

Stehlíková, Eva

Neroniana

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2003, vol. 52, iss. Q6, pp. [113]-123

ISBN 80-210-3158-1

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114665>

Access Date: 07. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

EVA STEHLÍKOVÁ

NERONIANA

V bádání o římském divadle došlo v poslední čtvrtině 20. století k proměně. Pozornost se soustředila nikoli k divadlu republikánského Říma, ale naopak k pozdějším etapám. Přitom první fáze římského divadla je pozoruhodná překvapivým úspěchem v zavedení divadelních her na půdě, která je jim zdánlivě nepřátelská, i výbuchem tvůrčích sil prvních římských dramatiků, z nichž zachovaná díla Plautova a Terentiova vstoupila do základního fondu světové dramatické literatury a stala se inspirací pro divadlo až do 19. století. Přesun pozornosti způsobil, že od zkoumání dramatu přešli badatelé ke zkoumání divadelních parametrů podívaných všeho druhu, kterých římská společnost – hlavně v obdobích obecně kvalifikovaných jako úpadková – poskytuje víc než dost. Prameny našeho poznání jsou však omezené. Nedá se říci, že by došlo k senzačním objevům založeným na do té doby neznámých faktech. Jen se ukazuje, že kořeny velké divadelní proměny je třeba vidět už v 1. stol. př. n. l. a hlavně za vlády julsko-klaudijské dynastie. Tím se jako v jakémsi obřím kaleidoskopu přesypala tatáž barevná sklíčka a vytvořila nový obraz.

1. Vyvrhel lidstva, pekel syn a tyran

Předmětem zájmu se zákonitě znovu stává postava císaře Neronu, toho, jehož Plinius Starší nazval „venenum“ (Nat.hist. 22,92), a o němž se dozvídáme poměrně mnoho od antických historiků, jejichž díla vznikla bohužel s jistým odstupem – čteme o něm především v Tacitových Annálech (ty vznikly patrně dohrých padesát let po Neronově smrti), Suetoniových Životopisech římských císařů (publikovaných patrně v letech 119–22) a v řecky psaných Římských dějinách Diona Cassia (ten na nich pracoval po desetiletém sbírání materiálu celých dvanáct let někdy na počátku 3. stol. n. l.; knihy, v nichž se zabývá právě Neronovým principátem jsou však zachovány pouze v excerptech). Sám časový odstup by nemusel nutně Neronův obraz poškodit, vždyť všichni zmínění autoři jistě používali starší prameny a nebyli zataženi do dobových sporů. Daleko větší překážkou je literární stylizace, která tu v menší, tu ve větší míře prostupuje Nero-

nův portrét. Antičtí historikové – byť vyhlašují jako Tacitus, že píše sine ira et studio – samozřejmě neusilují o žádnou objektivní pravdu, ale přizpůsobují získaný materiál svému pojetí historie i zobrazovaných osobností. Patrně nic se však nezmění na faktech, na nichž se shodli všichni antičtí historikové – ano, Nero, kterého viděl Seneca jako nového Apollóna (Apocol. 4), zklamal naděje do něho vkládané. Tento nejméně militantní císař prvního století byl současně nejkrutější ze všech a ze zločinů, které jsou mu připisované, vzbuzuje nedůvěru snad jen jeho přímý podíl na velkém požáru Říma. Rehabilitovat jeho osobnost vskutku nelze – jen stěžít v něm můžeme vidět oběť pouhých pomluv jako J. S. Machar, který v opozici ke školským portrétům císaře kvalifikoval tento zasmušilý stín v nachové tóze ve žlutavém přítmí jako dekadenta, praděda Baudelairova (báseň Nero ve sbírce Golgota).

2. Qualis artifex pereo

Císaři, který nastoupil na trůn v mladém věku, se dostalo tradičního vzdělání ovlivněného nepochybně i jedním z jeho vychovatelů, filozofem a dramatikem Senekou. Faktem ovšem je, že neukončil svá studia cestou do Řecka, jak by se dalo očekávat, protože nastoupil svou panovnickou dráhu velmi brzy. Třebaže názory na jeho nezachované literární dílo se liší – podle Tacita (Ann. XIV, 16) jeho básně, v nichž nebyl ani vzlet, ani tvůrčí nadšení, nebyly originální, vznikaly jako cento z kruhu literárních pochlebovačů, podle Suetonia (Nero 53) měl naopak nadprůměrné nadání a skládal básně s chutí a bez námahy. Nevydával cizí výtvořky za své, ale jak svědčily zachované rukopisy, velmi zodpovědně tvořil. Bohužel nemáme k dispozici nic, co by mohlo zmíněné názory verifikovat. Z celého Neronova díla se zachovalo všeho všudy pár veršů a nepřilíš důvěryhodné zprávy tvrdí, že právě svá Troica recitoval nad hořícím Římem (Dio 62,29). Ostatně o povaze tohoto díla rovněž není shody: byl to epos nebo cyklus menších básní (Kelly 1979, 30)? Zachovaný obsah básně¹ může být interpretován stejně jako scénář k pantomimu nebo k pěvecké exhibici.

