítá a viní Erosa. Obdobně je tomu na jiném místě, kde spolu rozmlouvají Cizinec se dvěma věčnými milenci Leandrem a Hero,³⁰¹ kteří si na smrt nestěžují, poněvadž jsou již navždy spolu a není třeba, aby se obávali překážek rodičů či moře. Nakonec Cizinec rozmlouvá s Apollonem, ptá se ho na lásku k Dafne (česky vavřín), až dojdou k závěru, že mu pro lásku bude stačit, když si vavřínovým věncem ozdobí svou pythickou trojnožku.³⁰²

²⁹⁶ Hunger, c. d., str. 558–559.

²⁹⁷ Srv. Dostálová, c. d., str. 366.

²⁹⁸ Homér, Demosthenes, Isokrates, Thukidides a výběr z řeckých tragiků.

²⁹⁹ Srv. Dostálová, c. d., str. 366.

³⁰⁰ Hunger, c. d., str. 561.

³⁰¹ Srv. S.G. Mercati: „Deux poésies dialogiques sur les fables d'Héro et Léandre et d'Apollon et Daphné,“ *Byzantinoslavica* 9 (1947) 3–8 = *Collectanea* II 411–418.

³⁰² Srv. Ovidiovy *Proměny*.

Báseň je rovnoměrně členěna do trojverší, předposlední část do dvojverší.

Tři dialogické básně, z nichž jedna čítá 602 dodekasyllabů, příslušejí k hrobu zesnulého mladého prince. Jejich autorem je Manuel Filis (13.– 14. století). V monologu se jednotlivě střídají truchlící osoby: lékař, ve kterém poznáváme Filise, otec, matka, bratr a vdova. Na závěr otec pronáší smuteční řeč. S největší pravděpodobností šlo o prince Ioannise Paleologa (1286 – 1307), který se r. 1304 se oženil s Irini, dcerou Nikifora Chumnu a byl nejstarším synem z druhého manželství Andronika II.³⁰³

Výše uvedené příklady byzantské dialogické básnické tvorby patří k málo probádané a také dlouho opomíjené součásti byzantského písemnictví. Pokud je nám známo, doposud neexistuje žádná práce, která by byzantské dialogické texty systematicky zpracovávala. Závislost na antické předloze, napodobování antických schémat, kombinace veršů nebo jejich částí vyvolávalo u některých badatelů z konce 19. počátku 20. století nelibost (Krumbacher), a to nejspíš způsobilo i pozdější nezájem, ačkoli samotné napodobování v literatuře nebylo ničím neobvyklým ani v západním středověku.

Na latinském Západě se od prvních staletí po Kr. setkáváme s obdobnými tvůrčími tendencemi jako na Východě. V současné době zejména poslední dvě desetiletí přitahují pozornost literárních vědců³⁰⁴ tzv. *centones*, svérázné literární úvary na pomezí pohanské

³⁰³ Srv. Hunger, c. d., str. 561.

³⁰⁴ Z českých badatelů Eva Stehlíková: „*Centones Christiani* as a Means of Reception,“ *Listy filologické*, 110, (1987). Martin Bažil: „*Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*,“ Praha – Paris 2006. Bažil: „Rem nulli obscuram repetens. Les stratégies intertextuelles dans l'exorde du Cento Probae.“ In: *Signum gratiae (ad honorem Bohumilae Mouchová)*, *Graecolatina Pragensia* 20, (2003), Bažil: „De alieno nostrum. Les centons de l'Antiquité tardive et la théorie de l'intertextualité.“ *Listy filologické* 1-2/125 (2002).

a křesťanské kultury. Postupně jsou objasňovány mechanismy fungování i podmínky a důvody vzniku jednotlivých příkladů. Ve zdařilých případech není tvorba centonů pouhým mechanickým přeskupováním veršů slavných autorů, ale příležitostí k rafinované hře s mnohovýznamovostí, s napětím mezi původním a novým kontextem a se čtenářovou pamětí.

Ze stejných principů vychází i byzantská tragická báseň *Christos Paschon*, jež je považována za vrchol byzantských dialogických básní.

Christos Paschon

Christos Paschon, dílo, jež bývá často označováno za „tragédii,“ o jejíž kvalitu a autorství se dlouho vedly spory.³⁰⁵ Básnická skladba o 2610 verších byla mnohými považována za kladnou odpověď na otázku existence byzantského divadla. Ve skutečnosti jde o jedinečné literární dílo, které slučuje antický svět s křesťanským a divadelní jazyk starověkých tragiků s božím utrpením/dramatem. Je to příklad byzantského centa, mozaiky úryvků z děl starořeckých a křesťanských autorů.

V díle se lze setkat s Aischylovými verši (*Agamemnon*, *Prometheus*), Euripidovými (*Hippolytos*, *Bakchantky*, *Orestes*, *Hekabe*, *Trojanky*, *Medeia*) a verši Lykofronova eposu *Alexandra*. Je nasnadě, že Agauin žalozpěv z *Bakchantek* zde přísluší Marii. Starověké výpůjčky se zde proplétají s biblickými a apokryfními, což dílu vyčítá Karl Krumbacher, který však svou výtku míří spíš proti mechanickému napodobování a vytěžování antických autorů. Nicméně v konkrétním případě vedlo k originálnímu sepětí časově rozdílných veršů. První

³⁰⁵ Pařížské rukopisy (gr. 2875, 1220) uvádějí autora rukopisu Řehoře Theologa, viz Vivilakis str. 30.

Mariina slova mají původ v prologu u Medeiiny chůvy; nejde však o prostý opis, ale o jeho volnou úpravu. Nadto je stále živá rukopisná tradice, která říká, že podrobné líčení božího utrpení má vzor právě u Euripida.

Nemáme absolutně žádnou informaci o tom, jestli se *Christos Paschon* hrál,³⁰⁶ avšak samo dílo naznačuje, že bylo určeno pouze k četbě nebo přednesu.

Autora skladby nelze jednoznačně určit. Rukopisná tradice připisuje autorství Řehoři z Nazianzu (4. stol.), básníku-teologu, jenž napodoboval antická díla ve svých vlastních básních, avšak některé lidové prvky připomínají spíše poezii resp. hymnografii Romana Meloda (6. stol). Důraz na Mariinu osobu vede některé badatele dokonce k teorii, že autorem skladby byl neznámý heretik, jenž chtěl zdůraznit lidský rozměr Ježíšovy matky – matky Krista člověka (Christotokos), nikoli Bohorodice (Theotokos). Další badatelé skladbu zasazují do souvislostí s křížáckými výpravami, čili až do 12. století.³⁰⁷

Patří-li autorství duchovnímu 4. stol., můžeme vyloučit, že by svou básnickou tragédií psal pro scénu. Divadelní praxe 4. stol. patřila mimu nebo pantomimu tj. žánrům spjatými s hipodromem. Je-li dílo o osm staletí mladší, jedná se o jedinečnou zmínku o divadelní produkci v Byzantské říši, s níž ovšem nelze srovnat žádnou jinou původní literaturu určenou pro scénu. Od 12. stol. se sice začínají objevovat texty, které by mohly svědčit o existenci divadla na byzantském území (např. *Kyperský paschální cyklus*, viz níže), avšak tyto památky prokazatelně vznikly pod latinským vlivem resp. importem liturgického divadla, které se na řecké území dostalo v období křížáckých výprav.

³⁰⁶ V novodobém Řecku byla tragická báseň *Christos Paschon* poprvé inscenována r. 1964 pod vedením Alexise Solomose.

³⁰⁷ Srv. Vivilakis, c.d, str. 33.

Věc také komplikuje samo téma dramatické básně, kterým je dramtizace božího utrpení. *Christos Paschon* funguje autonomně a nemá žádnou vazbu k bohoslužebné praxi. Pokud v Byzanci existovalo původní liturgické divadlo, je toto dílo jediným jeho dokladem, avšak další informace o divadle, jež by fungovalo mimo kultovní rámec, naprosto chybějí. Nemáme absolutně žádné zprávy o tom, že by existovala divadelní podoba biblických témat a byla prezentována mimo chrám za účasti místních komunit, jak je známe ze středověkého západoevropského divadla.

Boží utrpení je předváděno dramatickým způsobem také v hymnografii, hagiografii, ale i v řečech církevních otců. Boží utrpení se „hraje“ o každé bohoslužbě, je to páteř člověka žijícího v Kristu, jádro eucharistie. Pro koho by tedy měla zvláštní tragédie vzniknout? Na tomto místě je třeba podotknout, že *Christos Paschon* nemá nic společného s „divadelními“ akcemi v mimořádných liturgiích strastného týdne, jako je ΑΠΑΤΕ ΠΥΛΑΣ (*Tollite portas* na Západě) či ΝΙΠΤΗΡ [Niptir] – omývání nohou,³⁰⁸ s nimiž se je dodnes možné setkat o velikonocích v pravoslavných zemích, zejména na řeckém ostrově Patmos nebo v Jeruzalémě.

Stejně jako v antické tragédii ani v básni *Christos Paschon* neexistuje vedlejší text, je proto nutné čerpat veškeré informace u jednajících osob. Z tohoto pohledu jde o dialogický nářek Bohorodice se sborem.³⁰⁹ Množství monologů vede k estetickému zážitku z četby nebo poslechu, nikoli k představě scény. V básni jsou eklektickým způsobem využity starověké dramatické prameny v propojení s biblickými. Básník nezdůrazňuje, že Agaue svého syna zabila vlastníma rukama v dionýsovském vytržení, ale soustředí se na fakt, že Agaue je matka strádající nad smrtí svého syna. Zabývá se

³⁰⁸ Niptir neboli umyvadlo. Odkazuje k *Poslední večeři*, kdy Ježíš omývá svým učedníkům nohy. (J 13, 1–38; Mt 26, 17–35; Mk 14, 12–25; Lk 22, 7–38).

³⁰⁹ Walter Puchner: 'Χριστός Πάσχων' και αρχαία τραγωδία, in: *Ανιχνεύοντας την θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Αθήναι 1995.

tragičností osoby v kritickém životním momentu, stejně jako to činí i Euripides. Dramatická forma básně tak přenáší Kristovo utrpení do tvaru dobře známého z četby, nikoli z živé scény. Také značné množství homilií čili kázání církevních otců týkající se zejména *Zvěstování* nesou dialogické prvky a jsou psány formou dramatu. Říká se jim proto byzantské dramatické homilie.

Byzantské dramatické homilie a jejich vliv na středověký Západ

Vliv byzantských dramatických homilií na latinské bohoslužebné texty prokázal George La Piana.³¹⁰ Na počátku minulého století vydal sebrané byzantské sakrální texty, porovnal je, okomentoval a jednoznačně potvrdil, že se latinští otcové zejména na Apeninském poloostrově nechali inspirovat byzantskými dramatickými homiliemi 5.–12. století. Prokázal, že existenci latinských dramatických bohoslužebných textů, jejichž autorství přísluší různým otcům latinského Západu, lze vysvětlit pouze vlivem byzantské liturgiky; jinými slovy, že se jedná o překlady či adaptace dramatických homilií církevních otců Východu. Kromě těchto textů vyzdvihl množství místních písemných důkazů potvrzujících, že zvláště v raně italských oblastech byly vedeny bohoslužby tak, jako kdysi v Byzanci.³¹¹

Také Egon Walesz potvrdil obdobný vliv určitého kruhu východních liturgických textů na latinský Západ. Zkoumal dramaticčnost vánočního cyklu z raně byzantské Sýrie porovnáváním pěti dochovaných téměř totožných *stichir* (liturgických písní) v rukopisech různého období. Mluví o semi-dramatické formě vánoční

³¹⁰ Viz George La Piana: *La rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina*, Grottaferrata 1912 (reprint).

³¹¹ Srv. George La Piana: „The Byzantine Theatre“, *Speculum* 11, 1936, str. 182.

liturgie, pravděpodobně již z 5. století, a míru dramatickosti srovnává s italskými orationes 17. století. Je přesvědčen stejně jako La Piana, že byzantské hymny, v tomto případě syrské provenience, od 6. století zásadně ovlivňovaly západní hymnografy na územích Francie, Itálie a Španělska a že se vliv syrské ikonografie odrazil na francouzském výtvarném umění 5.–12. století.³¹²

Pro lepší představu si je dobré připomenout, že bylo v 8. stol., potvrzeno synodou v Nikai r. 787 uctívání ikon³¹³, dogma, jež ne zcela přijal Karel Veliký. Nesdílel svatost obrazů. Kromě toho se na Západě začaly objevovat první křesťanské sochy coby chrámová výzdoba, zásadně se proměnila architektura i liturgie a vzniklo také středověké liturgické divadlo. Nic takového nelze říct o Východu. Ať už jde o kázání či hymny, vše je pevně zakomponováno do liturgie.³¹⁴ Dialogická kázání se nikdy nevyčlenila natolik, aby mohla představovat samostatné dramatické dílo, jak se tomu stalo na Západě. Bohatství kultovní tradice pravoslavní vykazuje skupinu činností / liturgických scén, avšak žádné z hlavních paradigmat: *Tollite portas; Niptir* a *Vzkříšení Lazara* nebo *Zvěstování* nenabylo samostatné divadelní podoby.

