

**STUDIE**



EVA STEHLÍKOVÁ

## TEATRALIZACE PODÍVANÝCH V ANTICKÉM ŘÍMĚ

Tvrzení o úpadku divadla v období císařského Říma jsou tak běžná, že je není třeba ani dokumentovat. Vyplývají především z banální skutečnosti, že v této době drama, žánr tak vysoce hodnocený, definitivně opouští své výsadní postavení v oblasti divadelní, aniž se dokáže prosadit ve sféře literární.<sup>1</sup>

Z teatrologického hlediska však právě tato doba skýtá ve srovnání s řeckým divadlem klasické doby, které je obecně považováno za dobu vrcholu antického divadla, bohatý materiál, jenž svědčí o bouřlivém rozvoji divadla. V císařské době totiž vzrostlo nejen množství divadelních staveb a počet dní věnovaných divadlu, ale rozšířila se také divadelní nabídka. Drama bylo sice už od 1. století př. n. l. psáno nikoli pro *ludi*, divadelní slavnosti, ale především pro čtení — až už čtení soukromé, nebo čtení veřejné. Předpokládáme však také, že se patrně uplatňovalo i v soukromých divadelních produkcích při dvorech mocných či boháčů, o nichž máme málo zpráv.<sup>2</sup> Pod pojmem *mimus*, jenž označuje nepochybně nejoblíbenější žánr nejen této doby, ale i nejdéle provozovaný žánr antického starověku, a pod pojmem *pantomimus*, byla skryta celá paleta nejrůznějších divadelních aktivit, jimž je společný akcent na nonverbální složky divadelního představení.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> OPELT 427–455, soustředění na ustupující tragédii a komedii a podceňování nových žánrů způsobuje, že obraz je víc než černý.

<sup>2</sup> CALDER 32–35 usuzuje na existenci soukromých divadel v 1. století n. l. na základě zmínek Plinia ml. (*Epistulae*, č. překlad L. Vidman 1988) a Plutarcha (*Moralia* 711 B-C). V Pliniově domě vystupují na hostině herci, recitátoři a hráči na lyru (*Epistulae* I; 15) a konsul T. Vestricius Spurinna si zpestřuje večere recitací (nebo hraním?) komedií (*Epistulae* III, 1). Plutarchos hovoří o otrocích, kteří ztvárňovali jednotlivé postavy Platonových dialogů pomocí modulace hlasu a gest. Calder překvapivě pomíjí Pliniovu zprávu (*Epistulae* VII, 24) o pohřbu Umidie Quadratilly, která si vydržovala skupinu pantomimů a ve svém volném čase si dávala od nich zahrát představení. Neuvádí také známý výrok zbohatlíka Trimalchia, jenž se při produkci kejklířů na hostině vytahuje, že si kdysi koupil komedianty, kteří mu hrají *atellanu* (Petronius, *Satyrikon* 45, č. překlad K. Hrdina, 1959, 1971)●

<sup>3</sup> BROADBENT 2–45 upozorňuje na splývání pojmů rezervovaných pro tanec, deklamace a pantomimu i pro řadu speciálních tanců „pantomimických“.

Je nepochybné, že tento proces, při němž se proměňuje hierarchie žánrů a dříve marginální jevy se stávají dominantními, začal již dříve, v 1. století př. n. l., kdy nacházíme první knižní dramata (víme, že takové tragédie psali stejně Asinius Pollio, Gaius Iulius Caesar, Ovidius, Lucanus a jiní) a kdy, a to je ještě důležitější, můžeme pozorovat vzrůst teatralizace veřejných podívaných. Je ovšem nutné podotknout, že silný sklon k teatralizaci provázal již od počátku ty římské slavnosti, které patřily k nejdůležitějším soukromým i veřejným aktům jako jsou pohřeb či triumf.<sup>4</sup> Nejlepší příklad teatralizace slavnosti skýtají však naumachie, inscenace námořních bitev, jejichž prvním „producentem“ byl sám Gaius Julius Caesar, který nechal roku 46 př. n. l. ve speciálně vykopané nádrži na Martově poli inscenovat bitvu mezi tyrským a egyptským námořnictvem.<sup>5</sup> Námořní bitvu zahrnul mezi podívané, „které pořádal s takovou vytrvalostí, rozmanitostí a velkolepostí, že překonal všechny předchůdce“<sup>6</sup>, rovněž Augustus. Ten dal roku 2 př. n. l. upravit v Zátiběří vodní nádrž dlouhou 533 a širokou 355 metrů, v níž 3000 lidí na palubě dvojveslic a trojveslic imitovalo bitvu u Salaminy. Augustus k tomu potřeboval značný přísun vody a dal proto postavit nový akvadukt o délce 33 km.<sup>7</sup> Na tyto naumachie navázali o něco později římscí císařové — Nero pořádal naumachii, „při níž v mořské vodě plavaly ob-ludy“<sup>8</sup> a poté byla inscenována bitva mezi Athéňany a Peršany<sup>9</sup>, Titus vtělil naumachii situovanou do období Peloponnéské války i do slavností k otevření Kolossea roku 80 n. l.<sup>10</sup> Rovněž Domitianus pořádal námořní bitvu mezi Korkýřany a Korintány v amfiteátru. V pozdější době oslavil císař Philippus Arabs tisícileté výročí Říma právě tím, že pro inscenaci námořní bitvy obnovil prostor, v němž naumachie pořádal Augustus.<sup>11</sup>