Byl však nepochybně všestranně nadaný, věnoval se prý na počátku i malířství a sochařství. Posléze se pod vedením zpěváka Terpna, jehož zpěv poslouchával po večeri dlouho do noci, vzdělával v hudbě a zpěvu. Zdá se, že ovládal více nástrojů (Nero 54: kromě kithary se tu mluví o tom, že byl varhaník (hydraules), pištec (choraules) a dudák (utricularius), u pantomima Parida studoval tanec. Podle Suetonia byl dokonce jeden z jeho pěstounů holič a druhý – tanečník. Je dost možné, že jeho ctižádost byla větší než jeho talent. Suetonius líčí se zjevnou rozkoší, co všechno Nero dělal, aby pěstoval svůj, zřejmě nepřilíš dobrý, hlas – vleže zatěžoval svůj hrudník olovenou deskou, zdržoval se pokrmů škodících hlasu, očišťoval organismus projímadly a dávidly (Nero 20). Dio po-

¹ V Serviově komentáři k Aeneidě (5, 370) se dozvídáme, že jde o epizodu, která se udála na hrách v Troji. Paris, který přišel do Tróje jako neznámý pastýř, tu zvítězil na Hektorem, ale hrozící se konflikt zažehnal tím, že pokořeného a rozzlobeného Hektora, který na něj útočil mečem, uchlácholil. Představil se jako Hektorův bratr a doložil to hračkami z dětství.

chybuje o tom, že měl pro pantomimu dostatek talentu (63,18). Pravděpodobně v rozporu mezi schopnostmi a ambicemi měl kořeny i jeho ambivalentní vztah ke konkurentům, na něž žárlil (básník Lucanus, pantomim Paris) a které připravil o život.² Koneckonců i vyhánění a zpětné povolávání pantomimů do Itálie na straně jedné a jistá velkorysost ke kritice (netrestal autory posměšných veršů, herce Data, který narážel v atellaně na zavraždění Claudia a Agrippiny, dal pouze vykázat z Říma) a bohaté odměňování herců na straně druhé svědčí o tomtéž.

Prameny hovoří o tom, že vystupoval hlavně jako citharoedus. Definování tohoto pojmu a rozlišení různých způsobů inscenace tragických témat je bohužel velmi obtížné. Zdá se, že tragoedia cantata („zpívaná tragédie“) vychází tematicky jen z již známých divadelních her a tragoedus nejen zpíval, ale i hrál svou rolí, nosil úbor tragických herců (včetně masky mající vysoký onkos a skutečných vysokých kothurnů).³ Tragoedus může vystupovat sám v jakémsi koncertním recitálu nebo může být doprovázen chórem, event. dalšími herci, které angažuje. Citharoedus se na rozdíl od tragoeda neomezoval jen na produkci divadelních textů, ale zpíval s doprovodem kithary nejen tragické arie, ale i ódy, hymny a jiné typy poezie vhodné ke zhudebnění. Jeho kostým a obuv byly poměrně neutrální, většinou zpíval bez masky. Nero ovšem masky miloval. Dbal prý na to, aby masky, které užíval, měly věrohodnou podobu jeho vlastní tváře nebo tváře jeho milenek (Nero 21). Zpíval mj. úlohy Kanaké se chystá родit, Orestés matkovrah, Oslepený Oidipús, Šílený Héraklés a Niobé (tu prý zpíval několik hodin). Jeho poslední rolí byl údajně příznačně Oidipús, který odchází do vyhnanství, a obecnostvo kvitovalo, že poslední řecký verš (mne zemřít nutí choť i matka, otec též) jako by komentoval jeho vlastní osud (Nero 47). Nero také sliboval, že na hrách, které uspořádá, vystoupí poslední den v úloze Turna inspirované Vergiliovou Aeneidou jako tanečník, takže se zřejmě hodlal prosadit i v tragoedia saltata („tančená tragédie“). Všichni historici se shodují na tom, že se své činnosti věnoval se vši vážností a pokorou a (snad až příliš) respektoval zavedené zvyky.

Označovat Nerona za diletanta, jak se často činí, je malé nedorozumění. Diletanti totiž byli všichni Římané, neboť vystupování na scéně bylo zásadně věcí propuštěnců, otroků, eventuálně cizinců. Jak napsal Cicero ve zlomku citovaném později sv. Augustinem, který s rigidními Římány sdílel odpor k divadlu: zábavná umění a celé divadlo je třeba považovat za „probrum“ (hanebnost, potupu). Proto všichni, kdož jsou s takovými věcmi spojováni, musí být zbaveni občanských práv a mají být rozhodnutím censorů vypovězeni ze své obce.⁴ V celé his-

² Lucanův tragický konec v době Pisonova spiknutí byl – kromě Neronovy závidy – prý zapříčiněn tragikomickou příhodou, kterou Suetonius prezentuje v Lucanově životopisu: Lucanus ulevující si hlasitě na veřejné latrině recitoval Neronův půlverš (Sub terris tonuisse putes, Zdá se, že v podzemí hřmí), což jeho sousedy naplnilo hrůzou a dostalo se samozřejmě díky špiclům k Neronově sluchu.