³¹² Egon Wellesz: „The Nativity Drama of the Byzantine Church,“ *The Journal of Roman Studies*, 37 (1947), str. 145–151.

³¹³ Viz výše str. 15–16.

³¹⁴ K historii bohoslužby v křesťanském chrámě, liturgickým nástrojům, oděvům a předmětům viz protopresbyter Konstantinos Kallinikos: *Ο Χριστιανικός Ναός και τα τελούμενα εν αυτω*, Athény 1964.⁴ I. M. Funelis: *Λειτουργική Α'. Εισαγωγή στη Θεία Λατρεία*, Soluň 2000.

Kyperský paschální cyklus a řecké liturgické divadlo³¹⁵

Unikátním byzantským liturgickým dramatem určeným pravděpodobně k inscenaci je *Kyperský paschální cyklus*.³¹⁶ Dochovaný opis (*Codex Vaticanus Palatinus Graecus 367*) pochází nejspíš z počátku 14. století a zejména prologem jasně dokládá svou vnější nezávislost na pravoslavné liturgii. O jeho první edici doplněnou o příslušné pasáže z biblického novozákonního kánonu a apokryfního Nikodémova evangelia známého jako *Acta Pilati* se r. 1916 postaral Spyridon Lambros.³¹⁷ Na něj navázal drobnou monografií o byzantském náboženském divadle Anthimos Papadopulos.³¹⁸ V rozsáhlé kapitole ke *Kyperskému cyklu* zrekonstruoval v novořeckém překladu lidové znění předlohy a doplnil o instrukce z vatikánského kodexu.³¹⁹ Zájem světové odborné veřejnosti o toto dílo nicméně zajistil až Albert Vogt, který *Kyperský paschální cyklus* vydal r. 1931 spolu s úvodem a francouzským překladem přímo z vatikánského manuskriptu.³²⁰ O šestnáct let později následovala kritická edice Augusta Mahra *The Cyprus Passion Cycle*.³²¹

Dílo samo o sobě vyvolává řadu otázek, mezi něž patří pravděpodobnost inscenace, o které nemáme žádné zprávy.³²² Lambros je přesvědčen, že kyperský text je jen jakýsi záznam, který vzešel z hrané předlohy, a že instrukce spadají do 7. – 13. stol., soudě podle

³¹⁵ Viz ukázka v příloze, str. 203.

³¹⁶ Srv. W. Puchner: „Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον μεσαιωνικό Κύκλο των Πάθων της Κύπρου.“ In: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Athény 1984, str. 101–107.

³¹⁷ Lambros, c. d., str. 381–413.

³¹⁸ Anthimos Papadopulos: *Το θρησκευτικό θέατρο των Βυζαντινών*, Athény 1925.

³¹⁹ Tamtéž, str. 28–48.

³²⁰ Albert Vogt: „Études sur le théâtre byzantin,“ *Byzantion* 6 (1931), str. 37–74.

³²¹ August C. Mahr: *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame, Indiana 1947.

³²² Srv. Puchner, c. d. Baud-Bovy, c. d.

částice ΑΣ [as] – atʰ, nechť, která se v byzantské koiné rozšířila právě v 7. stol.³²³ Dílo souhrnně označuje za ΣΚΗΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΙΣ [skiniki diataxis] – režijní knihu či libretto, což vesměs potvrzují všichni, kdo se textem zabývali od poč. 20. století až po současnost.³²⁴

W. Puchner později na základě studií Baud-Bovyho a Mahra člení problematiku díla do čtyř skupin:

- a) Datace a provenience kodexu.
- b) Původ díla, jazyk a žánr.
- c) Prostředí vzniku.
- d) Inscenace *Kyperského cyklu*.³²⁵

S přihlédnutím k novějším pracem můžeme vznik *Kyperského paschálního cyklu* vymežit terminus ante quem r. 1320 (poslední datované rukopisy) a post quem r. 1191 (křížácké dobytí Megalonisu [tj. velkého ostrova čili Kypru]).³²⁶ Kodex sám o sobě je směsicí vzájemně nesouvisejících textů, nemohl tedy sloužit coby liturgická

³²³ Lambros, c. d., str. 405.

³²⁴ Viz vyčerpávající bibliografie in: W. Puchner, c. d., str. 94.

³²⁵ Inscenace *Kyperského cyklu* nadále zůstává nezodpovězenou otázkou.

V současnosti jeho inscenačnost prosazují především praktici, např. dramatik Marios Ploritis či divadelní režisér Spyros Evangelatos, který inscenoval poprvé v novodobém Řecku kyperské *Kristovo Utrpení* 4. dubna 2001. Hájí divadelní podstatu díla a věří, že zápis díla vznikl až na základě divadelního představení jako pomocný materiál k dalším inscenacím. Srv. Spyros Evangelatos: *Πάθη του Χριστού*, Πρόγραμμα του Αμφι-θεάτρου, č. 64, 2001, str. 4. K tomu patří přidat názor George La Piana (George La Piana: „The Byzantine Theatre“, *Speculum* 11, 1936, str. 186), který je rovněž přesvědčen, že se *Kyperský paschální cyklus* hrál, ačkoli sám zřejmě směřuje inscenačnost s inscenací, pro niž nemáme žádné důkazy. „The existence in a Byzantine manuscript of the thirteenth century of a Passion play about which there could not be the slightest doubt that it was acted, thus came to refute the sweeping generalization that Byzantium never had a religious theater. The contrary can now be safely stated. On the other hand, however, a whole set of new problems was raised by this play“.

³²⁶ Lambros se snažil prosadit už 7. století. To by však znamenalo, že by *Cyklus* mohl fungovat jako model pro prezentaci mysterií středověkého západu. V jiném smyslu, nikoli však v souvislosti s *Cyklem*, potvrzuje byzantský vliv na západním Středomoří i La Piana. Viz výše str. 74, srv. též výše Egon Walesz, str. 75.

příručka. Má dialogický charakter, obsahuje však také poznámky, vpisky a jiné texty, které ovšem představují jistý celek.

Autora neznáme. Je však jisté, že pocházel z cíkevního prostředí a dokonale využil novozákonní předlohu i ikonografické paschální cykly vztahující se k svátečnímu cyklu strastného týdne.

Chronologicky jsou za sebou řazeny jednotlivé události paschálních oslav, které začínají sobotou sv. Lazara (*Vzkříšením Lazara*) a končí nedělí sv. Tomáše (slavenou dva týdny po Pasše/Vzkříšení). Je vynechána scéna *Sestup do Hádu* (čili do podsvětí), následuje scéna *Vzkříšení*, při níž Ježíš vychází z hrobu – reference k předchozímu sestupu – a drží při tom za ruce Adama.³²⁷

Na otázku inscenování díla nemáme odpověď. Starší badatelé rádi v *Cyklu* viděli živou interpretaci toho, co je vyjádřeno již v pravoslavné ikonopisecké tradici (Vogt, Carpenterová,³²⁸ Mahr). Porovnáme-li jej s latinskými středověkými dramaty, musíme vyloučit latinskou předlohu. Podle Baud-Bovyho jde o „un pedant grec aux Passions dramatiques en latin,“ což by předpokládalo liturgické divadlo v latinských kolejích na Kypru 13. století. Baud-Bovy dokonce uvádí jméno pravděpodobného autora. Je přesvědčen, že šlo o kněze Grigorise (nar. 1291), pozdějšího kyperského patriarchu, který ve svém životopise uvádí, že studoval po dlouhá léta na latinských kolejích, avšak pro těžkosti s latinou nepřilíh úspěšně.³²⁹

Jazykem *Kyperského Cyklu* je byzantská koiné, resp. její kyperský dialekt. Tematické roubování se týká především apokryfních *Acta Pilati*³³⁰ a *Písma* spolu s lidovým ΘΡΗΝΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ –

³²⁷ Srv. W. Puchner, c. d., str. 95–97.

³²⁸ Marjorie Carpenterová: „Romanos and the Mystery Plays of the East.“ *The University of Missouri Studies* 11 (1. 7. 1936), str. 21–51.

³²⁹ Srv. Baud-Bovy, c. d., str. 321–349.

³³⁰ Česky Jan A. Dus; Petr Pokorný (ed.): *Neznámá evangelia, Novozákonní apokryfy*, Vyšehrad 2001, str. 318–349.

*Nářkem Bohorodice a ΘΡΗΝΟΣ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ – Nářkem Myronosic.*³³¹

³³¹ *Myronosice*: z řeckého myro – mast, olej, jímž přišly obě Marie – myronosice pomazat zesnulého Krista.

Dělí se do devíti epizod, z nichž každá se odehrává na jedné a více scénách:

- | | |
|---|--|
| 1. <i>Vzkříšení Lazara</i>
Lazarův hrob | 6. <i>Petrovo zapření</i>
a) Kaifášův dvůr (zapření)
b) U Kaifáše (Jidášova lítost) |
| 2. <i>Květná neděle</i>
a) Vesnice (žádost o oslátko)
b) Cesta (Ježíšův triumfální příjezd do Jeruzaléma)
c) Chrám (vyhánění kupčků) | 7. <i>U Heroda</i>
a) U Kaifáše
b) U Piláta (odsouzení Ježíše a omytí rukou) |
| 3. <i>Hostina u Šimona...</i>
a) Šimonův dům
b) Tržiště (prostitutka kupuje mast)
c) Setkání židovských předáků (Jidáš zaprodává Ježíše) | 8. <i>Ukřižování</i>
a) Vězení (trnová koruna)
b) Ke Golgotě
c) Golgota (ukřižování)
d) U Piláta (Josef žádá Ježíšovo tělo)
e) Golgota (sejmutí z kříže)
f) Hrob (pohřbení Ježíše)
g) U Piláta (velekněži žádají o stráž u Ježíšova hrobu)
h) Hrob (vzkříšení – myronosice)
ch) U velekněžích |
| 4. <i>Niptir</i>
Místo poslední večeře | 9. <i>Vzkříšení – Bůh oslavený v těle</i>
a) Dům učedníků
b) Nevěřící Tomáš
c) Galilea |
| 5. <i>Jidášova zrada</i>
a) Getsemanská zahrada (Jidášův polibek)
b) U Annáše
c) U Kaifáše (výslech) | |

Scénické poznámky zároveň prozrazují autorovu divadelní zkušenost odlišnou od teatrality či dramatičnosti liturgií sloužených před Paschou, jako je *Ukřižování*, *Sejmutí z kříže* či *Vynášení epitafu*.³³² Ani autorova prokazatelná divadelní zkušenost ještě nezaručuje divadelní inscenaci díla. Právě množství scén a četné dramaturgické

³³² *Vynášení epitafu* je součástí večerní pravoslavné velkopáteční bohoslužby. Kristus sňatý z kříže v podobě ikony leží uprostřed chrámu pod květinovým epitafem a v daný čas je pak vynášen z chrámu. U řeckých pravoslavných se jde procesím, u slovanských třikrát okolo chrámu. Navíc u Slovanů se nevynáší epitaf ale tzv. plaštěnice, tj. vyšfvaná ikona Krista sňatého z kříže.

a metodologické nedostatky svědčí spíše o náčrtu, libretu či „oratoriu“ než přímo dramatu.

Ježíšovo utrpení a události známé z evangelií jsou představovány realisticky. Autor zdůrazňuje záznaky posledních dní a hodin před ukřižováním. Režijní poznámky na začátku textu jasně určují, jak se má herec ztvárnující Ježíše zarmoutit nad zprávou, že je Lazar mrtev: *at' se Ježíš zachmuří, zachvěje a řekne rozhorleně ... At' se Ježíš rozpláče ...*³³³ Víme, v jakých kulisách se děj odehrává. Při vjezdu do Jeruzaléma sedí Ježíš na oslátku a projíždí zástupem s palmovými ratolestmi; nemocní jsou uzdravováni; když Ježíš vyhání z chrámu kuplíře, žene je bičem; nevěstka na hostině u Šimona Malomocného pláče a otírá Ježíšovy nohy svými vlasy; Ježíš je zrazen, zatčen a léčí biřicovo uťaté ucho; při procesu u Piláta má lid předepsáno Ježíšovi plivat do obličeje, urážet ho a tlouct.