4 SCULARD 216–219 upozorňuje na groteskní spektakulárnost pohřbu, v němž v průvodu vystupovali herci (popř. klienti) oblečení v roucha a úřední odznaky předků s jejich posmrtnými polychromovanými maskami, které byly pro tento účel vyřezány z jejich stálého místa v atriu. Po pohřbu následovaly pohřební hry, které mohly být tvořeny sportovní podívanou nebo produkcí tragédií či jejich částí (roku 160 př. n. l. při pohřebních hrách za Aemilia Paula se hrála praetexta Paulus o bojích u Pydny, roku 44 př. n. l. při Caesarově pohřbu byly hrány jen pasáže z Pacuviova Rozhodnutí sporu o zbraně a Atiliovy Elektry). Při triumfu, kde bývali významní zajatci vedeni v barvitých, často exotických rouchách, byl triumfátor doprovázený potupnými písněmi vojáků oblečen v kostýmu krále nebo boha, v tunice vyšívané zlatem a vyšívané nachové tóze, s vavřínovým věncem, žezlem a korunou, tvář nabarvenou rudou barvou.

5 Viz Suetonius, *De vita Caesarum* I,39 [č. překlad B. Ryba 1966, 1998]; Cassius Dio *Rómaiké historia* XLIII, 23, 4; Appianus, *Rómaika* II, 102.

6 Suetonius, *De vita caesarum* II, 43.

7 Dio Cassius, *Rómaiké historia* LV 10, 7–8, LXVI, 25, 4; Velleius Paterculus, *Historiae Romanae* II, 100 [č. překlad F. Š. Kott 1902]; Tacitus, *Annales* XII 56 [č. překlad A. Minařík 1933], *Res gestae Divi Augusti* IV, 43 [č. překlad Antika v dokumentech 1961], viz též MANCIOLI 71.

8 Suetonius, *De vita Caesarum* VI, 12.

9 Cassius Dio, *Rómaiké historia* LXI,9,6.

10 Martialis, *De Spectaculis* 28 [č. překlady některých básní této knihy viz. R. Krátký: *Posměšky a jízlivosti* 1965, 1983, R. Kuthan: *Epigramy* 1932; J. Němec: *Výbor epigramů M. Valeria Martiala* 1912]. Viz též Cassius Dio, *Rómaiké historia* LXVI, 25,2–5.

11 Aurelius Victor, *Caesares* 28,1 [č. B. Mouchová a J. Burian 1975].

Pokud se naumachie konaly v amfiteátru, byla aréna zavodněna a opět pak systémem odvodňovacích kanálů vysušena, aby se v ní mohly dále konat ty podívané, které vyžadovaly pevnou půdu. Z archeologických nálezů je také známo, že v některých divadlech byl parapet zvýšen nebo první řady sedadel byly odstraněny tak, aby vznikl prostor pro nové typy podívaných. Nebyly to však pravděpodobně naumachie, jak se dříve soudilo, protože pro ně byly divadelní prostory příliš malé, ale snad tyto malé bazény, které známe z Pompejí, Korintu, Tyndaridy a Taorminy, sloužily pro zvláštní druh produkci jako vodní balety akvabel a vodní „mimy“<sup>12</sup> nebo pro demonstraci zvířat jako krokodýlové a nosorožci.<sup>13</sup>

Jako příklad naumachie par excellence nám může sloužit ta, kterou provozoval v plenéru roku 52 n. l. císař Claudius. Tacitův popis<sup>14</sup> stojí zato ocitovat:

„Asi v téže době byla mezi jezerem Fucinským a řekou Lirem prokopána hora, a aby to velkolepé dílo mohlo shlédnout více lidí, byla přímo na jezeře vystrojena námořní bitva, jako ji kdysi Augustus uspořádal na umělé vodní nádrže za Tiberem, ale jen s lehkými loďmi a s menším počtem bojovníků. Claudius však vyzbrojil trojveslice a čtyřveslice a devatenáct tisíc lidí, obklíčiv jezero kol dokola vory, aby nebylo možno tu a tam uniknouti, přece však ponechav dosti volného prostoru pro úsilné veslování, obratnost kormidelníků, útoky lodí a obvyklé potřeby bitevní. Na vorech stanuly pěší oddíly i jízdné čtyři císařské stráže, před nimiž byly vystaveny bašty, aby se s nich mohlo střeleti z těžkých praků a samostřílů. Ostatek jezera zaujímal námořníci v krytých lodích. Břehy, vrchy a horské svahy naplnilo jako v divadle nesčetné množství lidu z nejbližších venkovských měst, částečně též ze samého Říma, buď z touhy po podívané nebo z pozornosti k císaři. On sám ve skvostném velitelském plášti a nedaleko něho Agrippina v zlatotkaném hávu předsedali“.