³ Právě takového tragoeda zesměšňuje anonymní autor v Lukianovi připisovaném spisu citovaném latinsky jako De saltatione (č. překlad J. Reye O tanci. Praha 1930). Jako tragoedus vystupoval podle Tacita (Ann.15,65) i Piso.

⁴ De rep. IV,10, citováno v De civit. Dei II,13.

torii římského divadla máme jediné (nepříliš známé) svědectví o tom, že svobodní Římané hráli divadlo – Livius (Ab urbe 7,2) nás informuje o tom, že atellanu nejprve provozovala římská mládež, aby ji herci nezkazili. Naopak případ římského jezdce Laberia, kterého Caesar donutil vystupovat ve vlastním mimu, čímž ztratil veškeré jmění a občanská práva, je dostatečně znám. Měli bychom si uvědomit, že postoj k účasti římského občana na provozování divadla se vskutku neměnil. Neronova touha vystupovat ať už na soukromých nebo veřejných divadlech⁵ (kam ho ochotně i nuceně následovala římská smetánka) znamená tudíž jistě novum. Je možné ji připisovat Neronovu nezřízenému narcismu a exhibicionismu, může však souviset i s jistými filhelénskými tendencemi některých příslušníků julsko-klaudijské dynastie⁶ a v Neronově případě má nepochybně spojitost s jeho obdivem pro typicky řecký princip agonistiky.

3. Moji Řekové mi rozumějí

Nero nebyl jen posedlý touhou po divadelním úspěchu. Byl rovněž ambiciózní jezdec. Jeho obdiv ke hrám v cirku mající nejprve podobu dětské zábavy (Nero 22: každodenně hrál čtyřspřežími ze slonoviny na hrací desce), poté tajného i veřejného navštěvování her, vyvrcholil tím, že začal sám závodit. Nejprve na soukromém pozemku, poté zcela veřejně v cirku. Tacitus dodává s despektem, že Nero obhajoval své počínání tím, že takové jízdni závody jsou zábavou králů a slavných vojevůdců a byly oslavovány básníky a věnovány k počtě bohů (Ann. 14, 14). Neronův argument ovšem zasluhuje pozornost: v Řecku jsou veškeré závody, a to nejen múzické, ale i hippické a gymnické, konány k počtě bohů a jejich účastníky jsou občané, jejichž vítězství je připisováno obci k počtě. Kombinace múzického a sportovního principu je všudypřítomná a vychází z řeckého pojetí výchovy, jejímž cílem je kalokagathie. Herci v Řecku nejsou bezectní, naopak, mají různá privilegia (např. už ve 4. stol. př. n. l. mají imunitu v době války) a jsou považováni za služebníky Dionýsovy nejen v klasické době, ale až do konce provozování divadelních her v 7. stol. n. l. Prestiž vítězů olympských a jiných her je všeobecně známa, stejně jako jejich odměna – vavřínový věnec, postavení sochy v blízkosti chrámu, doživotní péče obce, oslavení vítězství epiníky aj.

Také Nero toužil uskutečnit takové hry (o ně se pokusil už Augustus, který založil Actia, hry na oslavu vítězství u Actia, které se však po jeho smrti už nerealizovaly). Nero nejprve r. 59 inicioval a ve svých soukromých zahradách, které založil kolem jezera užívaného k naumachiím Augustus, pořádal hry nazvané

⁵ P. L. Schmidt 1990, 151–2 podtrhuje skutečnost, že Nero poprvé vystoupil veřejně v Pompejově divadle. Jeho předešlá vystoupení v soukromém prostoru v jeho vlastních zahradách za Tiberou hodnotí s Pliniem starším jako pouhá prolusiones (Naturalium Historia 37,19).

⁶ Warmington 1969, 108–122 upozorňuje na to, že Augustus byl velmi vzdělaný, znal dobrou řeckou literaturu, Tiberiův adoptivní syn (a Neronův dědeček), vojevůdce Germanicus, přeložil do latiny Aratova Fainomena, sám psal hry řecky i latinsky, Claudius, který – dříve než se stal císařem – se věnoval úspěšně historiografii, hovořil plyně řecky atd.

Juvenalia. Na nich se provozovaly hudební a divadelní produkce, a to v latině i řečtině. Měly se konat původně jen jednou (byly zamýšleny jako slavnost oslavující první postřížiny), ale byly zřejmě opakovány několikrát. Účastnili se jich příslušníci římské aristokracie, muži i ženy všeho věku, lidé mající společenskou prestiž (Dio 62, 19). Podle Suetonia vystupovat i někdejší staré konzuly a letité matrony nutil (Nero 11), z Tacitových formulací se naopak jednou zdá, že všichni vystupovali dobrovolně – jako by to byla spíše společenská hra, kterou Tacitus osobně pohrdá (Ann. 14,15), jindy zase explicitně mluví o tom, že byli nuceni, aby poskvřňovali svou čest veřejným vystupováním (Ann. 14, 20). Někteří ovšem dokonce navštěvovali školy, v nichž se k tomuto účelu vzdělávali (Dio 62, 19). Všichni historikové koření své zprávy některými fantastickými příhodami: jistá urozená a bohatá matrona Aelia Catella tančila ve svých osmdesáti v pantomimě (Dio 62, 19), jistý velmi známý, ale nejmenovaný římský jezdec sjel dolů do arény na slonu (Nero 11). Kromě účasti římských občanů je tu však ještě jeden další důvod k neoblíbě Neronových kroků: někdejší amatéři provozující atellanu neodkládali masky, aby si zachovali anonymitu, Neronovi herci však masky snímali, což bylo další gesto bořící zavedená tabu. Na konci her vystoupil sám a doprovázeje se na lyru zpíval své vlastní výtvořky nazvané Attis a Bakchantky. Jeho vystoupení nebylo patrně příliš zdařilé – jeho slabý hlas pohnul obecenstvo stejně k slzám jako ke smíchu (Dio 62, 20).