Ukřižování a Ježíšova smrt jsou popisovány jen slovně, stejně tak Sejmutí z kříže, ovinutí a balzamování mrtvého těla a pohřbení. Vrcholem celé akce má být *Vzkříšení*, Ježíš vstává z mrtvých a přitom za sebou táhne za ruce Adama – obraz všem známý z ikonografie, zejména však z bohoslužebných textů a velikonočních nápěvů:

*Vstal z mrtvých Kristus, smrtí smrt překonal
a jsoucím ve hrobech život daroval.*³³⁴

Často se uvádí, že v případě *Kyperského paschálního cyklu* jde o jakousi byzantskou režijní knihu, určenou hrajícímu kléru. La Piana se domnívá, že je tento text skutečně scénářem, pomůckou pro režiséra hry, který přesně určuje, jak mají být postavy ze hry hrány. Dialogy – citace z Písma a jiných křesťanských textů nejsou úplné, jen počáteční slova, zato vyjadřovaná gesta a pohnutí jsou vylíčena velmi detailně.³³⁵

³³³ Viz příloha, str. 203–207.

³³⁴ Z paschální bohoslužby, viz *Lidový sborník modliteb a bohoslužebných zpěvů pravoslavné církve*, Praha 1951.

³³⁵ Srv. George La Piana: „The Byzantine Theatre“, *Speculum* 11, 1936, str. 186.

Autor v textu užívá „divadelní“ termíny, které nezměnily svůj význam,³³⁶ nikoli ty, které přes své zdání neměly s divadlem již dávno nic společného.³³⁷ I to přispívá k přesvědčení, že jde o instrukce k prototypnímu živému divadelnímu představení. Celá akce je nadto dedikována ΠΡΟΣ ΘΑΥΜΑ ΚΑΙ ΕΚΠΛΗΞΕΙΝ ΤΑ ΠΑΝΤΑ ΓΕΝΕΣΘΩ – *necht' se vše děje k údivu a překvapení*, což je věc, která se přes pravoslavné pozadí vymyká pravoslavné duchovnosti a praxi.

Znázornění tělesného je v pravoslaví známé pouze z ikonopisectví s oporou v patrologii. Divadení zpracování příběhů svatých však u církevních otců zakotveno není. Theodoros Studijský (759–826) sice píše ΠΕΡΙΓΡΑΪΤΟΝ [perigrapton] – *O popsateľném* na Ježíši, přičemž nevyklučuje jako prostředek lidské tělo. Proti tomu však stojí Symeon Soluňský, který počátkem 15. století vyhlašuje boj proti divadlu pod souhrnným spisem ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΤΑ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΑΙΡΕΣΕΩΝ – *Řeč proti všem herezím*. Jedná se o dílo proti latiníkům, resp. proti latinskému novotářství, proti „vylepšování“ ikon, které pak vykazují lidský rozměr, tudíž odklon od prototypu, jak bylo dáno Trullánskou synodou (r. 680) a později i teologickou tradicí. K latinské divadelní praxi Symeon říká:

A navíc to provozují, jak říkají, dramaticky (ΕΝ ΔΡΑΜΑΤΙ), místo aby se držely božích zákonů. Protože se prý Zvěstování božího početí, ukřižování Spasitele, atd. inscenováním (ΕΞΕΙΚΟΝΙΖΟΝΤΕΣ) na ulicích a náměstích dostane k lidem spíš, než řádným způsobem. Berou na sebe podobu Přečisté (ΠΑΡΘΕΝΟΥ) a tomu muži, [co ji hraje] říkají Marie,³³⁸ další si říká anděl, jiný hraje Muže pokročilého věku³³⁹ a na bradě má nalepeny bílé vousy. Latiníci totiž vousy nemají, z pohodlnosti si je holí, místo aby se drželi přírody. Zavádějí nám sem

³³⁶ ΠΡΩΣΟΠΟ – prosopo, ΥΠΟΘΕΣΙΣ – ypothesis, ΜΙΜΕΙΣΘΑΙ – mimesthai.

³³⁷ ΣΚΗΝΗ – skini, ΘΕΑΤΡΟΝ – theatron, ΔΡΑΜΑ – drama.

³³⁸ V pravoslaví se mluví výhradně o ΑΓΝΗ ΥΠΕΡΑΓΙΑ, tj. česky Čistá Přesvatá, ΠΑΝΑΓΙΑ – Všesvatá, ΘΕΟΤΟΚΟΣ – Bohorodice, ΠΑΡΘΕΝΟΣ – Přečistá, ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ – Matka Boha. Nikdy se neříká pouze Marie.

³³⁹ Josefa.

*cizoty a dělají, co se jim zlíbí. Vždyť vousy nosili už boží proroci jako hold přírodě a v souladu s božím záměrem, jenž nám vousy nadělil. Oholenci jsou tedy v nesouladu s bohem a bez úcty k přírodě, nadto jsou to kněží a mniši, kterým je zakázáno takto o tělo pečovat.*³⁴⁰

Pokud vyšel *Kyperský paschální cyklus* z pravoslavného prostředí, jaký k tomu byl důvod? Liturgické divadlo nemá na pravoslavném východě žádnou tradici. Je speciálním případem a nedílnou součástí středověkého divadla na západě, které vzešlo z římskokatolického ritu. Doklady o něm máme již z 10. století,³⁴¹ z doby, kdy západní křesťanství navíc přijímá sochařství narozdíl od pravoslaví, které vždy stálo stranou novotářství a realistických vyobrazení. Po složitých bojích o obrazy se v pravoslaví užívá coby výtvarných prostředků pouze ikon s důrazem na jejich duchovní referenci. Z tohoto principu vychází i Jan z Damašku, když hájí ikony v souvislosti s tělesností zobrazených světců:

*Ty, co bojuješ proti ikonám, tys Petra viděl? Viděl jsi Pavla? Viděl jsi některého ze svatých apoštolů, prvomučedníka Štěpána nebo některého jiného svatého? Jenže ty chápěš a rozumíš jen tělesnému, tomu po čem kdy toužili a milovali. Koho však vidíš z masa a kostí toho také vnímáš duchovně prostřednictvím jeho zobrazení.*³⁴²

Odpovědí na otázku vzniku *Kyperského paschálního cyklu* je samo místo, kde se dílo provozovalo. Kypr byl od r. 1191 osídlován Franky. Na sklonku 3. křížácké výpravy byl dobyt jedním z anglických vůdců a získal tak důležité místo v křížáckých výpravách. Po několika peripetích, při nichž Kypřané revoltovali proti latiníkům, se ostrov dostal do rukou jeruzalémského krále Guy de Lusignana a posléze na

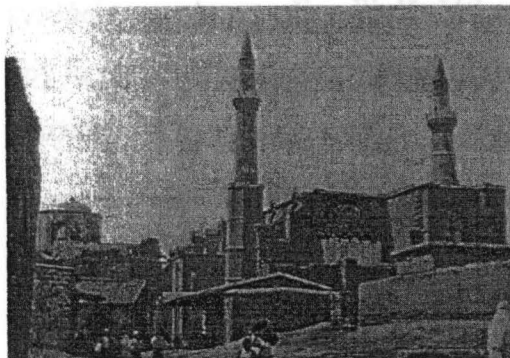
³⁴⁰ Podle Vivilakis, c. d., str. 101–109.

³⁴¹ Srv. Thomas Symons (ed.): *Regularis concordia Anglicae nationis monachorum sanctimonialiumque*, New York: Oxford University Press 1953.

³⁴² Viz Vivilakis, c. d., str. 92.

tři století pod franckou nadvládou. Kypr se tak nadobro dostal do izolace od Konstantinopole a byzantského vlivu. Částečné osídlení ostrova bylo latinské, včetně arcibiskupa, a vneslo do řeckých náboženských zvyklostí mnoho nového.

Do života pravoslavných se tak dostali latinizující prvky a není proto



vyloučeno, že kyperské opus vzniklo pod vlivem dvou jinověrných skupin.

Římskokatolická katedrála Boží moudrosti, dnešní mešita Nikosia (Kypř, 13. stol.).

Také víme, že Philippe de Mézières, kyperský kancléř v letech 1361 – 1368, inspirován pravoslavným svátkem *Uvedení Přesvaté Bohorodice do chrámu*, napsal drama, jež mělo zavést tento svátek v římskokatolické církvi a obě rozdělené obce tak sblížit.³⁴³ Teologický spor mezi oběma církvemi, ale také vytrvalý latinský tlak na kyperskou církev za frankokracie vyvolal u Řeků obrat k tradičním hodnotám a odpor k cizímu obdobně jako později za turkokracie. Už proto je třeba vyloučit původ paschálního cyklu z přísně řeckého pravoslavného prostředí.

Pro dokreslení uvedme, že církevní rok v pravoslavné církvi začíná 1. září juliánského kalendáře. Prvním svátkem církevního roku je *Narození Přesvaté Bohorodice* (8. září), v pořadí třetím svátkem liturgického roku je *Uvedení Přesvaté Bohorodice do chrámu* (21. listopadu). Tento svátek připomíná událost popsanou

³⁴³ Text vydává r. 1911 a 1933 Karl Young spolu s průvodním Mézièresovým dopisem *Epistola de solemnitate Praesentationis Beatae Virginis Mariae in Templo et nouitate ipsus ad partes occidentales*. Viz W. Puchner: „H Repraesentatio figurata των Εισοδίων της Θεοτόκου του Philippe de Mézières (Avignon 1372) και η κυπριακή της προέλευση.“ In: *Ανιχνεύοντας την θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Οδυσσεύς, Athény 1995, str. 114–178. Eva Stehlíková: *A co když je to divadlo?*, Praha 1998, str. 27, 99–103. Český překlad s komentářem: Eva Stehlíková: „Slavnost Praesentatio Beatae Virginis Mariae in Templo,“ *Divadelní revue*, č.1, 2000.

v apokryfním Jakubově protoevangeliu,³⁴⁴ kdy rodiče malé Marie, sv. Jáchym a Anna, přivedli děvčátko do jeruzalémského chrámu, aby tu přebývala a sloužila Bohu. Proto je na ikoně zobrazena Marie jako malé dítě, které odevzdávají rodiče knězi do opatrování.

Církevněliturgický obřad *Uvedení dítěte do chrámu* se týká vztahu člověka k bohu, vykonává se přesně stanovenými liturgickými postupy, osobami kanonicky oprávněnými, jedná se o obřad dialogového charakteru, jehož prvky i celková podoba respektují a uchovávají hlubokou starozákonní symboliku, kterou vhodně kloubí s novozákonní christologickou skutečností. *Uvedení dítěte do chrámu* – církevněslovansky *vocerkovlenije* neboli včlenění v církevní společenství – je boholidský (theandrický) obřad, který pro život člověka i církevního společenství představuje významný moment, skrze nějž člověk jako boží obraz vchází do společenství věřících v Krista, začleňuje se do Kristova mystického těla – *vocerkovljajetsja*, připravuje se k přijetí plnohodnotného členství a života v Kristu a s Kristem, skrze svatou, blahodatnou³⁴⁵ a požehnanou tajinu křtu.³⁴⁶

Je jedním z obřadů, který svatou tajinu křtu předchází. Jedná se v pořadí o třetí závěrečný obřad předpřípravné úvodní skupiny obřadů a modliteb, po němž následuje tzv. příprava na svatou tajinu křtu.

Z hlediska časového se obřad a v něm obsažené modlitby a úkony konají 40. den po narození dítěte. Obřad je spojován v současnosti se křtem nemluvnat. V minulosti, kdy byla svatá tajina křtu udělována výhradně dospělým, nahrazoval obřad *vocerkovlenija* obřad *zapsání kandidáta do seznamu katechumenů*. Uskutečňoval se

³⁴⁴ Česky Dus; Pokorný, c. d., str. 247–257.

³⁴⁵ *Blahodat'* – církevněslovanský překlad řecké *XAPIΣ* – *charis*.

V nepravoslavném prostředí se často užívá jako ekvivalent (*boží*) *milost*.

³⁴⁶ *Tajina, svatá tajina, tajina křtu, pomazání, zpovědi* atd. – církevně slovanský překlad řeckého *MYΣTHPION* – *mysterion*. V českém nepravoslavném prostředí se běžně užívá slova *svátost*.

tak, že kandidáta křtu uváděl do chrámu tzv. ručitel. Institut ručitele pak zůstal přítomný v obřadu vocerkovlenija dodnes.³⁴⁷

Není příliš od věci srovnání s poschálními oslavami na řeckém ostrovu Kerkyra (Korfu), který nebyl na rozdíl od Kypru nikdy dobyt Turky, zato však byl dlouho pod vlivem latinské služby. Dodnes se tam velikonoce slouží společně zástupci všech křesťanských denominací podle starého kalendáře bez ohledu na Řím.³⁴⁸ Velikopáteční vynášení epitafu vyprovázejí všichni biskupové a městští zastupitelé spolu se všemi věřícími za smutečního pochodu doprovázeného žesťovým orchestrem.³⁴⁹ *Vzkříšení* je pak velkolepě slouženo na přelomu soboty a neděle opět společně v parku uprostřed hlavního náměstí.