Pro Claudia, který předvedl na Martově poli také „válečný obraz dobytí a rozchvácení nepřátelského města, jakož i scénu, jak se vzdávají britští králové“,<sup>15</sup> nebylo ovšem pořádání naumachie věcí prvotní důležitosti. Tou byla právě jen nesnadná stavba zavodňovacího kanálu, která byla obecně prospěšná a kterou už před tím plánoval, ale neuskutečnil, Caesar. Nicméně Claudiova naumachie má všechny znaky divadelní podívané — má svůj vymezený hrací prostor, má scénář (bojuje tu loďstvo sicilské s rhodským), své divadelní efekty (podívaná začíná signálem, který dá zatroubením na ulitu „stříbrný Tritón, který se vynořil ze středu jezera pomocí stroje“<sup>16</sup>, i své obecenstvo rozesazené v přírodním prostředí stejným způsobem jako v přirozeném prostoru řeckého divadla, tedy tak, aby všichni dobře viděli. Teatrálnost posiluje i sám císař, který nemá běžný oděv, ale je „kostýmován“ jako velitel bitvy.

<sup>12</sup> Viz Martialis, De spectaculis I, 25 a I, 26. O vodních hrách viz TRAVERSARI a BONARIA.

<sup>13</sup> BIEBER 253.

<sup>14</sup> Tacitus, Annales XII, 56 [č. A. Minařík 1933, s. 44].

<sup>15</sup> Suetonius, De vita Caesarum V, 21.

<sup>16</sup> Suetonius, De vita Caesarum V, 21.

Až potud by na této podívané nebylo nic zvláštního. Za zmínku snad jen stojí, že „scénáře“ byly konstruovány podle historických bitev. Nikdy, pokud je nám známo, nebyla však imitována žádná římská námořní bitva. Důvodem je snad (kromě spektakulárnosti cizokrajného materiálu) i skutečnost, že v nastalé řeži se nemusila historická skutečnost potvrdit a mohla omylem zvítězit armáda, která bitvu ve skutečnosti prohrála. Žádný z římských imperátorů nehodlal riskovat, že by v jeho naumachii protivná strana porazila Římany.<sup>17</sup> Zamřčeli jsme však poslední větu Tacitova popisu Claudiovy naumachie, která zní: „Bojováno bylo, třeba to byli jen zločinci, s odvahou statečných mužů; a po mnoha zraněních byl jim darován život.“ Naumachie totiž není ani divadlem, v němž profesionálové prezentují svou roli, není ani sportovní podívanou, jako např. závody v cirku, v nichž jiní profesionálové nebo amatéři „hrají doopravdy“.<sup>18</sup> Naumachie je vlastně jistým druhem veřejné popravy, kterou musíme rovněž vnímat na pozadí římské penologie,<sup>19</sup> již vládne římská *severitas*, přísnost, a *crudelitas*, krutost, zacílená stejně ostře proti Římanům, jako proti zajatcům a otrokům. Kruté nakládání s válečnými zajatci je starého data — započalo jistě obětováním zajatců na hrobech válečníků v nejstarší době, které bylo později vystřídáno jejich bojem na počest mrtvých. Na konci republiky se tento rituální charakter již vytrácí, akty se zcela sekularizují a nabývají spektakulární charakter. Veřejná poprava — ať už v aréně, kde mohou být trestání *damnati ad gladium*, odsouzení k popravě mečem, *damnati ad bestias*, odsouzení k hození šelmám,<sup>20</sup> nebo *damnati in ludos*, odsouzení, aby bojovali na hrách, nebo při podívaných jako naumachie — se stává podívanou, při níž účastníci mají šanci uniknout trestu a získat milost. Vytváří se tu současně jakýsi náhradní prostor pro aktivitu římského občana, který se nemusí (a v určitých dobách ani nemůže) nikterak politicky angažovat, a přesto se může stát — v omezeném a určeném čase této hry — pánem nad životem a smrtí někoho jiného. Není tedy divu, že postoj římských vládců ke hrám je samozřejmou položkou v jejich životopise.<sup>21</sup> Většina císařů vskutku usiluje zavděčit se lidu tím, že jim dají, jak říká okřídlený slogan, *panem et circenses*, chléb a hry,<sup>22</sup> ba mnozí (a to nejen takoví jako Caligula či Commodus, ale i Titus a Hadrianus) osobně sestupují do arény, aby demonstrovali svou odvahu.<sup>23</sup>

<sup>17</sup> COLEMANN 71.

<sup>18</sup> Pro Plinia (Epistulae IX, 6) hry v cirku nepředstavují žádnou zvláštní zábavu (kritizuje hlavně římské fandovství, které se nevztahuje k sportovním výkonům, ale prostě k barvě klubu) a jako podívaná jsou příliš jednotvárné: „Konaly se hry v cirku a tahle podívaná mě ani v nejmenším nebaví. Není tam nic nového, nic rozmanitého, nic, co by nestačilo vidět jen jednou. Tím více se divím, že tolik tisíc mužů jako malí chlapi vždy znovu touží vidět běžící koně a lidi stojící na vozech“ (č. překlad L. Vidman 1988, s. 267–268).

<sup>19</sup> COLEMAN 44–57.

<sup>20</sup> Nejstarší zpráva o *damnatio ad bestias* se víže k triumfu Scipia Aemiliana roku 146 př. n. l., který podle vzoru svého otce, jenž zvítězil nad Makedonií, pořádal hry a přeběhlíky a zběhy obětoval šelmám.