Dalšími hrami, které založil r. 60, byl Certamen quinquennale, Pětiletý závod, který se měl opakovat každé lustrum a který se stal známý pod jménem Neroniana a který se konal v Pompejově divadle od 16.října. Tímto závodem dosáhl svých řeckých vzorů. Nedostatek zpráv vede k představám, že musely být organizovány analogicky jako známější agón v lykijské Oenoandě v Hadrianově době.⁷ Řídil je pravděpodobně aganothétos (tím mohl být v Římě sám Nero, rozhodčími však byli vylosovaní bývalí konzulové), mohly trvat i několik týdnů a sestávat se z musicum, gymnicum, equestre, tedy z nejrůznějších múzických závodů (vystupovali tu trubači, heraldi, básníci, řečníci, hráči na aulos, komičtí a tragičtí herci, citharoedi aj.) a ze závodů gymnických (tedy atletiky) a hippických (jezdeckých disciplin). Možná tu soutěžili i ti, kdož se starali o divadelní techniku a scénografii. Laureátem prvních her byl básník Lucanus, který dostal cenu na prvních Neronianach za panegyrik na Nerona. Při druhých hrách prý senát předem nabídl císaři „vítězskou cenu ve zpěvu a připojil věnec za výmluvnost“, aby mu zabránil v účasti, ale Nero přesto přednesl svou báseň a soutěžil ve hře na kitharu. Tacitus alespoň v tomto případě nestranně poznamenává, že „hry byly všelijak posuzovány, jako zpravidla všechno nové“, což dokumentuje na skutečnosti, že i Pompeius byl kárán za to, že založil stálé divadlo, neboť se přičilo starým římským mravům. Hry byly zřejmě přesto přijaty přátelsky, nicméně „bez zvláštního pohoršení i bez nadšených projevů“ (Ann. 14, 21). Římské publikum dávalo zřetelně přednost domácím zábavám jako gladiátorské hry, naumachie aj.⁸ Stojí přesto za zmínku, že cosi zůstalo: Nero dal postavit na Mar-

⁷ Beacham 1999, 216 ; Mitchell 1990.

⁸ Signifikantní je poznámka Bieber 1961, 222: The Romans preferred shows for the eyes, not

tové poli nedaleko Pantheonu celý komplex obsahující gymnasium a lázně, což podle Vitruvia nebylo v Itálii zvykem (De arch. 5,11).

Nero se snažil nejprve vystupovat tam, kde bylo obecenstvo více naladěno na řeckou notu jako např. v Neapoli.⁹ Dal se slyšet, že jediní Řekové dovedou naslouchat a jediní jsou hodni jeho umění (Nero 22) a toužil uskutečnit cosi jako řecké turné. Potěšen počtami, které mu přinášeli řečtí vyslanci, realizoval je r. 66. Trvalo neskutečných 16 měsíců, což je absence, jakou si dosud žádný císař nedovolil, a kromě Neronova vlastního potěšení bylo zřejmě docela úspěšnou diplomatickou cestou (Beacham 1999, 245). Řekové byli patrně potěšeni, že císař ctí jejich kulturu a je ochoten na hrách, stvrzujících jejich identitu, participovat. Korunování cesty udělením formální svobody provincii Achaia r. 67 na isthmijských hrách stvrdil císař navíc tím, že svůj edikt vyhlásil osobně. Toto gesto stálo Řím málo a bylo tím více obdivováno, že jeho trvání nebylo dlouhé. Už Vespasianus privilegium zrušil (Warmington 1966, 118). Zprávy tvrdící, že po jeho smrti Řekové truchlili, nemusí tudíž být nadsázkou.