Ať už se spor o existenci řeckého liturgického divadla v dějinách zkoumání divadelní historie odvíjel jakkoli, dnes je již prokázané, že se řecké liturgické divadlo zrodilo pod vlivem západního liturgického divadla. Na tuto skutečnost upozorňuje již Karl Krumbacher, později světoví badatelé, především etnomuzikolog Samuel Baud-Bovy a byzantolog Herbert Hunger. Z divadelních vědců

³⁴⁷ Viz oficiální stránky Pravoslavné církve v Čechách a na Slovensku: <http://www.pravoslavnacirkev.cz/ikony.htm>, přístup 26. května 2007. Srv. také Miroslav G. Richter, 12. 9. 2005 na http://www.listar.cz/uvedeni_ditete.htm, přístup 26. května 2007.

³⁴⁸ Velikonoce (Pascha) se podle křesťanských církví slaví první neděli po prvním úplňku po jarní rovnodennosti. Na 1. nikaiské synodě r. 325 bylo upevněno pravidlo konat křesťanskou Paschu až po židovské, datum velikonoce se tedy může lišit mezi jednotlivými roky až o více než jeden měsíc (od 22. března do 25. dubna). Jarní rovnodennost je stanovena „úředně“ na 21. březen podle gregoriánského kalendáře bez ohledu na astronomickou skutečnost (která se může až o dva dny lišit). Pravoslavné velikonoce na rozdíl od římskokatolických zachovávají ustanovení 1. nikaiské synody, prvního všeobecného sněmu, který přísně stanovuje, že se křesťanská Pascha nesmí sloužit před židovským svátkem Pesach nebo souběžně s ním.

³⁴⁹ Tradici žesťových bandů zavedli nejen na Kerkyře, ale v celém Sedmiostroví Ionského moře Britové.

se o tuto problematiku začal mezi prvními zajímat Walter Puchner,³⁵⁰ na kterého v současnosti navazuje Iosif Vivilakis, a společně tak otvírají novou kapitolu v historii moderního zkoumání evropského divadla.

Nejnovější výzkumy rovněž odhalily liturgické dramatické texty také v Konstantinopoli³⁵¹ a na ostrovech Egejského moře.³⁵² Je prokázáno, že se divadlo v těchto oblastech vždy provozovalo pod vedením římskokatolických mnichů. Tak také z působení západní křesťanské církve na řecky mluvícím území mohl vzniknout *Kyperský paschální cyklus* pod vedením jednoho či několika lidí vyškolených v západních zvycích a s hlubokou znalostí místního pravoslavného ritu.

³⁵⁰ Viz zejména kritické vydání W. Puchner: *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναξία*, Ηράκλειο, Κρέτα 1999.

³⁵¹ W. Puchner: „Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρισόστομο.“ In: *Ανιχνεύοντας την θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Οδυσσέας, Athény 1995, str. 197–241.

³⁵² W. Puchner: „Jesuit Theatre on the Islands of the Aegean Sea,“ *Journal of Modern Greek Studies* 21 (2003), str. 207–222.

Závěr

Situace v byzantském světě východního Středomoří patří k jen málo prozkoumané oblasti divadelní historie. Až teprve v posledních desetiletích se nám dostávají do rukou práce, které se snaží situaci v grekofonním prostředí dílčím způsobem zmapovat. Stále jsou objevovány nové a nové dramatické texty, ovšem jejich zpracování do značné míry komplikují vysoké nároky na badatele. Základním předpokladem pro práci s těmito materiály jsou jazykové a teatrologické znalosti. Historie ukázala, že filologové většinou texty neposuzovali jinak než filologicky a teatrologové málokdy ovládali řečtinu a latinu, popřípadě další jazyky někdejší multietnické byzantské říše. Stejně důležitou roli hraje poznání a respekt k odlišné náboženské a kulturní tradici na Východě, která může snadno znepřesnit závěry vědce vychovaného podle měřítek západního prostředí.

Naším cílem bylo přeložit a tematicky roztrždit Chorikiovu *Apologii mimorum*, zásadní literární svědectví o pozdně antickém mimu, jež vzniklo v křesťanském prostředí rétorické školy v Gaze v duchu antické literární tradice. Výklad řeči jsme se pokusili zasadit do známého divadelně-historického kontextu, potvrdit popularitu divadla resp. mimu v pozdně antickém světě východního Středomoří a tendenci k zániku organizovaného divadelního života v Byzanci s návazností na další vývoj divadla v tomto prostoru.

Pozoruhodným a nedostatečně probádaným materiálem zůstávají křesťanské dialogické texty. Potvrzují stálý vliv literárního antického dramatu na byzantskou literaturu po celou dobu trvání říše. Je prokázáno, že byzantská homiletika – dramatická kázání nadto ovlivnila západokřesťanskou liturgiku a výtvarné umění. Stálý dialog mezi Východem a Západem završuje na sklonku byzantské éry návrat divadla do řeckého prostředí prostřednictvím katolických misíí

v podobě liturgického divadla. Srovnání křesťanských „dramatických“ textů východní a západní provenience je tématem pro další bádání v této málo prozkoumané oblasti.

Resumé

The situation of the Eastern Mediterranean Byzantine world is to an extent uncharted territory in the field of theatrical history. It is only in the past few decades that works attempting (albeit partially) to map the situation in the Greek environment have started to appear. Though yet more new dramatic texts are being discovered, the processing of these texts is complicated due to the specific and demanding requirements the researcher has to meet when presented with them. The essential requirement for analysing these materials is philological competence and knowledge of theatrical history. It has traditionally been the case that philologists in the main have approached the texts from the point of view of their discipline only, while teatrologists have rarely had a command of ancient Greek or Latin, or other languages of the multiethnic Byzantine Empire. An equally essential requirement is the knowledge of and respect for the different cultural and religious tradition of the East whose dissimilarity may easily distort conclusions reached by a researcher weaned on Western thought and standards.

This dissertation sets out to translate and thematically sort Choricius' *Apologia Mimorum*, a major literary testament to the late-antique ancient mime, written in the Christian milieu of the Rhetorical School of Gaza in the spirit of the antique literary tradition. I attempted to interpret the work in the framework of the known context of theatrical history, prove the popularity of theatre in general and mime in particular in the Late Antique period of the Eastern Mediterranean as well the tendency to the demise of organised theatre in the Byzantine world and its relation to the subsequent development of theatre in this territory.

Early Christian dialogic writings still remain a remarkable and inadequately researched resource. These writings confirm the persistent

influence of Antique literary drama on Byzantine literature for the duration of the empire. It has long been established that Byzantine homiletic works had a marked influence on Christian liturgy and visual arts. The constant dialogue between the East and the West comes full circle towards the end of the Byzantine era when theatre returns to the Greeks through Catholic missions – in the form of liturgical theatre.

IV. PRAMENY A LITERATURA

Elektronické zdroje:

Journal Storage - The Scholarly Journal Archive

<http://www.jstor.org/>

L'année philologique

<http://www.annee-philologique.com/aph/>

The Thesaurus Linguae Graecae

<http://www.tlg.uci.edu>

Není-li uvedeno jinak, veškerá díla řeckých autorů jsou citována dle databáze *TLG* a tištěných edic, z nichž elektronické zpracování textů vychází.

Přístup k výše uvedeným databázím byl zprostředkován na základě licence Kabinetu pro klasická studia FLÚ AV ČR.

THE ANTE-NICENE FATHERS, translations of *The Writings of the Fathers down to a.d. 325*, The Rev. Alexander Roberts, D.D.; James Donaldson, LL.D., (eds.), *AMERICAN REPRINT OF THE EDINBURGH EDITION* revised and chronologically arranged, with brief prefaces and occasional notes by A. Cleveland Coxe, D.D. T&T CLARK, Edinburgh Wm. B. Eerdmans publishing company, Grand Rapids, Michigan.

<http://www.blackwell-synergy.com/loi/russ>

<http://www.fh-augsburg.de>

<http://www.heal-link.gr/journals/alphasearch.jsp?letter=J>

<http://muse.jhu.edu/journals/>

http://www.listar.cz/uvedeni_ditete.htm

<http://www.pravoslavnacirkev.cz/ikony.htm>

<http://www.wingsworldquest.org>

Citovani řečtí a latinští autoři a jejich české překlady

AESCHINES: *IN TIMARCHUM*

Řeč proti Ktesifontovi. Přeložil Jan Soukup. VZ c. k. vyššího gymnasia v Pelhřimově za rok 1894/5, str. 3–42, 1895/6, str. 43–62.

Výňatky přeložila Julie Nováková, *Antika v dokumentech I*. Praha, SNPL 1959.

AISCHYLOS: ZLOMEK, 168

In: *Ústava*. Přeložil Radislav Hošek. Praha, Svoboda 1993. (Antická knihovna sv. 65), str. 115.

ARISTIDES 29,30

Proti Platónovi na obranu čtyř. Přeložila Alena Frolíková. In: Alena Frolíková: *Rané křesťanství očima pohanů* (Svědectví řecky a latinsky píšících autorů 1.–2. století). Praha, H+H 1992.

ARISTOPHANES: *EQUITES*

Aristofanés: *Rytíři* (vynechány verše 359–81). Přeložil, úvod (str. 364–375 a 596–605) a poznámky napsal Václav Bolemír Nebeský. ČČM 24, 1850, str. 364–99 a 596–624.

Jezdci, komoedie. Přeložil Augustin Krejčí. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha 1910. (Bibliotéka klassiků řeckých a římských sv. 18, Komoedie Aristofanovy sv. 1).

Jezdci. Přeložil, úvod (str. 5–14) a poznámky (str. 167–173) napsal Ferdinand Stiebitz. In: *Dvě komedie*. (Spolu s: *Žáby*.) Praha, Melantrich 1940. (Antická knihovna sv. 4).

Jezdci, komedie. Ve volné úpravě zčeštil Ferdinand Stiebitz. Praha, Centrum rozmn. (b.r.).

Jezdci. Přeložil a závěrečnou poznámku (str. 103–104) napsal Václav Renč. (Spolu s: *Ženský sněm*.) Praha, DILIA rozmn. 1968.

Jezdci. Přeložil Václav Renč. Strojopis, 1967.

Jezdci. Přeložil Jaroslav Pokorný. Strojopis, 1977. *KDÚ P 14*
178a

ARISTOTELES: *POETICA*

Aristotelés: *O básnictví*. Přeložil Pavel J. Vychodil. Brno, nákl.
knihovny rajhradských benediktinů 1884. 2. vyd. Brno, vlastním
nákladem 1892.

Poetika. Přeložil F. Groh. Praha, Společnost přátel antické kultury
1929. 2. vyd. Praha, Gryf 1993.

Poetika. Přeložil Antonín Kříž. Praha, J. Laichter 1948. 2. vyd.
(*Rétorika, Poetika*) Praha, Petr Rezek 1999.

Poetika. Přeložila Julie Nováková. Praha, Orbis 1962. 2. vyd.
Praha, Orbis 1964.

Poetika. Překladař neuveden (Julie Nováková?). In: Literárně
teoretické texty I. (Antika, středověk, renesance.) Red. Květa Sgallová.
Připravil kolektiv překladařů (O. Bělič, E. Kamínková, Julie Nováková,
Bohumil Ryba, použito překladu O. Jirániho). Praha, SPN 1972. (Skripta
FFUK).

Poetika. Přeložil Milan Mráz. Praha, Svoboda 1996. (Antická
knihovna sv. 67).

ATHENAIOS: *DEINOSIPHISTAE*

BASILIIUS: *DE LEGENDIS GENTILIUM LIBRIS*

Basileios Veliký: *Slovo k jinochům, kterak by prospěchu nabyli*
z pohanských spisů řeckých. Přeložil Čeněk Vyhnis. VZG Příbram 1887,
str. 3–20.

„Řeč k jinochům, jak by ze spisů pohanských prospěchu nabyli.“
Blahověst 2, 1856, 2, str. 24–32.

CODEX THEodosIANUS

CODEX JUSTINIANUS

DEMOSTHENES: *OLYNTHIACA*.

Démostenés: *Řeči politické* (1. řeč proti Filippovi, 1.-3. řeč Olynthská, Řeč o míru, 2. řeč proti Filippovi, Řeč o záležitostech Chersonesských, 3. řeč proti Filippovi, Řeč o symmoriích, Řeč za Megalopolity, Řeč za svobodu Rhodických). Přeložil Edvard Novotný. Praha, nákl. E. Grégra 1863. (Bibliotéka klassiků řeckých a římských.)