<sup>21</sup> MOUCHOVÁ 43–48 ukazuje, jak součástí popisu císařova charakteru je zkoumání jeho *saevitia* (zufivosti) a *crudelitas* (krutosti).

<sup>22</sup> Iuvenalis, Satirae 10, 81 [č. překlad Z. Vysoký 1948, 1972].

<sup>23</sup> Shrnutí viz FRIEDELANDER 374.

Odsuzovaná teatralizace podívaných se týká především her provozovaných v amfiteátrech, jejichž stavby se šířily po římské říši od 1. století př. n. l.<sup>24</sup> Podle zpráv Plinia st.<sup>25</sup> dal C. Scribonius Curio vybudovat dvě dřevěná divadla, na nichž byly dopoledne dávány hry a odpoledne bojovali gladiátoři. K produkci gladiátorských her se divadla spojila, takže vznikl elipsovitý prostor ze všech stran uzavřený. Na tomto principu dal G. J. Caesar vybudovat v Římě roku 46 př. n. l. takovéto *structum utrimque theatrum*, z obou stran postavené divadlo,<sup>26</sup> první amfiteátr ze dřeva.<sup>27</sup> Teprve na konci 1. století n. l. byl pak vybudován v Římě amfiteátr kamenný — Amphitheatrum Flavium, zvané běžně Kolosseum. Pompeje ovšem měly vedle divadla kamenný amfiteátr již od roku 70 př. n. l. Tyto amfiteátry byly stejně jako divadla vybaveny technikou, o níž nás informuje Seneca při popisu zábavných umění:<sup>28</sup>

K nim lze přiřadit mechaniky, kteří vymýšlejí samozdvížené stroje a umělá lešení v tichosti rostoucí do výše, schopná neočekávaných proměn tím, že se rozestoupí, co spolu souviselo, anebo samo od sebe se spojí, co bylo odděleno, anebo že se ponaáhlu propadne, co předtím vyčnívalo. Takové stroje oslňují oči nezkušených diváků, které uvádí v úžas všechno náhlé, protože neznají jeho pravé přičiny.

Fungování takové techniky můžeme pozorovat ve známé scéně divadelního představení v 10. knize Apuleiova *Zlatého osla*. Pro baletní představení o Paridově soudu je tu postavena na vysokém lešení hora Ida, porostlá zelení a živým stromovím, z jejíhož vrcholku prýští skutečný potůček, a na konci produkce je z vrcholu této hory rozprašován šafrán rozpuštěný ve víně. Poté se rozevře jakési propadlo a hora sjede do podzemí.<sup>29</sup>

Více pozornosti než takovéto technické zázraky<sup>30</sup> a než spektakulárnost průvodů při zahájení her<sup>31</sup> získalo však kostýmování odsouzenců k smrti a inscenace mytologických příběhů.

24 Podstatný soupis amfiteátrů v Itálii a provinciích viz DREXEL, 205–257 a STURZE-BECKER. Zajímavé je, že amfiteátry spolu s divadly římského typu byly budovány po celé říši s výjimkou Řecka (BIEBER 190), tam byla pouze stará divadla přestavěna tak, aby se v nich eventuálně daly některé podívané oblíbené Římany provozovat.

25 Plinius starší, *Naturalis Historia* XXXVI, 117.

26 Ovidius, *Metamorphoses* XI, 25 [č. překlad F. Stiebitz 1935, 1956, 1969].

27 Cassius Dio XLIII, 22–3.

28 Seneca, *Epistulae* 88 [č. překlad B. Ryba, Výbor listů Luciliovi 1987, s. 175–6].

29 Apuleius, *Metamorphoses sive Asinus aureus* X, 30–34,3 [č. překlad F. Stiebitz 1928, V. Blahník 1974]. Rozbor viz FICK 222–227. Apuleiův *Zlatý osel* je pochopitelně uměleckým dílem, které nelze zaměňovat za faktické zprávy o repertoáru divadla v Korintě. Apuleius však patrně konstruuje průběh her podle běžných dobových zvyklostí — mluví o provozování tragédie a komedie, o gladiátorských hrách, štvanci divokých zvířat, nepřímě o naturalistickém mimu (právě o Pasifé) a nakonec o zmíněné pantomimě-baletu o Paridově soudu.

30 Další „technický“ popis najdeme rovněž u Apuleia (*Metamorphoses* IV,13), kde se dozvídáme o vysokých lešeních vystavěných z klád, věžích o několika poschodích zbudovaných na způsob přenosného domu.