Na druhé straně nutno dodat, že nechal přeložit všechny řecké hry, tj. hry olympijské, pythijské, isthmijské a nemejské, na jeden rok, aby se mohl všech účastnit a samozřejmě je rovněž všechny vyhrát, v Olympii nechal – proti obyčejům – uspořádat hudební závod (v Olympii totiž nebyla múzická složka závodů, pouze historici a filozofové četli ze svých spisů). Řeckou cestu ukončil Nero překvapivě triumfálními vjezdy do Neapole (tam dokonce nechal prolomit hradební zeď), Antia, Albana a Říma. Neváhal k tomu použít triumfální vůz Augustův a obléci se do purpurového šatu s řeckým pláštěm zdobeným hvězdami. To, že se tím z něho stává *scaenicus imperator*,¹⁰ demonstroval nesením vítězných věnců a nápisy, kde a za co byly uděleny i s tituly jeho rolí a písní. Místo vítězných vojáků jej doprovázela klaka Augustinianů, kterou vytvořil a dal vyvíjet.¹¹ Ti mu po cestě vyvolávali slávu jako vítězi na hrách, jichž se účastnil (Dio 63,20). Ubíral se městem ke chrámu Apollonovu a na jeho cestě byly všude konány oběti, silnice kropeny šafránovou voňavkou a on sám byl zasypáván stuhami, cukrátky a ptáky (Nero 25). Není známo, jak takovou parádu vnímali Řekové, Římané jí však zcela jistě nerozuměli a museli ji považovat za parodii římských vojenských rituálů.

active intellectual or bodily participation in exercises.

⁹ Podle Suetonia (Nero 20) za jeho herecké produkce vypuklo v Neapoli náhle zemětřesení. Nero však nepřestal zpívat a dokončil svou árii.

¹⁰ Termín užitý Pliniem v jeho Panegyriku (46,4).

¹¹ Divadelní klaky nebyly samozřejmě nic nového, zná je už Cicero, který je autorem precizního výrazu *theatrum populusque Romanus*, divadlo a lid římský, parodujícího slavné *SPQR*, *senatus populusque Romanus*, senát a lid římský (Pro Sest. 54). Neronova klaka nazývaná Augustiáni byla podle Suetonia (Nero 20) poměrně veliká. Tvořili ji mladí jezdcí a více než 5000 plebejských mladíků, dělila se do tří skupin podle druhu potlesku (rozeznávali potlesk bzučivý, prejazdový – tleskání s vydutými dlaněmi a střepinový). Nosili vybraný oděv a měli bohatý účes. Jejich vedoucí byli dokonce velmi dobře placeni (Nero 20).

4. Divadlo za Nerona a Seneky

Díky černobílému líčení historiků přitahují pozornost především Neronovy excesy, ale ani oni sami však nejsou v hodnocení Neronových aktivit důslední – Suetonius v kapitolách 1–19 snáší podle svých slov ty Neronovy činy, kterým není třeba nic vytýkat nebo které je dokonce možno pochválit, a teprve (20–49) pak vytkne všechny probra et scelera, Neronovy hanebnosti a zločiny. Nikterak negativně se nepozastavuje nad Neronovým pořádáním nejrůznějších podívaných, a to divadelních her, gladiátorských zápasů i her v cirku a naumachií. Konstatuje, že při gladiátorském zápase na Martově poli nedovolil nikoho zabít (což podivně kontrastuje s jeho proslulou krutostí), vcelku přejde i obscénní náměty tanců (býk obcující s Pasifae ukrytou v dřevěném modelu krávy) a (nejspíše) tragickou nehodu, která se udála, když herec představující Ikara se při pokusu vzlétnout zřítíl (Nero 12). Mezi přijatelné zábavy řadí i Iuvenilia. Nepřijatelné je Neronovo vlastní vystupování na veřejnosti (tedy i Neroniana), jeho řecká cesta a samozřejmě jeho prapodivné choutky, v nichž se jistě sklony k transvestitismu¹² snoubí se sadismem¹³.

Nás však zajímá především divadlo v této době. Je nutné zdůraznit, že hovoříme jen o Římu, nikoli o divadle v římské říši, neboť nemáme dostatek informací o jiných lokalitách. Berme rovněž v potaz, že hovoříme o římské říši 1. stol. n. l., hovoříme vlastně o celém tehdy známém světě. Řím je plný divadla a plný podívaných majících divadelní parametry. Jsou tu zcela řádné divadelní hry (ludi scaenici), které se každoročně provozují – tedy ludi solemnes (pravidelné hry), které jsou dostatečně známy, protože byly založeny již na počátku římské divadelní aktivity.¹⁴ Divadlo nebo múzické produkce mohou být provozovány ve větší či menší míře i při hrách nově založených.¹⁵ K nim lze připočítat ludi extraordinarii (mimořádné hry), což jsou nejrůznější ludi privati (soukromé hry – k nim je třeba počítat zmíněná Iuvenilia) a ludi votivi (votivní hry – taková měla být Claudia, hry k počtě Neronovy a Poppaeiny dcery, která však zemřela ve věku necelých 4 měsíců, takže se hry nekonaly). Víme jistě, že za Neronovy vlády se nekonaly ludi Saeculares, Stoletní hry, které r. 17 př. n. l. založil Augustus a které opakoval v dubnu r. 47 n. l. na oslavu osmisetletého výročí založení Říma císař Claudius.

Ačkoli máme poměrně málo evidence, je zřejmé, že drama ještě nezmizelo z veřejných římských divadel, což znamená z divadla Pompeiova, Marcellova

¹² Viz např. Neronova „svatba“ s Doryforem, při níž se převléká za ženu a napodobuje vzlykání a výkřiky znásilňovaných panen (Nero 29).

¹³ Prevlékání do kůže divokých šelem a znásilňování mužů a žen (tamtéž).