Démostenovy řeči. Přeložil J. V. Zahradník. I. Olynthské. Praha, A. Storch 1883.

Řeči Olynthské. Přeložil František X. Pelikán. Praha, I. L. Kober 1893.

Poslední zápas Řeků o svobodu. Přeložil Ferdinand Stiebitz. Praha, J. Laichter 1940.

Řeči na sněmu. Přel. Pavel Oliva. Praha 2002.

DIGESTA

EGERIA: *IITINERARIUM VEL PEREGRINATIO AD LOCA SANCTA*

<http://www.fh-augsburg.de/>

~harsch/Chronologia/Lspost04/Egeria/ege_intr.html. Přístup 1.8. 2007.

Eterie či Silvie Akvitánské Putování na místa svatá, Praha 1930. Přel. Jaroslav Kopřiva. Úvodem a poznámkami provází Josef Cibulka.

Itinerarum Egeriae, Putování Egeriino. Přel. Marcela Hejtmanová. České Budějovice 1999, str. 159–161.

EUSEBIUS, *PREPARATIO EVANGELICA* (ΕΖΕΚΙΗΛΟΥ ΠΙΕΡΙ ΜΩΣΕΩΣ)

HERACLITUS: *FRAGMENTA*

Česky Hérakleitos z Efezu: *Řeč o povaze bytí (zlomky)*. Překlad a komentář Zdeněk Kratochvíl a Štěpán Kosík. Praha, Herrmann a synové 1993.

HERODOTUS: *HISTORIAE*

Česky Hérodotos: *Dějiny*. Přeložil Jan Kvíčala. I. díl Praha, nákl. J. Grégra a F. Šimáčka 1863. (Bibliotéka klassiků řeckých a římských). II. díl Praha, nákl. J. Grégra 1863. III. díl Praha, nákl. J. Grégra 1864.

Dějiny aneb devět knih dějin nazvaných Músy. Přeložil Jaroslav Šonka. Praha, Odeon 1972. (Živá díla minulosti sv. 65).

HERODAS: *MIMIAMBI*

Česky Hérodás: Ukázka Mimiambů (1. a 4.). Přeložil Jan Čapek. *České museum filologické* 5, 1899, str. 198–208.

Mimiamby. (*Kuplířka, Kuplíř, Učitel, Ženy přinášející obětní dary a konající obět v chrámu Asklepiově, Žárlivá, Ženy přítelkyně v důvěrném hovoru, Švec*.) Přeložil, předmluvu (str. 5–6) a úvod (str. 9–43) napsal Jan Ladislav Čapek. Praha, A. Wiesner 1900. (Bibliotéka klassiků řeckých a římských sv. 3).

Mimiamby. (*Svádějící kuplířka, Kuplíř, Učitel, Ženy, obětující v chrámě Asklepiově, Žárlivá, Dvě přítelkyně v důvěrném hovoru, Švec*.) Přeložil a úvod (str. 7–11) napsal Rudolf Kuthan. Praha, V. Petr 1928. (*Libri Amorum* sv. 5)

Mimiamby. Přeložil Rudolf Kuthan. 2. vyd. Praha, V. Petr 1947.

Mimiamby. (*Kuplířka, Učitel, Žárlivá, Švec*.) Přeložil Ferdinand Stiebitz. In: *Řecké mimy*. Praha, Centrum rozmn. 1929. *KDÚ P 4131*

Mimiamby. (*Učitel*.) Přeložil Rudolf Kuthan. In: *Výbor z řecké poesie v překladech*. Uspořádal Karel Hrdina. Praha, J. Laichter 1933.

Mimiamby. Přeložil Rudolf Kuthan. In: *Výbor z řecké poesie v překladech*. Uspořádal Karel Hrdina. 2. vyd. Praha 1941.

HOMER: *ILIAS*

Homér: *Ílias*, Praha, Jan Laichter 1926. Přel. Otmar Vaňorný.

Homér: *Ílias*, Praha, Odeon 1980. Přel. Rudolf Mertlík

HOMER: *ODYSSEIA*

Homér: *Odysseia*, Praha, Jan Laichter 1921. Přel. Otmar Vaňorný.

Homér: *Odysseia*, Praha, ELK 1940. Přel. Vladimír Šrámek.

Homér: *Odysseia* Praha, Odeon 1984. Přel. Rudolf Mertlík

Homér: *Odysseia*, Praha, SNKLHU 1956) - přel. Otmar Vaňorný
a Ferdinand Stiebitz.

HORATIUS: *EPISTOLAE*

In: *Bibliotheca Teubneriana Latina*, Version 1.0. B.

HROTSVITA Z GANDERSHEIMU: *DUCHOVNÍ DRAMATA*, Vyšehrad
2004. Přel. Irena Zachová.

CHORICIUS: *APOLOGIA MIMORUM*

Chorikios z Gazy: *Obhajoba herců aneb obrana mimu ve jménu
Dionýsa*, *Divadelní revue* 2, 2007.

<http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=14440>. Přístup 6. 12. 2008.

JOANNES CHRYSOSTOMUS: *DE LAZARO*

Krátké vysvětlení podobenství o bohatci a chudém Lazaru. Přeložil
Coelestin Ousobský. ČKD 1851.

Joannes Chrysostomus: *In Matthaicum*.

Jan Zlatoústý: „Z homilie sv. Jana Zlatoústého k Matoušovu
evangelii.“ Překladatel neveden. *Duchovní pastýř* 21, 1972, č. 3, str. 42.

JOANNES CHRYSOSTOMUS: *DE PAENITENTIA*

Jan Zlatoústý, 4 řeči. Přeložil Jan Nepomuk Stárek. „Řeč o
pokání.“ *Blahověst* 4, 1858, 1, str. 102–106. „Řeč druhá o pokání“
(Pokání a zpověď) *Blahověst* 4, 1858, 2, str. 238–242. „O almužně, o

pannenství a pokání.“ *Blahověst* 5, 1860, str. 108–114. „Řeč o kajícnosti a modlitbě.“ *Blahověst* 5, 1860, str. 270–275.

JOANNES CHRYSOSTOMUS: *IN EPISTULAM AD TITUM*.

Joannes Chrysostomus, *In epistulam ad Timotheum*.

Joannes Chrysostomus, *De Davide et Saule*.

Joannes Chrysostomus, *In epistulam ad Colossenses*.

JULIANUS IMPERATOR PHIL.: *EPISTULAE*

Julianus Imperator Phil, *Misopogon*.

JUVENALIS DECIMUS JUNIUS: *SATURA*.

Juvenalis Decimus: *O ženské zkaženosti*: satira šestá, Jan Nešněra, Praha 1934. Přeložil, úvodem a poznámkami opatřil Zdeněk Vysoký.

DIOGENES LAERTIUS, *VITAE PHILOSOPHORUM*

LIBANIUS: *ORATIO* 64 (ΠΡΟΣ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΝ ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΟΡΧΗΣΤΩΝ)

Česky: nepublikovaný rukopis Aleny Sarkissian.

Alena Sarkissian: „Chvála pantomimu dvakrát jinak. Lúkiános – Libanios.“ *Divadelní revue* 4 (2005)

LIVIUS: *AB URBE CONDITA LIBRI*

Livius: *Dějiny II–III*, Svoboda, Praha 1972. Přel. Pavel Kucharský.

LUCIANUS, PSEUDOLOGISTA, 19

JOANNES LYDUS, *DE MAGISTRATIBUS POPULI ROMANI* (ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΠΕΡ' ΕΞΟΥΣΙΩΝ)

JOANNES MALALAS, *CHRONOGRAPHIA*

MENANDROS

MENANDRI ET PHILISTIONIS SENTENTIAE

Souborné Menandrovo dílo: Menandros: *Komedie pro všední den*, Praha, Svoboda 1983. Přel. Eva Stehlíková, Karel Hubka. (Takový protiváha (Dyskolos), Zmýlená neplatí (Samia/Kédeia), Záleží na charakteru (Epitrepontes), Ustřížená kštice (Perikeiromené), Je libo svatbu, nebo pohřeb? (Aspis), Hledá se otec (Sikyónis/Sikyónioi), Všichni ho nenáviděli (Misúmenos), Patolízal (Kolax), Rolník (Georgos), Héros (Hérós), Zjevení (Fasma), Muzikant (Kitharisté), Posedlá (Theoforúmené), Dívka z Perinthu (Perinthia).) Rozsáhlejší citáty a menandrovská úsloví. Předmluvu Pod maskou smích i pláč (s. 7–21) napsala a poznámkový aparát sestavila Eva Stehlíková.

MUSAIOS

Músaios: *Leandros a Héró*. Přel. Julie Nováková. Praha, Svoboda 1974.

NOVELLAE

NOVUM TESTAMENTUM

Nový Zákon

Mnoho překladů a vydání.

PHOTIUS, *BIBLIOTHECA*.

PINDARUS LYR.: *OLYMPIA*

Pindaros: *Olympijské zpěvy*, Odeon, Praha 1968. Přel. Jan Šprinc.

PLATO, *RESPUBLICA*

Platón, *Politeia (o správě státu) kniha I.* Přeložil Josef Bartocha. VZG Místek 1911/12, str. 3–24; 1912/13, str. 3–15.

Ústava. S užitím překladu Emanuela Peroutky přeložil František Novotný. Praha, J. Laichter 1921. 2., opr. vyd. Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1996 (edice OIKOYMENH, Platónovy spisy sv. XVIII).

Harmonie duše a těla. Tělocvik slouží duši (výňatky z III. knihy Ústavy). Přeložil Ferdinand Stiebitz. In: Antický tělocvik a sport. Praha 1937.

Ústava. Přeložil Radislav Hošek. Praha, Svoboda 1993. (Antická knihovna sv. 65).

PLUTARCHUS: *QUAESTIONES CONVIVALES*

Plútarchos: *Hostina sedmi mudrců.* Přeložil Ferdinand Stiebitz. Brno, Jan V. Pojer 1947.

PROCOPIUS: *HISTORIA ARCANA*

PROCOPIUS: *DE AEDIFICIIS*

PROCOPIUS: *DE BELLIS*

Prokopios z Kaisareie, *Dějepis doby Justiniánovy.* Neúplný rukopisný překlad Františka Lepaře: O válkách I, 1-VII, 7, 1. (v literárním archívu NM).

PSEUDO-APOLLODORUS, *BIBLIOTHECA*

SENECA: *DIALOGUS*

In: *Bibliotheca Teubneriana Latina*, Version 1.0. B.

STOBAEUS: *ANTHOLOGIUM*

Stobaios: *Přísaha.* Přeložil Rudolf Mertlík. In: Antické novely. Praha 1965.

Přísaha. Přeložil Jaromír Bělský. In: Antická próza VII. Praha 1976.

SUDA, *LEXICON*

SYMEON SOLUŇSKÝ: ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΤΑ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΑΙΠΕΣΕΩΝ In: *Patrologia Graeca*, 155, 112B–116D.

TACITUS: *DE GERMANORUM ORIGINE AC MORIBUS*

Publius Cornelius Tacitus: *Tacitova Germania*, Česká grafická akciová společnost Unie, Praha 1904. Pro školu vyd. Ar. Skřivan.

THEOCRITUS: *IDYLLA*

Theokritos; Moschos; Bion: *Idyly*. Přel. Rudolf Kuthan. Praha 1927.

Idyll 2.

Theokritos, c. d., *Kouzelnice*, str. 11–20.

Idyll 14.

Theokritos, c. d., *Kyniska*, str. 53–56.

Idyll 15.

Theokritos, c. d., *Syrakúsaniky na slavnosti Adonidově*, str. 57–68.

Idyll 10.

Theokritos, c.d., *Ženci*, str. 45–48.

Idyll 5.

Theokritos, c.d., *Pěvecký závod pastýřů*, str. 23–33.

Idyll 27.

JOANNES TZETZES, ΒΙΒΛΙΟΣ ΙΣΤΟΡΙΩΝ (ΧΙΛΙΑΛΕΣ), 10,11

XENOPHON: *SYMPOSIUM*

Česky: Xenofón: *Hostina*, Přel. Jaroslav Hrabák. Praha 1911.

Hostina, Přel. Josef Hruša. Praha 1941.

Hostina, in: Antická próza VIII, Praha 1977, 1978². Přel. Václav
Bahník.

Citovaná literatura

F.-M. Abel: „Gaza au VIe siècle d'après le rhéteur Chorikios, *Revue Biblique* 40 (1931), str. 5–31.“

Samuel Baud-Bovy: „Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident,“ *Ελληνικά* 28 (1975), str. 321–349.

Hans Georg Beck: *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*, Mnichov 1971.

C. Boissonade: *Choricii Gazaei: Orationes, Declamationes, Fragmenta*, Paříž 1846.

Glen W. Bowersock: *Ο Ελληνισμός στην ύστερη αρχαιότητα*, MIET, Athény 1996.