31 PEARSON 12–23.

Ani v těchto případech však nemáme zpráv nadbytek. Tacitus nás informuje<sup>32</sup> o tom, že Nero po požáru Říma nechával křesťany určené k rozsápání psy obléci do koží divokých zvířat, křesťanští mučedníci Perpetua a její druhové nalézající smrt v kartaginské aréně měli být (a nebyli, protože odmítli) kostýmováni jako kněží Saturnovi a kněžky Cereřiny.<sup>33</sup> Také Plútarchos hovoří o údivu diváků nad zjevem ničemu oblečených v zlatých chitónech, purpurových pláštích a s věnci na hlavách, kteří tančili a poté byli i s těmito drahocennými věcmi upáleni.<sup>34</sup> Častěji však byly oběti zbavovány oděvu, což je pravděpodobně jen další forma *humiliatio*, ponižování, které je běžnou součástí takovýchto trestů.<sup>35</sup>

Naše zprávy o jevech nazývaných někdy mytologická dramata<sup>36</sup> nebo pantomimické scény<sup>37</sup> počínají Suetóniovým životopisem Nerona, kde jsou zaznamenány události, které se staly v dřevěném amfiteátru vybudovaném na Martově poli: Jeden z jakýchsi dramatických tanců provozovaných sborem mladíků měl za námět příběh o Pasifae, která — ukryta v dřevěné krávě, již pro ni sestrojil Daidalos — obcovala s býkem. Při jiné scéně, mající pravděpodobně představovat Ikarův útěk z labyrintu, „Ikaros hned na počátku pokusu vzlétnout se zřítíl a dopadl přímo vedle lóže Neronovy, takže jej potřísnil krví“.<sup>38</sup> Ze Suetóniovy zprávy nikterak nevyplývá, že šlo v prvním případě o veřejně provozovanou zoofilii (*ut multi spectantium crediderunt*, jak mnozí z diváků věřili, říká autor — může jít tedy o vytvoření iluze, nikoli o naturalismus). Ke stejné báji se vztahuje i Martialův epigram, z něhož vyplývá, že při otevření Kolossea byla taková scéna skutečně předvedena.<sup>39</sup> O plánované (a neuskutečněné) veřejné podívané, při níž má žena (bezcenná, protože je *damnata ad bestias*) souložit s oslem, je řeč i u Apuleia.<sup>40</sup> Naproti tomu ikarovský incident vzbuzuje dojem, že šlo spíše o náhodné neštěstí při jakési kostýmované akrobatické podívané než o záměrnou veřejnou popravu.<sup>41</sup> Další Martialův epigram často citovaný na podporu tvrzení, že tu taková „ikarská scéna“ existovala, není zcela průkazný<sup>42</sup>

32 Tacitus, *Annales* XV, 44.

33 *Passio Perpetuae et Felicitatis* 18,4–5.

34 Plútarchos, *Moralia* 554 B. Plútarchos mluví o tom, že to byli kakúrgoi, zločinci, jako místo, kde se scéna odehrává, označuje *theatron*, což může být jak divadlo, tak amfiteátr. Coleman 70 se domnívá, že tu jde o *crematio* neboli *vivicomburium*, upálení za živa.

35 COLEMAN 47 upozorňuje rovněž na *humiliatio* Ježíše, který před ukřižováním je nejprve korunován trnovou korunou (Marek 27,29; Jan 19,2), oblečen do purpurového roucha (Matouš 27,28) a je mu dáno žezlo (Matouš 27,29). Evangelia jednoznačně nelokalizují ponižování Ježíše mezi rozsudek a jeho vykonání, ale akt sám jednoznačný je: to parodie adorace a Ježíš představen jako bůh a král.

36 AUGUET 100.

37 FRIEDLAENDER 91.

38 Suetonius, *De vita Caesarum* VI, 12. Všechny zprávy o Neronových „divadelních“ aktivitách shrnuje SCHMIDT.

39 *Martialis, De spectaculis* 5.

40 Apuleius, *Metamorphoses* X,22. Na stejnou báji naráží i Petronius (*Satyricon* 52,2). Trimalchio vychloubající se svými poklady, líčí výzdobu jakéhosi svého stříbrného poháru. Ve své absolutní nevzdělanosti splétá však báje dohromady: „Mám pohár, který bývalému pánu mému odkázal Mummius /.../. Daidalos na něm zavírá Niobu do trojského koně“.

41 COLEMAN 69.

42 *Martialis, De spectaculis* 8.

— je možné, že jde o zločince, odsouzeného *ad bestias*, jehož jméno vyvolává u autora mytologickou asociaci. O interpretaci epigramu však se už delší dobu vedou spory.

Naše prameny poskytují materiál k uvažování o další drastické „mytologické scéně“, v níž je provinilec — patrně odsouzený k trestu označovanému jako *crematio* neboli *vivicomburium*, upálení za živa — kostýmován jako Héraklés a upálen. V tomto smyslu hovoří epigramatik Lúkillios, který žil a tvořil v době Neronově, o upálení jakéhosi zloděje jménem Meniskos před velkým množstvím diváků.<sup>43</sup> Také Tertullianus<sup>44</sup> byl snad svědkem podobné podívané, která se musela odehrát v době vlády Severovců:

„Jste ještě více nakloněni náboženství na jevišti, kde vaši bohové tančí na půdě poskvrněné lidskou krví a tresty smrti a předvádějí příběhy a historie pro zločince — pokud ovšem zločinci sami neoblékají role vašich bohů. Tak jsme kdysi viděli vykastrovaného Attida, onoho boha z Pesinúntu, a ten, který byl za živa upálen, byl oblečen jako Héraklés“.