¹⁴ Jsou to Ludi Romani, ludi Plebei (na počest Jupitera, divadlo provozováno od r. 200 př. n. l.), ludi Apollinares (na počest Apollona založeny r. 212, patrně od počátku s divadlem), ludi Megalenses (na počest Velké Matky založeny r. 204, divadlo od r. 194), ludi Florales (založeny r. 240 nebo ještě dříve na počest bohyně Flory, divadlo od r. 173), ludi Ceriales (od r. 201).

¹⁵ Každoročně slavené ludi Victoriae Caesaris, Augustalia, z nichž se staly r. 14. n. l. každoroční ludi Augustales, ludi Martiales provozované každý rok k počtě boha Marta Ultora, či ludi Natalicii ustanovené r. 30 př. n. l. k oslavě Augustových narozenin 23. září, které se od r. 8. př. n. l. začaly provozovat rovněž každoročně.

a Balbova.¹⁶ Zmínka o tom, že Nero dával Afraniovu komedii *Incendium* (Požár), která byla patrně realizována velmi naturalisticky (hercům bylo povoleno, aby si ponechali výbavu hořícího domu), je však ojedinělým přímým svědectvím (Nero 11). Již citovaný případ herce Data je důkazem, že také atellana se ještě nestala mrtvým žánrem pěstovaným leda pro potěchu literárních gurmánů. Nevíme nic o produkcích tragédie, třebaže ještě za Augusta se hrála díla takových římských dramatiků jako Ennius, Naevius, Pacuvius, Accius.¹⁷ Nejsme bohužel informováni ani o tom, zda a jak se provozovaly tragédie Senekovy a hry jiných autorů této doby, z jejichž díla se zachovala jen anonymní praetexta Octavia. Přesvědčení, že byly určeny k pouhé recitaci (tento dříve velmi rozšířený názor precizně formuloval Zwierlein 1966) nebo že byly hrány v soukromých divadlech či dokonce, že byly určeny k produkci ve velkých veřejných divadlech (Calder 1975, Sutton 1986), obrážejí bohužel jen naše měnící se názory na možnosti inscenace dramatu. Víme jen, že pantomimus, který se podle tradice udomácnil v Římě od r. 22 př. n. l., kdy dva pantomimové Pylades z Kilikie a Bathyllos z Alexandrie uskutečnili první představení,¹⁸ byl za Neronovy doby nesmírně populární. Zcela jistě byl rozšířen mimus, nejodolnější divadelní žánr starověku. Již od 1. stol. př. n. l. nabýval na síle nový způsob produkce tragických témat – již zmíněná *tragoedia cantata* provozovaná *tragoedy* a výstupy *ci-tharoedů* a *tragoedia saltata*. Termíny pro tanec a pantomimus v našich prame-nech bohužel splývají (viz výše zmíněný spis *De saltatione* i Apuleiův popis komplikovaného pantomimického představení ve Zlatém oslu) a rozlišit pantomimus, tanec a *tragoedia saltata* je na základě našich současných znalostí téměř nemožné. Tentýž repertoár bylo jistě možné vidět v soukromých divadlech a k divadelním produkcím mohla sloužit i veřejná a soukromá odeia.

V širším slova smyslu sem patří i veřejné podívané nejrůznější povahy, které rovněž podléhaly jisté teatralizaci. Kromě triumfů a pohřebních her, které byly

¹⁶ První stálé divadlo v Římě dal postavit Pompeius r. 55 př. n. l. Aby obešel zákon zakazující divadla stavět, inkorporoval do divadla chrám Venuše *Victrix*. Divadlo, které se nacházelo mezi dnešní *Via di Grotta Pia* a *Campo dei Fiori*, bylo poměrně velké – jeho kapacita byla celkem 35 000 míst, z toho 28 000 míst k sedění.

K divadlu přiléhá monumentální *Porticus* sta sloupů. Balbovo divadlo bylo postaveno r. 13 př. n. l. Bylo lokalizováno v prostoru *Martova pole* (dnes může návštěvník Říma vidět k němu přiléhající *Cryptu Balbi*) asi pro 12000 diváků (8000 sedících) a bylo zřejmě velmi výstavné. Plinius st. (*Nat.Hist.* 36,60) nás informuje, že bylo vyzdobeno 4 sloupy z onyxu. První pořádané hry utrpěly rozvodněním Tiberu, který způsobil, že jediným prostředkem k dosažení divadla byla loď. *Marcellovo divadlo* bylo postaveno Augustem jako grandiozní stavební projekt, dedikovaný *Marcellovi*, Augustovu nadějnému a předčasně zemřelému synovci. Stavba započala pravděpodobně r. 11 př. n. l. Aby překonal nádheru Balbova divadla, dal Augustus vyzdobit scaene frons vysokými sloupy. O interiéru divadla není mnoho známo. Podle některých hypotéz to byl variabilní prostor, který mohl sloužit divadlu i jiným podívaným (včetně gladiátorských her), což by znamenalo, že jeho scaene frons byla mobilní. Byl vybaven systémem průchodů a schodišť, *cavea* byla rozdělena horizontálně dvěma *praecincciones* a vertikálně 8 *cunei* a ukončena kolonádou s místy pro chudší obecnost. *Marcellovo divadlo*, jehož kapacita byla 20 000 diváků (15 000 míst k sezení), se stalo prototypem pro divadla stavěná v následujícím období po celé říši. Viz. obr. 1–4.