Oscar G. Brocket: *Dějiny divadla*, Praha 1999.

Alan Cameron: *Circus factions, Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford 1976.

Marjorie Carpenterová: „Romanos and the Mystery Plays of the East,“ *The University of Missouri Studies* 11 (1. 7. 1936), str. 21–51.

Demetrios. J. Constantelos: „Canon 62 of the Synod in Trullo,“ *Βυζαντινά* 2 (1970), str. 23–35.

Vénétiá Cottasová: *Le Théâtre à Byzance*, Paříž 1931.

Vénétiá Cottasová: *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 12 (1936), str. 504–507.

Eric Csapo; William J. Slatter: *The Context of Ancient Drama*, Michigan 1994.

Daniela Čadková, *Bibliografie překladů antických dramát*, Ústav pro klasická studia AV ČR, Praha 2000. Interní tisk.

Daniela Čadková, *Bibliografie překladů řecké prózy d počátku do 7. stol.*, Ústav pro klasická studia AV ČR, Praha 2001. Interní tisk.

Růžena Dostálová: *Byzantská vzdělanost*, Vyšehrad 1990.

Růžena Dostálová: „Slova knih – obraz světa a duše.“ In:
Bohumila Zástěrová (ed.), *Dějiny Byzance*, Praha 1994.

Glanville Downey: „The Christian School of Palestine: a Chapter
in Literary History,“ *Harvard Library Bulletin* 12 (1958), str. 297–325.

Glanville Downey: *Gaza in the Early Sixth Century*, Norman
1963.

R. Foerster; E. Richtsteig: *Choricii Gazaevi Opera*, Stuttgart 1929.

Spyros Evangelatos: *Πάθη του Χριστού*, Πρόγραμμα του Αμφι-
θεάτρου, č. 64, 2001.

Jakob Philipp Fallmerayer: *Geschichte der Halbinsel Morea
während des Mittelalters ein historischer Versuch. 1. Theil, Untergang
der peloponnesischen Hellenen und Wiederbevölkerung des leeren
Bodens durch slavische Volkstämme*, Stuttgart und Tübingen 1830.

I.M. Funtulis: *Λειτουργική Α΄. Εισαγωγή στη Θεία Λατρεία*, Soluň
2000.

Herbert Hunger: *Die byzantinische Literatur der Komnenzeit*,
Graz/Videň/Kolín 1968.

Herbert Hunger: *Die hochsprachliche profane Literatur der
Byzantiner I.*, Mnichov 1978.

Herbert Hunger: *Βυζαντινή λογοτεχνία: Η λόγια κοσμική
γραμματεία των Βυζαντινών. Τόμος Β΄. Ιστοριογραφία, Φιλολογία,
Ποίηση*, ΜΙΕΤ (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), Athény 1997,
2001.

E. K. Chambers: *The Medieval Stage*, díl 1–2, Oxford University
Press, Londýn 1903.

Konstantinos Kallinikos: *Ο Χριστιανικός Ναός και τα τελούμενα εν αυτω*, Athény 1964⁴.

Minos Kokolakis: „Pantomimus and the Treatise ΠΕΡΙ ΟΡΧΗΣΕΩΣ (De saltatione),“ *Πλάτων* 11 (1959), str. 3–56.

Minos Kokolakis: „Gladiatoral Games and Animal-Baiting in Lucian,“ *Πλάτων* 10, (1958), str. 328–351.

Jan Kopecký: „Studie encyklopedického hesla.“ In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, Scénografický ústav, Praha 1970.

Karl Krumbacher: *Geschichte der byzantinischen Literatur*, Mnichov 1897².

Fedon Kukules: *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός / = Vie et civilisation Byzantines / Phedon Koukoules. 1A/6, Σχολεία, παιδων ανατροφή, παίγνια*, Εν Αθήναις: Institut Francais d'Athenes: τυπ. Μυρτίδης, Μηνάς, Athény 1948.

Stilpon Kyriakidis, *Λαογραφία* 11 (1934–37), str. 281–284.

Stilpon Kyriakidis, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 12, 1936, str. 467–474.

Michael. J. Kyriakis: „Satire and Slapstick in Seventh and Twelfth Century Byzantium.“ *Βυζαντινά* 5 (1973), str. 289–306.

George La Piana: „The Byzantine Theatre.“ *Speculum* 11, 1936, str. 171–211.

George La Piana: *La rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina*, Grottaferrata 1912 (reprint).

Spyridon P. Lambros: „Βυζαντινική σκηνοθετική διάταξις των παθών του Χριστού,“ *Νέος Ελληνομνήμων* 13 (1916), str. 381–413.

Litsas, Fotios. K.: *Choricus of Gaza. An Approach to his Work, Introduction, Translation, Commentary*, disertační práce, Chicago 1980.

Fotios Litsas: „Choricus of Gaza and his Descriptions of Festivals of Gaza.“ *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32 3 (1982), str. 427–436.

Paul Maas: *Byzantinische Zeitschrift* 32 (1932), str. 395–396.

August C. Mahr: *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame, Indiana 1947.

Cyril Mango: „Antique statuary and the Byzantine beholder,“ *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), str. 53–75.

Cyril Mango: „Daily Life in Byzantium.“ *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/1 (1981), str. 337–353.

Giovanni Domenico Mansi: *Sacrorum consiliorum [...] collectio*, díl. 18. Florencie/Benátky, 1759.

Georgios D. Metallinos: „Ακολουθία και αγιολογικά κείμενα του αγίου ενδόξου μάρτυρος Πορφυρίου του από μίμων προστάτου των Ελλήνων ηθοποιών,“ *Ο Εφημέριος, Παράρτημα της Εκκλησίας, ΜΓ'* (1994), č. 14, str. 302–318.

Kariofilis Mitsakis: *Βυζαντινή υμνογραφία*, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Soluň 1971.

J.D.A. Ogilvy: „Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers of the Early Middle Ages,“ *Speculum* 38 (1963), str. 603–619.

Costas Panayotakis: „Baptism and Crucifixion on the Mimic Stage,“ *Mnemosyne* 50 (1997), str. 312–319.

D. L. Page: *Literary papyri*, Loeb, Heinemann, 1970, str. 328–331.

D. L. Page: *Select papyri, III., Literary papyri, Poetry*, Londýn 1941, 1970, str. 350–361.

Anthimos Papadopoulos: *Το θρησκευτικό θέατρον των Βυζαντινών*, Athény 1925.

Marios Ploritis: *ΜΙΜΟΣ ΚΑΙ ΜΙΜΟΙ*, Athény 1999, str. 64.

Marios Ploritis: *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Athény 1999, str. 50.

I. Powel: *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925, str. 182.

Walter Puchner: *Ανιχνεύοντας την θεατρική παράδοση. Δέκα μελετήματα*, Οδυσσέας, Athény 1995.

Walter Puchner: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία, Ένδεκα μελετήματα*, Athény 1984.

Walter Puchner: „Jesuit Theatre on the Islands of the Aegean Sea,“ *Journal of Modern Greek Studies* 21 (2003), str. 207–222.

Walter Puchner: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου. Έξι μελετήματα*, Athény 1984.

Walter Puchner: *Το θέατρο στην Ελλάδα, μορφολογικές επισημάνσεις*, Athény 1992.

Walter Puchner: *Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου. Θρησκευτικό δράμα με κωμικά ιντερμέδια, αγνώστου ποιητή, που παραστάθηκε στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Ναζία, Ηράκλειο, Κρέτα* 1999.

G. A. Rallis; M. Potlis: *Σύνταγμα των θείων και των ιερών οικουμενικών και τοπικών Συνόδων και των κατά μέρος αγίων Πατέρων / εκδοθέν... μετά των αρχαίων εξηγητών και διαφόρων αναγνωσμάτων*, reprint Athény 1966.

Hermann Reich: *Der Mimus*, Berlín 1903.

Konstantinos Sathas: *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών ήτοι εισαγωγή εις το Κρητικόν Θέατρον*, Benátky 1878, reprint Athény 1979.

Frank Sear: *Roman Theatres, An Architectural Study*, Oxford 2006.

Adolf Scherl: „Pokus o heslo encyklopedie.“ In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, Scénografický ústav, Praha 1970.

Michal Skřejpek: „Theatrum et histriones (Divadlo a herci v římském právu),“ *Právní rozhledy* 8, (2001), str. 368–373.

Bruno Snell: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, díl I. Göttingen 1971, str. 288–301.

Alexis Solomos: *Ο άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου. 300 π.Χ. – 1600 μ.Χ.*, Athény 1987³. (1. vydání 1964, 2. vydání 1974).

I. E. Stefanis: *ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΟΙ ΤΕΧΝΙΤΑΙ, συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου και μουσικής των αρχαίων Ελλήνων*, Iraklio 1988.

I. E. Stefanis: *Χορικού Σοφιστού Γάζης Συνηγορία μίμων*, Soluň 1986.

Eva Stehlíková: *A co když je to divadlo?*, Praha 1998.

Eva Stehlíková: *Antické divadlo*, Praha 2005.

Eva Stehlíková: *Římské divadlo*, Praha 1993.

Eva Stehlíková: „Slavnost Praesentatio Beatae Virginis Mariae in Templo,“ *Divadelní revue* 1 (2000), str. 75–87.

Jiří Šubrt: *Římská literatura*. Oikumene, Praha 2005.

Georgios Theocharidis: „Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheatres im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel,“ *Λαογραφία–ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ* 3, Soluň 1940.

Franz Tinnenfeld: „Zum profanen Mimos in Byzanz nach dem Verdikt des Trullanums (691).“ *Βυζαντινά* 6 (1974), str. 323–343.

Joseph Salathiel Tunison: *Dramatic Traditions of the Dark Ages*. Chicago/Londýn 1907.

Vladimír Vavřínek: „Východořímské impérium.“ In: Bohumila Zástěrová (ed.), *Dějiny Byzance*, Praha 1994.

Iosif Vivilakis: *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη σχέση Εκκλησίας και θεάτρου*, disertační práce, Athény 1996.

Iosif Vivilakis: *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Athény 2003.

Albert Vogt: „Études sur le théâtre byzantin,“ *Byzantion* 6 (1931), str. 37–74.

Albert Vogt: „Le théâtre à Byzance et dans l' empire du IV^e aux XIII^e siècle. I. Le théâtre profan.“ *Revue des Questions Historiques* 59 (1931), str. 257–296.

Egon Wellesz: „The Nativity Drama of the Byzantine Church,“ *The Journal of Roman Studies*, 37 (1947), str. 145–151.

H. Wiemken: *Der griechische Mimos*, Brémy 1972.

Karl Young, *The Drama of The Medieval Church*, díl 1–2, Clarendon Press, Oxford 1951 (reprint).

Bohumila Zástěrová: „Zrod středověké Byzance,“ In: Bohumila Zástěrová (ed.), ; *Byzance*, Praha 1994.

Příloha

Douška, krétská renesance

Krétská renesance má daleko k Byzanci a daleko k liturgickému divadlu. Není však možné opomenout, že řecká dramatická tvorba nabrala v 17. století druhý dech a vydala poprvé od starověku nová dramatická díla – tři tragédie krétské provenience, která se svými kvalitami řadí k tomu nejlepšímu z řeckého písemnictví.

Byzantská éra skončila dobytím Konstantinopole křižáky při čtvrté křižácké výpravě r. 1204 a na Krétě i vůbec v celém východním Středomoří se počala nová epocha benátské nadvlády (venetokracie). Krétská města Chania, Rethymno, Iraklio sloužila coby benátské pevnosti s hlavním městem Iraklio – tehdy Chandakas od ΧΑΝΔΑΞ, (pův. z arab.) příkop, který vedl kolem městského opevnění.

Za venetokracie ostrov kulturně vzkvétal, zvláště pak literatura; vznikla díla, jež se stala vrcholem tehdejší řecky psané literatury. Lze dokonce mluvit o tzv. krétské renesanci, jak byla později nazvána, kterou jinak řecká kultura nepoznala. Sedmnácté století vydává světu tři tragédie, z nichž dvě jsou jistě krétské, jedna nejspíš zakynthského původu, a jež stály dlouhý čas mimo badatelský zájem.³⁵³

Důvody byly nasnadě: 19. století spíše tematicky zkoumalo antiku a Shakespeara, popř. řecké povstání proti Turkům (1821), nikoli lokální novořeckou literární tvorbu. V případě krétské produkce jde o vysoce kvalitní díla, která podle badatelů překonávají své někdejší italské předlohy.³⁵⁴ Jsou to: *ΕΡΩΦΙΛΗ* (*Erofilí*) okolo r. 1600 od Jeorjise Chortatzise (Benátky 1637), *ΒΑΣΙΛΕΥΣ Ο ΡΟΔΟΛΙΝΟΣ* (*Král*

³⁵³ Uvedena jsou pouze tři vrcholná krétská díla. V minulosti se k nim často přiřazovala i dramata z Kykladských ostrovů, Chiu, Zakynthu či některá liturgická dramata.