Je zřetelné, že tu nejde o pouhou metaforu, protože odsouzení připisuje — jak signalizuje užití slovesa *induere*, oblékati — roli.<sup>45</sup> Na druhé straně si stěží představíme druhou „scénu“, při níž by se odsouzenec musel (tak jak to činili kněží Kybélini) sám vykastrovat. Stejně komplikovaná je představa, že křesťanky byly nuceny představovat Danaidky, které, jak známo, byly odsouzeny za vraždu svých manželů k tomu, aby věčně v podsvětí nalévaly vodu do sudů. Zato obraz křesťanky přivázané jako mytologická Dirke k rohům divokého býka — ať už má oporu ve skutečnosti nebo ne — je dostatečně sugestivní, takže není divu, že se z něj stal přímo *locus communis* evropského umění 19. století (vzpomeňme jen na Sienkiewiczovo *Quo vadis?* a četné obrazy s touto tematikou).<sup>46</sup>

K těmto scénám můžeme přidat už jen dvě, o nichž máme zprávu od Martiala. Týkají se rovněž podívané v Kolloseu. První je spojena s bájí o Orfeovi:<sup>47</sup>

Cokoli rhodopská stráň prý jevišti na Orfeově  
zřela, to předvedla nám, Caesare, arena tvá.

Věnc se přiblížil skal, les přichvátal nádhery plný,  
v jakou as oděla báj pradávny Hesperid háj.

<sup>43</sup> Anthologia Palatina XI, 184 [č. překlad R. Mertlík, Obrázky z řeckého života 1983]. Diovy hespéské zahrady, v nichž je Meniskos upálen, bývají interpretovány jako Neronův Domus aurea. Delikt se však nemusí nutně týkat skutečné krádeže jablek. Existuje samozřejmě výklad, podle něhož jde o příběh vskutku pouze odehrávaný v divadle nebo amfiteátru, nikoli o popravu.

<sup>44</sup> Tertullianus, Apologeticum 15, 4–5. Tertullianus užívá výrazu „cavea“ pro místo, kde se hraje, překládáme tedy jako jeviště, neboť z kontextu není jasné, má-li na mysli divadlo nebo amfiteátr.

<sup>45</sup> COLEMAN 60. Inscenaci podobného trestu je možno vyčíst z řádek Martialova epigramu 10, 25, v něm při ranních hrách v amfiteátru odsouzenec dává ruku do plamenů jako Mucius Scævola.

<sup>46</sup> Obě zprávy Klementa Římského viz COLEMAN 65.

<sup>47</sup> Martialis, De spectaculis 21 [č. překlad J. Němec 1912, 136].

Šelem veškeren druh bylo zřít mezi dobyt看m drobným,  
nad hlavou pěvcovou v šíř křídlatý vznášel se dav.  
Sám ale mrtev tam ležel, jsa rozsápán medvědem lýt看m.  
Takto se zběhla ta věc, dřívější výmyslem jest.

Mytologický příběh je tu vlastně obrácen naruby — Orfea neroztrhají thrácké mainady, ale právě zvíř, která podle báje tak ochotně naslouchala jeho zpěvu. V druhé zprávě nalezneme aluzi na báji o Leandrovi, který každý den plaval přes Hellespont za svou Héró sídlící na opačném břehu a za bouřlivé noci zahynul. V aréně však nebyla zřejmě jeho smrt napodobena, naopak byl císařem ušetřen.<sup>48</sup>

Jak jsme viděli, zpráv o teatralizaci podívaných je poměrně málo. Všechny zprávy o naumachiích se s výjimkou posledního příkladu (Phillipus Arabs) týkají jen omezeného období mezi léty 46 př. n. l. a 96 n. l.<sup>49</sup> Také nevelké množství zpráv o „mimech“ v aréně poskytuje živnou půdu pro skepsi k teoriím o masovém zdivadelňování veřejných poprav. Nelze také přehlédnout, že část zpráv pochází z pera satiriků, jejichž výsostným právem je hyperbolizace, část z pera zásadních odpůrců římských podívaných (a antického divadla vůbec), kterými jsou křesťané. Tak jako římskou náklonnost ke krutým podívaným musíme posuzovat na pozadí římského práva, nesmíme oddělovat ani veřejné (a často spektakulární) poprav y křesťanských mučedníků v arénách od dobových tendencí ranného křesťanství. Po jistou, naštěstí poměrně krátkou dobu<sup>50</sup> můžeme pozorovat zvláštní vstřícný pohyb: touha masy vidět příslušníky nepochopitelné sekty, o níž panují v antickém světě nejružnější velmi zkresené představy,<sup>51</sup> ponížené a kruté potrestané, se stýká s touhou křesťanů být skutečnými následníky Krista a demonstrovat svou zbožnost prostřednictvím přijatého utrpení. Už proslulé výroky zde citovaného Tertulliana (Toužím nezemřít v posteli, v nesnázích nebo v horečkách, ale v mučednictví; Vaše krutost je naší slávou, Mnozí význační starověcí lidé spáchali sebevraždu pro nesmyslné důvody, proč by neměli křesťané udělat to samé z dobrých důvodů?<sup>52</sup>) odhalují jasně tuto „filozofii“ mučednictví, které má pochopitelně smysl jen tehdy, je-li veřejně demonstrováno. Posedlost křesťanů arénou, klasicky vyjádřenou na případě křesťana Alypia, který podává svatý Augustinus,<sup>53</sup> můžeme pozorovat i v často citovaných vizích mučednice Perpetuy: Mladičká křesťanka, která nedávno dala

48 Martialis, De spectaculis 25 [volný překlad: Přestaň se, Leandre, divit, že tě vlna ušetřila, tu vlnu ti poslal samotný Caesar].