¹⁷ Horatius, *Ep* 2,1, 60–61.

¹⁸ Jory 1981.

vždy spektakulární a na kterých Nero vskutku nešetřil (Claudiovi vypravil nádherný pohřeb, při němž ho deifikoval, k počtě matky Agrippiny dával okázalé hry v 5 nebo 6 divadlech), to byly především naumachie, inscenování námořních bitev, jimiž se proslavil už Claudius, na něhož Nero navázal. Na druhé straně nelze přehlédnout, že tu byla celá řada soukromých aktivit, na nichž se Římané dostávali do kontaktu s herci, zpěváky, tanečnický a baviči všeho druhu. Byly tu různé soukromé salóny, na nichž se už od 1. stol. př. n. l. předčítala nebo předváděla literární (a tedy i divadelní) díla. Byla tady i convivia, hostiny, které sice neměly tak intelektuální ráz jako řecká symposia, ale i na nich docházelo k recitaci či pěveckým a tanečním produkcím. Nepřímo se to dozvídáme z líčení hostiny, na níž byl zavražděn Neronův nevlastní bratr Britannicus. Podle Tacita (Ann. 13, 15) vyzval Britannica Nero, který byl losem stanoven králem convivia (což je podobná funkce, jakou má na řeckém sympoziu symposiarchos), aby zazpíval. Britannicus proti všemu očekávání výzvu přijal a k obecnému překvapení zazpíval píseň o tom, že byl zbaven místa, které mu poprávu náleží. Patřily tedy takové produkce k běžné společenské zábavě. Parodický obraz takového convivia poskytuje Petronius ve svém Satyrikonu. Zde si zbohatlík Trimalchio nechá na hostině recitovat i hrát divadlo.¹⁹

Badatelům poučeným vývojem divadla konce 20.století není nikterak zatěžko přijmout skutečnost, že místo dramatu se stává pánem divadla scénář cizopasíci na starých divadelních a literárních žánrech (taková je tragoedia cantata i saltata, takový je pantomimus), že divák dává přednost nonverbální podívané (ne nadarmo má pantomimus nevyžadující znalost latiny, event. řečtiny, takový úspěch, příběh je v něm často vyprávěn dvakrát – jednou hercem, podruhé tanečnickem, ne nadarmo kvete divadlo, v němž se zvyšuje podíl hudby a zpěvu), že vzniká autorské divadlo (vždyť právě Lukianův tanečník odmítá být pouhým reproduktorem textů, které byly napsány někým jiným a sám si připravuje scénáře ke své produkci), že podívané se teatralizují (sám Suetonius, Nero 13 neváhá vřadit Tiridatův vjezd do Říma inter spectacula, mezi podívané), že divadlo konec konců mohou dělat všichni (už nepatří jen placeným profesionálům, císař prolomil letité tabu), že dochází ke kulturní výměně (tou je nepochybně snaha o zavedení agónů po řeckém způsobu) a že privátní a veřejné začíná splývat (i původně privátní convivia se otevírají veřejnosti,²⁰ Tacitus, Ann 15,37 osočuje Nerona, že vystrojoval hostiny na veřejných místech a užíval celého města, jako by to byl jeho dům). Tento svobodnější přístup nezatížený hodnocením konzervativních římských autorů otevírá možnost lepšího pochopení vývoje divadla za času Nerona a Seneky, ale současně svědčí i o nás. Tolerance a obdiv k anomáliím všeho druhu a stírání hranic mezi reálným světem a virtuální realitou nás činí vnímavějším pro míšení reálného a ireálného ve světě šileného císaře: jen tak se stalo zřejmým, že Nero si vybíral role, které odpovídaly jeho vlastním dispozicím a činům (matkovrah Orestés, usurpátor trůnu Thyestés, vrah svých blízkých

¹⁹ Také v komedii Querolus, jejíž datování je sporné, se říká, že hra byla napsána, aby byla provozována (nebo diskutována?) tabellis atque mensis, čili pro potěšení účastníků hostiny.

²⁰ Proces proměny římské hostiny viz D'Arms 1990.

Héraklés, incest páchající Oidipús aj.) a porozuměli jsme i starověkým zprávám podtrhujícím, že Nero často nosil masku odpovídající rysům jeho vlastní tváře (Nero 21) nebo rysům svých milenek a žen (Dio 63,9 vypravuje, že po smrti Poppaey, kterou sám zavinil, nosil masku s její podobou, takže ačkoli mrtvá, byla přítomná na divadle). Současná pantheatrálnost a nedostatek morálky však vede také k tomu, že sadistické choutky Neronovy mohou být označeny jako „peculiar sexual scenario“ (Beacham 1999, 242) a Neronovo bezuzdné tyranizování obyvatel Říma²¹ jako „a peculiar sort of street theater“ (tamtéž, 201). Jsme zřejmě stejně neblaze ovlivněni divadlem jako odpůrce divadla Tacitus, jehož historie je plná scénických metafor: Domitia se chová, jako by scaene fabulas componit, skládala hry pro divadlo (Ann. 13, 21), Nero hodlající zabít matku scaenam criminis parat, připravuje scénu pro zločiny (Ann 14,7). Na nevyřešenou otázku Seneca odpovídá po svém: talis hominibus fuit oratio, qualis vita, Řeč lidí byla taková, jaký byl jejich život (Ad Luc 114,1). Oratio můžeme klidně nahradit slovem ars, umění, nebo theatrum, divadlo. Tenkrát i dnes.