³⁵⁴ Srv. Puchner: *Το θέατρο στην Ελλάδα, μορφολογικές επισημάνσεις*, c. d., Athény 1992, str. 45–143.

Rodolinos) od Ioannise Andrease Troilose (Benátky 1647) a ΖΗΝΩΝ (Zenon)³⁵⁵ od neznámého autora (mezi lety 1631–1682).³⁵⁶

Erofilii

Jednoznačně nejznámější a nejvydávanější³⁵⁷ tragédie své doby o více než 3200 katalektických dekapendesyllabech. Napsána byla v Rethymnu okolo r. 1600 a autorem je Georgios Chortatzis, o němž toho mnoho nevíme. Nejspíše to byl sekretář krétsko-benátského aristokrata Matyáše Kallergise, avšak prokazatelné důkazy chybějí.³⁵⁸ Hra si uchovává jedinečnost vedle ostatních děl své doby, předně psychologickou propracovaností postav, dramaturgickou ekonomii bez akademické rétoriky, avšak nezapře vliv některých italských předloh.³⁵⁹

Motiv tragédie je poměrně prostý. Egyptský král Filogonos zabil svého bratra, aby se tak zmocnil království a jeho ženy. Spolu se

³⁵⁵ V případě *Zenona* se vedou spory o to, zda dílo pochází z Kréty či ze Zakynthu.

³⁵⁶ Puchner, c. d., str. 45–143.

³⁵⁷ O čem svědčí i četná benátská vydání jakožto lidového čtení. K tomu Puchner poznamenává: „Co se týká úspěchu *Erofilii*, již v 17. století dokonce z oblíbeného Kastru (= Pevnosti, tj. Iraklia) nás informuje Nikolaos Papadopoulos Komninos, ... který mluví o jakémsi Georgii Chortatzisi ‚Patruum habuit cognominem, in vernacula lingua nostra poetam celeberrimum, cujus tragoedia Erophile nostrorum teritur manibus. Edita est ac, ut memini, saepe in urbe Creta publice data semper placuit.‘ (N. Papadopoulos Comnenus, *Historia Gymnasii Patavini*, Venetia 1726, sv. 2, str. 306). O *Erofilii* a jejím autorovi se zmiňuje také známý učenec Leon Allatios z Chiu ve své práci *O Georgitich*: ‚Georgius Chortatzius Cretensis scripsit carmine sed communi Graecorum idiomate Erophilam tragoediam satis pro ea elegantem.‘ (L. Allacci, *De Georgiis*. Paris 1651 (Bibliotheca graeca XII), str. 116).“ Puchner, c. d., str. 71.

³⁵⁸ Puchner, c. d., str. 71–74.

³⁵⁹ Tamtéž, str. 71–74.

svou vlastní dcerkou Erofilii vychovává také královského chlapce Panareta, jehož královský původ je Filogonovi utajen.

Panartos zachraňuje království před nepřátelským útokem a získává tak u dvora velikou čest. Mezi Filogonovou dcerou a Panaretem vzplane láska a tajně se nechají oddat. Zápletka začíná u královny touhy oženit se se svou vlastní dcerou a přikazuje Panaretovi, aby jí domluvil. Tajný sňatek je odhalen, Filogonos Panareta mučí a nakonec i zabíjí. Jeho hlavu, ruce a srdce pak věnuje své dceři jako svatební dar. Na to Erofilii spáchá sebevraždu. Následuje tanec dívek, které spolu s Erofiliiinou chůvou tyrana zabíjejí.

Král Rodolinos

Tragédie o 3232 dekapendesyllabických verších od Ioannise Andreade Troilose (1590 – po r. 1648) s jasným odkazem ke své italské předloze *Il Re Torrismondo* od Torquata Tassa. Andreas Troilos pocházel ze známé měšťanské rodiny z Rethymna, před r. 1645 byl ve službách benátské správy. Po dobytí Rethymna Turky r. 1646 přesídluje do Benátek, kde r. 1647 dílo vydává.³⁶⁰

Dějištěm hry je stejně jako u *Erofilii* Egypt a motivem nešťastná láska. Předcházející příběh je dějově rozsáhlý. Karchedonský král Aretas vyhláší soutěž, jejíž vítěz se má stát mužem jeho jediné dcery Aretusy a pomstít se na Trosilovi, králi Persie, za okupaci země. Trosilos se sám převleče za kopiníka a vítězí. Odchází nepoznán, avšak zamilován do krásné královny dcery. Když se pak o ni uchází, její otec odmítá dát dceru svému nepříteli, a tak Trosilos posílá svého přítele Rodolina, krále egyptského, aby se o ni naoko ucházel a pak mu ji předal. Tak se také zpočátku stane. Při zpáteční cestě se však oba mladí

³⁶⁰ Tamtéž, str. 119.

lidé do sebe zamilují. Když se jejich loď potopí a oni zůstanou sami na jednom ostrově, Rodolinos se neubrání touze a Aretusu učiní svou.

Motivem hry jsou Rodolinovy výčitky, Aretusiny pochybnosti a sprádání plánu dát Trosilovi Rodolinovu sestru Rododafni, která se však nechce provdat, dokud jí nedomluví její matka Annazia. Když Trosilos Aretuse pošle svatební dary, prozradí se jí i Rodolinos a odhalí jí celý plán i smrt jejího otce. Aretusa se otráví. Rodolinos se vyzná ze své lásky k ní a zabije se. Rododafni umírá steskem a po přečtení Rodolinova dopisu se zabíjí i Trosilos. Tragickou postavou je zde Annazia, která již očekávala dvojí svatbu svých dětí, avšak našla je mrtvé.

Zenon

Historická tragédie o 2195 katalektických dekapendesyllabech a jiných verších. Od předchozích dvou se velmi odlišuje především tématem a dramatickou výstavbou. Motivem hry je vláda a pád byzantského císaře Zenona (474–491), pro jehož předlohu byla užita latinská tragédie *Zeno* od anglického jezuita Josepha Simonse (1595–1671). Autor řeckého *Zenona* je neznámý, nejspíše šlo o některého z absolventů koleje sv. Athanasie v Římě.³⁶¹

Děj tragédie se odehrává v raně byzantském prostředí a líčí intriky a zločiny, které Zenon páchá spolu se svým synovcem Longinem, aby si tak zajistili a upevnili moc. Nejprve přichází o trůn mladý spolukrál Vasiliskos, po něm jeho otec Armakios, který je zavražděn po vykonstruovaném procesu, a nakonec je pro nařčení z modlářství sťat patriarcha Pelagios. Později však zasáhne osud; jeden z dvořanů, Anastasios, uplácí vojsko a při královské hostině dobývá palác. Longinovi se sice podaří uprchnout, ale je posléze zabit duchy

³⁶¹ Puchner, c. d., str. 132.

těch, které připravil o život. Opilý Zenon je pak zaživa zazděn ve své hrobce.

Všechny tři tragédie jsou produkty století protireformace a baroka. Podle italských renesančních daností ani nešlo o tragédie v pravém smyslu slova, ale o tragické lidové básně. Novořecká neoklasicistní literatura se pak zabývá stejně jako celá Evropa opět jen klasickými vzory, aniž by zkoumala nedávnou dramatickou tvorbu, jež je tradičně spojována pouze s řeckou lidovou kulturou.³⁶²

Po vítězném řeckém povstání proti Turkům r. 1821 (stvrzeno v Londýně r. 1830) nebyla Kréta zahrnuta do řeckého území vzhledem k pokračujícím bojům trvajícím do konce 19. století. Až teprve po spojenecké invazi britského, francouzského, ruského a italského loďstva r. 1897 skončila osmanská vláda na Krétě. Kréta byla prohlášena nezávislým státem a teprve po balkánských válkách v letech 1912–13 se stala součástí novodobého Řecka.

³⁶² K novým objevům jezuitského divadla na ostrovech v Egejském moři viz Walter Puchner: „Jesuit Theatre on the Islands of the Aegean Sea,“ *Journal of Modern Greek Studies* 21 (2003), str. 207–222.

*Infamia immediata*³⁶³

„Bezectnost bylo možné v Římě „získat“ různými způsoby. Tzv. *infamia mediata* byla bezectností zprostředkovanou (odvozenou) a vznikala v důsledku odsouzení, a to ať již v trestním řízení, nebo dokonce i v některých soukromoprávních sporech. Bezectnými se tak kromě pachatelů deliktů, jako byla zejména krádež, loupež, podvod, vydírání nebo urážka na cti, stávali také odsouzení nepoctiví poručníci nebo účastníci společenské smlouvy, kteří zklamali důvěru svých partnerů. *Infamia immediata* (bezprostřední bezectnost) byla dána již tím, že nastala určitá skutečnost. *Personae turpes*, tak se ti, kteří infamií trpěli nazývali, byly ti, kdo žili ve dvojitým manželství, nebo se současně zasnoubili se dvěma partnery, vojáci za trest propuštění z vojska, vdovy, které se provdaly před uplynutím smuteční doby, udavači i dlužníci, na jejichž majetek byl uvalen konkurz. Stejně tak byli bezectnými také ti, kteří se živili nízkými povoláními – gladiátoři, prostitutky, kuplíři a herci a herečky (viz Iulianus Dig. 3, 2, 1). Bezectnost v Římě nebyla pouze prázdným slovem, ale měla za následek celou řadu závažných důsledků v oblasti veřejného i soukromého práva. Kromě toho, že *personae turpes* ztratily navždy aktivní i pasivní volební právo, nesměli například jiné zastupovat na soudech, ani být sami zastupováni nebo podat tzv. *actio popularis*, tedy žalobu, k níž byl kromě poškozeného aktivně legitimován kterýkoli římský občan. Vystoupení na divadle navíc mohlo mít pro některé osoby ještě závažnější důsledky než jen ztrátu cti – Menander totiž říká:

„Jestliže voják vystoupí na divadle, bude prodán do otroctví.“
(Macer Dig. 48, 19, 14).

Uvedený fragment dokládá mimo jiné také to, že provinění spáchané vojákem bylo v Římě trestáno daleko přísněji než u civilistů. Ztráta svobody byla totiž považována za hrdelní trest. [...] Herci a zločinci

³⁶³ Pro přesnost uvádíme rozsáhlou citaci z článku Michala Skřejpka: „Theatrum et histriones (Divadlo a herci v římském právu),“ *Právní rozhledy* 8, (2001), str. 368–373.

byli tehdy vlastně synonyma. I proto zakázal v roce 15 př. n. l. římský senát příslušníkům aristokracie – senátorům a jezdcům – aby se na veřejnosti s herci stýkali.

Infamií a z toho plynoucími důsledky však netrpěli všichni, kteří přišli do styku s divadlem, byli to skutečně pouze herci a herečky, tedy ti, kteří aktivně vystupovali na scéně – *qui ludiorum artem exercent*.

„Ten kdo uzavře smlouvu, že bude hrát, ale neúčinkuje, není bezectným“ (Gaius Dig. 3, 2, 3) říká doslovně Gaius v 1. knize svého komentáře k provinčnímu ediktu. Stejně tak ostatní zaměstnanci divadel nebyly bezectnými osobami. Výslovně jsou pak v Digestech (Ulp. 3, 2, 4, 1) uvedeni *designatores* (uvaděči), kteří se dokonce podle právníka Iuventia Celsa živí činností podobající se výkonu úřadu. Zvláště průkazná je pak historka vážící se ke konci republiky (Suet. Caes. 39). Tehdy římský jezdec, příslušník nižší šlechty, Decimus Laberius byl Caesarem donucen, aby vystoupil ve vlastní hře. Tím ztratil čest i majetek. Vše však dobře dopadlo, protože byl na místě diktátorem obdarován částkou půl miliónu sesterciů a rovněž mu byl darován zlatý prsten – odznak římských jezdců. Autorství divadelních her samo o sobě tedy na cti neubíralo. Zároveň je však třeba zdůraznit, že vystoupení v divadelním představení skutečně znamenalo ztrátu cti, a to, pomineme-li zmíněný příběh, trvalou:

„Dcera senátora, která se stala prostitutkou nebo herečkou nebo byla odsouzena v trestním řízení se může beztrestně provdat za propuštěnce, protože žena, která se chovala tak bezectně, nemůže čest ztratit“ (Paul. Dig. 23, 2, 77).“

Byzantské režijní instrukce k Utrpení Kristově³⁶⁴

(Ukázka)

Pane Ježíši Kriste, synu boží, buď k nám milostiv a nehněvej se na nás, kteří chceme živě předvést tvé utrpení, ale chraň nás skrze ně od zlého.