49 Viz FRIEDLAENDER 92–94, COLEMANN 70–72, MANCIOLLI 68–69.

50 BOWERSOCK 3 má dobrovolné mučednictví za fenomén, který trval asi jedno století, poté byl kult mučedníka vystřídán přijatelnějším kultem poustevníků a asketů. Poukazuje na skutečnost, že i někteří představitelé církve považovali tyto projevy za patologické. Také POTTER 55 přináší svědectví, že sebevražedná touha po mučednictví byla kvalifikována některými církevními autoritami, m.j. Klementem Alexandrijským, jako jistý druh zpupnosti. Stručné pojednání o postojích křesťanských autorit k divadlu rezumující výzkum posledních dob viz SALLMANN.

51 Viz FROLÍKOVÁ.

52 Tertullianus, De fuga 9,3; Ad Scapulam 5,1; Ad martyras 4,1–9.

53 Augustinus, Confessiones VI, 8 [č. překlad M. Levý 1926, 1992].

život dítěti, již před započatím procesu vidí sama sebe v amfiteátru, kde je přítomen agonothétés v krásném rouchu, jehož ztotožňuje s Kristem,<sup>54</sup> ve vězení se jí zdá, že se proměňuje v muže, který v pankratiu (jakýsi box ve volném stylu) porazí svého protivníka, jímž je sám ďábel.

Zajímavé je, že brutalizace divadla, o níž řada badatelů nepochybuje, se opírá o jedinou, vícekrát opakovanou zprávu týkající se mimu o loupežníku Laureolovi, který vznikl v první polovině 1. století n. l. a je připisován Catullovi.<sup>55</sup> Suetonius<sup>56</sup> a Josephus Flavius<sup>57</sup> nás informují o jeho naturalistickém provedení za Caliguly, kdy nejen představitel loupežníka, ale i další herci předváděli chrčení krve, takže „celé jeviště plavalo v krvi“. Mimus byl zřejmě velmi oblíbený. Jiného pozdějšího představení se totiž dotýká i Juvenalis,<sup>58</sup> který si ve svém odporu proti divadlu přeje, aby představitel Laureola byl ukřižován, jak si za tento dobrý výkon zaslouží, zmínil se o něm i Tertullianus.<sup>59</sup> Při otevření Kolosseu byl podle Martiala<sup>60</sup> napodoben tento mimus v aréně, kde byl ovšem pozměněn jeho konec. Představitel byl skutečně ukřižován, a když byl tak zbaven možnosti se pohybovat, byl vypuštěn medvěd, který trhal jeho útroby. Je tedy i tentokrát krvavá podívaná spojena nikoli s divadlem, ale s arénou. Další známé tragické incidenty v divadle (upálení herce Ardaliona, který popudil císaře Maximiana při mimu parodujícím ukřižování Krista<sup>61</sup>) nebyly jako divadlo zamýšleny nebo byly součástí rituálů (poprava herce Dasia, který odmítl hrát roli Krona, jenž byl po třicetidenní slavnosti za císařů Maximiana a Diokleciána určen jako oběť na Kronově oltáři<sup>62</sup> nebo starší obětování zločince u Apollónova chrámu v Leukadě<sup>63</sup>). Nebýt skutečnosti, že v římském světě této doby existuje architektonický gallsko-římský bastard, jímž je spojení divadla a amfiteátru,<sup>64</sup> mohli bychom říci, že pozorovaná brutalizace podívaných se divadla nejspíše netýká.

Sledovali jsme zhruba šest století (1. století př. n. l. — 5. století n. l.) na teritoriu téměř celého tehdy známého světa pokrytého divadly a amfiteátry. Musíme konstatovat, že naše zprávy se vztahují k poměrně krátkému časovému údobí a převážně k Římu. Vzniká otázka, zda stejná praxe se uskutečňovala také jinde a jindy. Výzkum divadelního života v provinciích, který se opírá hlavně o epigrafický materiál, je zatím na počátku.<sup>65</sup> Čteme-li o vzniku a povaze no-

54 Srv. Tertullianus, *Ad martyras* 3 (podstupujete dobrý agón v němž je agonothétem živoucí Bůh) nebo Cyprianus, *Epistolae* 10, 4 (on sám v našem agónu korunuje a stejně tak je korunován).

55 REICH 88, 564, WÜST.

56 Suetonius I, 57.

57 Flavius Josephus, *Peri tú Iúdaikú polemú* XIX, 1,13 [č. překlad Havelka-Šonka 1965].

58 Juvenalis, *Satirae* 8, 185–188.

59 Tertullianus, *Adversus Valentinum* 14,4.

60 Martialis, *De spectaculis* 7.

61 REICH 84.

62 COLEMAN 69.

63 Strabón, *Historika hypomnémata* 109, 2,9.

64 AUGUET 207–209 v těchto typech, označovaných také jako „*demi-amphithéatres*“ nebo „*théatres mixtes*“ (DREXLER 223–224) vidí projev šetrnosti budovatelů.