Zkratky:

Ab urbe – Livius, Ab urbe condita
 Ad Luc. – Seneca mladší, Listy Luciliovii
 Ann.– Tacitus, Annales
 Apocol. – Seneca mladší, Apocolocyntosis
 De arch.- Vitruvius, De architectura libri decem
 De civit. – Sv. Augustinus, De civitate Dei
 De rep. – Cicero, De re publica
 Dio – Dio Cassius, Rómaiké historia (Římská historie)
 Ep. – Horatius, Epistolae II, 1 (List k Pisonům, též Poetika).
 Nat.hist. – Plinius starší, Naturalis historia
 Nero – Suetonius, De vita caesarum VI – Nero
 Pro Sest. – Cicero, Pro Sestio

LITERATURA:

- ANDRÉ, J.-M. Griechische Feste. Römische Spiele. Leipzig 2002.
 BARTSCH, S. Actors in Audience. Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian. Cambridge, Mass. 1994.
 BEACHAM, R. C. The Roman Theatre and Its Audience. London 1991.
 BEACHAM, R. C. Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome. New Haven – London 1999.
 BIBER, M. The History of the Greek and Roman Theater. Princeton 1961.
 BLÄNSDORF, J. (ed). Theater und Gessellschaft im Imperium Romanum. Tübingen 1990.
 BOLTON, J.D.P. Was the Neronia a Freak Festival? Qlassical Quaterly 1948, 82–90.
 BRADLEY, K.R. Suetonius' Life of Nero. Historical Comentary. Brussel 1978.

²¹ Suet.Nero 26 a Tac.Ann.13,25 shodně vypravují o tom, že Nero podnikal výpravy do města v přestrojení, potloukal se po nevěstincích a krémách, napadal kolemjdoucí, týral je a spolu se svými kumpány olupoval obchodníky.

- CALDER III., W. M. The Size of the Chorus in Seneca's *Agamemnon*. *Classical Philology* 1970, 32–35.
- D'ARMS, J. The Roman Convivium and the Idea of Equality. In *Symptica*. Oxford 1990.
- DUPONT, F. L'acteur – roi. *Le théâtre a Rome*. Paris 1985.
- ELSNER, J. – MASTERS, J. (ed). *Reflections of Nero*. Chapel Hill 1994.
- LUCE, T. J. – WOODMAN, A. J. (ed). *Tacitus and the Tacitean Tradition*. Princeton 1993.
- GYLES, M. F. Nero, *Qualis artifex*. *Classical Journal* 1962, 193–200.
- JORY, E. J. The Literary Evidence for the Beginning of Imperial Pantomime. *BICS* 1981, 147–61.
- JORY, E. J. Continuity and Change in the Roman Theatre. In *Studies in Honour of T.L.B. Webster*. Cambridge 1986.
- JORY, E. J. The Drama of the Dance. Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime. In *Roman Theater and Society*. Ann Arbor 1996, 1–26.
- KELLY, H. A. Tragedy and the Performance of Tragedy in Late Roman Antiquity. *Traditio* 35, 1979, 21–44.
- LESKY, A. *Neroniana*. In: *Gesammelte Schriften*. Bern 1966, 335–351
- MANNING, C. E. Acting and Nero's Conception of the Principate. *Greece and Rome* 1975, 164–75.
- MITCHELL, S. Festivals, Games and Civic Life in Roman Asia Minor. *Journal of Roman Studies* 1990, 183–193.
- MORFORD, M. P. O. Nero's Patronage and Participation in Literature and the Arts. In *Aufstieg und Niedergang* 2,32,3, 2003–31.
- SCODEL, R. (ed) *Theater and Society*. Ann Arbor 1993.
- SLATER, W. J. (ed) *Roman Theatre and Society*. Ann Arbor 1996.
- SUTTON, D. *Seneca on the Stage*. Leiden 1986.
- WARMINGTON, B. H. *Nero, Reality and Legend*. London 1969.
- ZWIERLEIN, O. *Die Rezitationsdramen Senecas*. Meisenheim am Glan 1966.

NERONIANA

In her essay, the author describes the theatrical activities of Emperor Nero, who was reviled and ridiculed by Roman historians, whose attitudes were common to a class that was deeply hostile to his legacy. She looks at Nero's establishment of new games (*Iuvenilia*, *Neroniana*), his Grand Tour of Greece as well as his famous performances (Nero as *Citharoedus*) in the context of his fascination with Greek culture and against the background of the substantial changes in the theatre in early Imperial Rome, a time when people lived, as it were, "in a theatre in which the spectators are the whole world" (Dio Cassius).