Tobě náleží míti moc nad tímto úkolem (διάταξις) a hodlat vše ostatní řídit tak, aby byly věci v pořádku, ještě než dojde k uskutečnění příběhu, tak jak to je v této práci zapotřebí, a míti vše připraveno k užití, aby jedna každá věc byla na svém místě a okamžitě při ruce. Takto necht' jsou tvé příkazy přijaty a spolu s nimi zejména ti, jež se o toto dílo zaslужují, aby proměnily každého do příslušné role (od Krista, apoštoly a ostatní muže a ženy, až po židy a jiné).

Tobě náleží volba vhodných herců, ty je můžeš učinit schopnými hrát a ztvárňovat původní postavy, ale také jim můžeš dopomoci k důslednosti [v interpretaci] textu, aby hráli či se správně ptali na to, nač mají, nikoli pro smích a mrzkou zábavu, ale proto, aby hráli s bázní před bohem, s úctou ke svatým věcem a velkou pečlivostí. Necht' si dají pozor, aby nezadrhávali, nedělali zbytečné pauzy, aby se jeden druhému nepletl do řeči, ale vzájemně se hlídali před možnými chybami. Ať každý říká, ať se ptá či odpovídá pozorně, a ať nemění nebo neříká jinak to, co má předvádět a dělat v domnění, že to je určeno pro zábavu, nýbrž necht' se vše děje k údivu a překvapení.

S boží pomocí začněme takto:

³⁶⁴ Překlad podle edice Spyridona Lambrose. In: Sipridon P. Lambros: „Βυζαντινική σκηνοθετική διάταξις των παθών του Χριστού,“ *Νέος Ελληνισμός* 13 (1916), str. 381–392.

Začátek, vzkříšení Lazara

Kristus a učedníci se postaví čelem až k Lazarovu hrobu, blízko hrobu stojí také Marta a Marie, Lazarovy sestry, a nějací židé. Lazar coby zesnulý leží uvnitř, je celý ovinut ..., hlavu má zakrytou ... V tuto chvíli někdo běž k Ježíšovi a řekni mu: „Pane... (NZ, Jan 11, 3)“ A Ježíš ať odpoví nahlas tak, aby všichni slyšeli: „Tato nemoc“ atd. (Srv. 11,44), a pak se na dlouho odmlčí.

Potom řekne učedníkům: „Půjdeme opět do Judey“ (Jan 11,7) a učedníci odpovědí: Rabi, vždyť tě tam chtěli ukamenovat, znova tam chceš jít?“ Ježíš ať odpoví: „Nemá snad den dvanáct hodin (Jan 8–16). A potom ať řekne: „Náš přítel Lazar...“ A na to ať učedníci řeknou: „Pane, pokud jen usnul, bude jej možné zachránit.“ A Ježíš znovu: „Lazar umřel.“ Na to ať řekne Tomáš svým druhům: „Umřeme tedy spolu s ním i my.“

Potom ať se příchozí přesunou spolu s Ježíšem a učedníky k Lazarovu hrobu. Někdo běž k Martě a řekni jí, aby, až se Ježíš přiblíží, přistoupila k němu a řekla mu: „Pane, ať se stane, jak se má stát.“ A on: „Tvůj bratr je vzkříšen.“ A Marta k Ježíši: „Vím, že je vzkříšen.“ On k Martě: „Já jsem vzkříšení.“ Marta: „Ano, Pane, věřím.“

Potom se Marta otočí k Marii a potajmu jí řekne: „Učitel je tu a volá tě.“ Marie si musí pospíšet a běžet za Ježíšem, za ní následují židé, co s ní přišli. Jakmile Marie spatří Ježíše, ať mu padne k nohám a řekne mu: „Pane...“

Ať se Ježíš rozholí a rozzlobeně řekne: „Kam jste ho položili?“ Ať mu řeknou: „Pojď sem, pane, a podívej.“ Ať se Ježíš rozpláče, odejde k náhrobku a řekne: „Odvalte kámen.“ A Marta, ať mu poví: „Pane, už je cítit, je to již čtvrtý den.“ Ježíš na to: „Neřekl jsem ti snad, že...“ A ať kámen odvalí. A Ježíš, ať otočí zrak k nebi a ať řekne: „Otče, děkuji ti.“ Na to ať mocně zvolá: „Lazare, vstaň.“ A ten ať

vstane ovinut ... Ježíš pak řekne: „Rozvažte jej a nechte ho jít.“ Jan 11,21–44.

Hned ať pak prorok zvolá: Mt 21,4

Konec Lazarova vzkříšení.

Začátek Květné neděle

Ať Ježíš pošle dva učedníky pro oslici a oslátka s těmito slovy: „Připojte se k průvodu.“ Ty obešli některé židy, aby bránili učedníkům oslici přivést. Ať jim učedníci řeknou: „Pán to potřebuje,“ a přivedou oslici, na níž upevní své pláště, a takto ať se na ně usadí Ježíš. Dva učedníci, povedou oslici zepředu, ostatní učedníci je budou vzadu doprovázet a šeptat si plní nadšení a obdivu. Židé půjdou vepředu i vzadu a budou pokládat své pláště na zem, trhat ratolesti ze stomů a vystýlat jimi cestu. Také děti budou provolávat: „Hosanna synu Davidovu.“ A davem se ponese: „Toto je prorok Ježíš.“ (Mt 21,1–11.)

Také se postarej, aby u cesty seděli nějakí chromí a slepí a volali hlasitě: „Smiluj se nad námi, synu Davidův.“ (Mt 9,27.) A Ježíš ať je uzdraví. Jiní zase ať jsou v chrámu a prodávají jehňata a holuby a jiné věci. A když přijede Ježíš a sesedne z oslice, ať si udělá bič z provazu a všechny je vyžene z chrámu se slovy: „Je psáno...“ a rozbije jejich stoly.

Nejvyšší kněží a úředníci se rozzlobí, když vidí zázraky a slyší děti v chrámu provolávat Ježíšovo jméno. Řeknou Ježíši: „Slyšíš, co říkají?“ Ježíš odpoví: „...“, nechá je stát a odejde. (Mt 21,12–17).

Hostina

Je prostřen stůl u Šimona a učitel se s učedníky k němu usadí. Šimon obsluhuje. Prostitutka jdoucí kolem pláče a volá: „Ach já hříšná.“ A když skončí, jde k obchodníkovi s vonnými oleji a mastmi,

aby jednu takovou koupila. Odpovídá na jeho otázky jen to nejnужnější, až konečně dostane mast zabalenou do plátna navoněného růžovou vodou. S tímto ať běží k Ježíši a potře mu tím nohy, beze slova, a jen svými vlasy mu ať mu je otírá. (L 7,8). Učedníci to rozčílí a řeknou: „Nač takové plýtvání?“ Jidáš: „Proč zrovna tato mast?“ Ježíš: „Proč tu ženu trápíte?“ (Mk 14,4). Když toto skončí, sejdou se velekněží a Farizejové, aby se poradili, jak ho zajmou. Ať vystoupí Kaifáš: „Nikoho jste neviděli.“ Ať se k nim vydá Jidáš a řekne: „Co chcete, abych udělal?“ Ať mu připraví třicet stříbrných a ať se Jidáš zase vrátí zpátky ke svým druhům.

Niptir (Omytí)

Připrav si stoličky, umyvadlo, vodu a osušku. Učedníci se posadí do řady. Ježíš odloží svrchní oděv a opáže se osuškou. Naleje vodu do umyvadla a začne od posledního učedníka umývat všem nohy. Přejde k Petrovi a ten mu řekne: „Pane, ty mě myješ?“ A učitel mu odpoví: „Co já dělám, to ty nevíš.“ Petr: „Nemyj mě.“ Učitel: „Pokud tě neumyji...“ Petr: „Ne mé nohy.“ ...

Když umyje všem nohy, ať odundá osušku a obleče si šaty, pak ať usedne mezi ně a řekne jim: „Víte, co jsem pro vás udělal?“ (J 13,4–12).

Zrada

Ježíš svolá učedníky k sobě a řekne jim: „Všichni...“ A Petr ať odpoví: „Pokud všichni...“ Učitel: „Tak to je, ti říkám.“ Petr: „...“ Ježíš pak ať řekne svým učedníkům: „Sed'te tu,“ a vezme s sebou Petra a dva Zebedovy syny a řene jim: „má duše...“ A ať popojde kousek, padne obličejem na zem a začne se modlit: „Otče...“ Potom ať se otočí směrem k nim a řekne Petrovi: „...“ A po modlitbě ať jde opět ke svým

žákům a řekne jim: „...“ Mt 26,30–46. Když to vykoná, ať vezme své žáky a jde s nimi do zahrady a hned ať se chopí situace Jidáš, který sebou přivedl dav vyzbrojený noži a holemi. (Mt 26,4; J 18,4–10.) Ať Ježíš vystoupí a řekne: „Čeho si žádáte?“ Oni ať odpovědí: „Ježíše Nazaretského.“ Ježíš: „ To jsem já.“ Na to ať couvnou a padnou na zem. A Ježíš ať se znovu zeptá: „Čeho si žádáte?“ Oni ať odpovědí: „Ježíše Nazaretského.“ Ježíš: „ Říkám vám, to jsem já.“ (J 18,4–10). A pak ať k němu přistoupí Jidáš a řekne mu: „Bud' zdrav, rabi,“ a ať svého učitele políbí. Učitel odpoví: „...“ (Mt 26,49–50). Petr popadne jednoho ze sloužících a usekne mu nožem pravé ucho.

Na to učitel řekne: „...“ A poraněnému sluhovi se ucho ihned zahojí a ať Ježíš řekne k davu: „...“ L 22,51–53. Ten ať jej popadne a odvede nejdříve k Annášovi a pak ke Kaifášovi a velekněžím. Učedníci se rozprchnou, pouze Petr a Jan jej vzadu následují plni strachu a úzkosti. Petr pak usedne spolu se sloužícími. (J 18,12–19). Ježíš je pak předveden před velekněze a falešní svědci řeknou: „...“. Ježíš ať mlčí. Velekněz se rozčílí a řekne mu: „Ani neodpovíš?...“ Ježíš: „To jsou tvá slova ...“ Velekněz mu roztrhne šaty a řekne: „Je to rouhač, co víc chcete ...“ Dav ať odpoví: „Zaslouhuje smrt....“ A pak ať mu plivou do obličeje, mlátí jej, bítí holemi a pūřitom říkají: „Hádej, Kriste, kdo to byl.“ (Mt 26,59–68)

Petrovo zapření

Potom co se toto odehraje, přistoupí k Petrovi mladá žena a řekne mu: „Ty taky patříš k Ježíšovi.“ A Petros na to: „Nevím, o čem mluvíš.“ Obdobně i další mladá žena: „Thenhle tam byl taky.“ A Petr ať opět pod přísahou zapře: „Toho muže neznám.“ Po chvíli opět ať mu kolem postávající řeknou: „I ty jsi byl s ním.“ Petr se zapřísáhne: „Toho muže neznám.“ A hned na to ať zakokrhá kohout. Petr odejde a začne plakat. (Mt 26,69–75). Jidáš si uvědomí svou chybu, dostaví se

k velekněžím a řekne jim: „...“ A oni ať odpoví: „...“ A Jidáš ať jim hodí stříbrňáky [k nohám] a pak se oběsí. (Mt 27,3–5)

V chrámu stojí Josef a předcítá. Velekněží k němu někoho pošlou, aby ho zavolal. Ten když uvidí, že Josef předcítá, vrátí se k nim. Tak se stane i podruhé, když Josefa opět nalezne, jak stále předcítá. Velekněží se usnesou: „...“ a odeberou se k Pilátovi: „...“ (Mt 27,6). A Pilát se jich zeptá: „Jak je to možné?“ A židí na to: „...“ Pilát pošle rychlého posla, aby přivedl Ježíše. Ten k němu dorazí, pozná jej a padne mu k nohám. Strhne ze sebe plášť, prostře na zem před Ježíše a řekne mu: „Můj pane, po tomto plášti předstup před vládce, volá tě.“ Když to židé uvidí, dožadují se u Piláta: „Proč jsi to přikázal?“ Pilát si předvolá posla a řekne mu: „Co to má znamenat?“ A posel mu řekne: „Pane a vládce.“ Židé řeknou poslovi: „Děti Hebrejců.“ Posel jim odvětlí: „Zeptejte se někoho z Hebrejců.“ (*Acta Pilati*, Tischendorf, Lipsko 1876² str. 216, 7–220, 2. codex D, = Nár. Pařížské knihovny 1021, E 929, C 770, codex A = mnichovský CXCII, str. 234, 10–235).