65 Zásadní pokrok ve vývoji zkoumání přináší studie M. Wörrleho (*Stadt und Fest in Kaiserlichen*

vých festivalů v Malé Asii v době Trajanově, máme pocit, že jde o docela jiný svět. V Lýkijské Oenoandě se při nově založených Démosthenejích střídají agóny hudebníků a heroldů, spisovatelů enkómíí, básníků, spisovatelů tragédií, zpěváků doprovázených na kitharu a produkce mimu završené gymnickými sportovními závody.<sup>66</sup>

## PRAMENY

Vzhledem k tomu, že studie je určena především teatrologům, citování pramenů se neřídí běžným filologickým územ. Kromě jména autora udáváme celý latinský či řecký titul (římská číslice znamená knihu, arabská kapitolu, popřípadě paragraf) a v hranaté závorce upozorňujeme na české překlady.

## LITERATURA

- AUGUET Roland: *Cruelty nad Civilization. The Roman Games.* London 1944.
- BIEBER Margarete: *The History of the Greek and Roman Theater.* Princeton-London 1961, 2.vyd.
- BONARIA M.: *Romani mimi.* Roma 1965.
- BOWERSOCK G.W.: *Martyrdom and Rome.* Cambridge 1995.
- BROADBENT R.J.: *A History of Pantomime.* New York 1901.
- CALDER W. M.: *The Size of chorus in Seneca's Agamemno.* In: *Classical Philology* 1975, 32–35.
- COLEMAN K.M.: *Fatal Charades. Roman Executions Staged as Mythological Enactments.* In: *The Journal of Roman Studies* LXXX, 1990, 44–73.
- DREXEL F.: *Gebäude für öffentlichen Schauspiele in Italien und den Provinzen.* In: L. Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms.* Band IV. Leipzig 1921, 205–257.
- DUPONT Florence: *L'Acteur-Roi. Le Théâtre a Rome.* Paris 1985.
- FICK Nicole: *Die Pantomime des Apuleius.* In: J.Bländsdorf, *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum.*Tübingen 1990, 223–232.
- FRIEDLAENDER Ludwig: *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms.* II. Band. Leipzig 1920, 1–160.
- FROLÍKOVÁ Alena: *Rané křesťanství očima pohanů.* Praha 1992.
- MANCIOLI Danila: *Giochi e Spettacoli.* Roma 1987.
- MITCHEL Stephen: *Festivals, Games and Civic Life in Roman Asia Minor.* In: *The Journal of Roman Studies* LXXX, 1990, 183–193
- MOUCHOVÁ Bohumila: *Studie zu Kaiserbiographien Suetons.* Praha 1968.
- MUSURILLO H.: *The Acts of the Christian Martyrs.* London 1972.
- OPELT Ilona: *Das Drama der Kaiserzeit.* In: E. Lefèvre (ed), *Das römische Drama.*Darmstadt 1978, 427–457.
- PEARSON John: *Arena. The Story of the Colosseum.* London 1973.
- POTTER David: *Martyrdom as Spectacle.* In: R.Scodel (ed), *Theater and Society in the Classical World.* Ann Arbor 1993, 53–88.
- REICH H.: *Der Mimus.* Berlin 1903.

---

Kleinasien. München 1988) a R.Zieglera (*Städtisches Prestige und Kaiserliche Politik, Düsseldorf 1985*).

66 MITCHEL 184–185.

- SALLMANN Klaus: Christen vor dem Theater. In: J. Bländsdorf, Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Tübingen 1990, 243–259.
- SCHMIDT Peter Lebrecht: Nero und das Theater. In: J. Bländsdorf, Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Tübingen 1990, 149–163.
- SCULARD H. H.: Festivals and ceremonies of Roman Republic. Thames and Hudson 1981.
- STURZEBECKER Russel L.: Photo Atlas Athletic-Cultural Archeological Sites in the Greco-Roman World. Pennsylvania 1985.
- TRAVERSARI G.: Gli spettacoli in aqua nel teatro tardo-antico. Roma 1960.
- WÜST E.: Pantomimus. In: Pauly's Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft XVIII, 833–867. Stuttgart 1948.

## MAKING ART OUT OF BLOODY SPECTACLES

The late Antiquity is generally considered to be a time of decline of the theatre; for drama, which was faced with great competition from alternative theatrical forms throughout its existence, definitively left the theatre and was replaced by mime and pantomime. On the other hand, bloody spectacles (games, naumachias) were turned into the theatre — victims or criminals condemned to death played the roles of historical or mythical heroes and died before the eyes of spectators. The authoress re-examines extant (in fact very few) records, and stresses that those phenomena are typical not for late Antiquity but mostly for the short period of the early Roman Empire, that they had their roots in the last years of the Roman Republic and are connected mainly with the capital city (46 B.C.H. — 96 A.C.H.). The history of executions of Christians in Roman arenas covered a longer period (from Nero to Constantine the Great) and can be judged against the background of Roman penology and the desire of Christians for martyrdom (replaced later by more the plausible cult of hermits).