



Pavčina Šípová

Apologia mimorum
od Chorikia z Gazy
Obrana herců
ve jménu Dionýsa

Apologia mimorum od Chorikia z Gazy

Obrana herců ve jménu Dionýsa

Mgr. Pavlína Šípová, Ph.D.

Recenzovali:

prof. PhDr. Eva Stehlíková

prof. PhDr. Pavel Spunar, CSc.

Vydala Univerzita Karlova v Praze

Nakladatelství Karolinum

Redakce Barbora Přerostová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova v Praze, 2015

© Pavlína Šípová, 2015

ISBN 978-80-246-2559-1

ISBN 978-80-246-2594-2 (online : pdf)



Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum 2015

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Evoě, která si to na mě kdysi vymyslela

Obsah

Úvodem	9
Vývoj mimu	23
Divadelní prostor	33
Řečnická škola v Gaze, Chorikios a herci	37
Titul a charakter řeči	44
Λόγος ὑπέρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων	
Obhajoba herců aneb obrana mimu ve jménu Dionýsa	49
Bibliografie	98
Resumé	103
Rejstřík	104

Úvodem

Apologia mimorum od byzantského učenice Chorikia z Gazy je stěžejním svědectvím o divadelním životě ve východním Středomoří v 6. století po Kr. Její autor se snaží hájit neobhajitelné – herce a divadlo odedávna spojované s často neetickým chováním herců a hereček, kteří patřili k nejnižším společenským vrstvám a podle právní terminologie dokonce trpěli *infamii* – bezectností. Chorikiovo dílo dlouho nebylo předmětem odborného zájmu, nejspíš pro jazykovou odlehlost spis nezdomácněl 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. Pro divadelní historii se však ukázala jako jedinečný zdroj informací zásadních pro pochopení vývoje divadla řeckého i evropského.

Bádání o divadelním vývoji v byzantském prostoru bylo v minulosti věnováno několik publikací. Od prvního vydání dnes už legendární práce Konstantina Sathase o divadelním a múzickém životě v Byzanci uběhlo více jak sto třicet let.¹ Autor v ní shromáždil obrovské množství materiálu, jež důkladně prozkoumal, popsal a také vyhodnotil ve prospěch existence divadla nejen v Byzanci, ale i v období po pádu Konstantinopole. Odkazuje k pohanským slavnostem, závodům na hipodromu, dialogickým básním a jiným památkám z oblasti etnografie, folkloristiky, muzikologie, numismatiky aj., u nichž jsou patrné divadelní rysy. Přestože tyto památky nemají k divadlu přímý vztah, Sathas

1 Konstantinos Sathas, řecký historik a editor, jemuž vděčíme za unikátní kritické edice byzantských a post-byzantských rukopisů v řadách mnohočetných svazků. Divadlu věnoval více jak čtyřsetistránkovou studii *Ιστορικόν δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών ήτοι εισαγωγή εις το Κρητικόν Θέατρον*, [Historická esej o byzantském divadelním a múzickém umění aneb úvod do krétského divadla], Benátky 1878, reprint Athény 1979.

došel k závěrům, které, podle něj, potvrzují kontinuální existenci divadla a divadelního života na grekofonním území a jež Sathasovi kritici označili za fantaskní.²

Snahu doložit kontinuitu řecké kultury je nutné chápat v řeckém národně obrozeneckém kontextu: na počátku 20. století vrcholil boj o podobu novořeckého jazyka spojený s politickou otázkou, který přetrvával až do druhé poloviny století dvacátého. Boj o jazyk měl své krvavé oběti a přímo se váže k událostem zvaným Evangeliaika (1901) a Orestiaika (1903), kdy se zveřejnění překladu *Nového zákona* do moderní řečtiny a uvedení Aischylovy *Oresteie* taktéž v soudobém jazyce stalo impulsem pro zfanatizované konzervativce k masovým protestním demonstracím a přivodilo smrt či těžká zranění desítkám lidí. Svou roli v hledání důkazů o existenci divadla v Byzanci, jakožto dokladu kontinuity řeckého etnika coby nositele řeckořímské kultury od starověku až po současnost sehrála tzv. Fallmerayerova teorie o diskontinuitě řeckého národa, jež vlastně dala vzniknout řeckému modernímu historickému bádání. Jakob Philipp Fallmerayer, německý historik první poloviny 19. století, tehdy přišel s demografickými argumenty, v nichž tvrdil, že původní helénské obyvatelstvo již dávno zaniklo v přílivu Slovanů a jiných národů.³ Doložení kontinuity řeckého národa od starověku po současnost ve všech kulturních oblastech mělo tedy proto přednost před vědeckou akribií.

Tak dala Sathasova práce vzápětí vzniknout dlouhotrvajícímu sporu. Koncem 19. století se literární historik a byzantolog Karl Krumbacher snažil Sathasovy mnohdy málo podložené důkazy divadelního života v Byzanci vyvrátit. Vyčítal mu chybné metodologické postupy, tvrdil, že řecké dramatické básnictví v Byzanci vymizelo, stejně jako vymizela i divadelní představení, přestože se Sathas snaží ve své úctyhodné knize vyvolat opačnou představu. Podle Krumbachera Sathas ve svých snahách ignoruje jakoukoli časovou i věcnou překážku, přičemž využívá každé

2 Zejména německý grécista a literární historik Karl Krumbacher, autor *Geschichte der byzantinischen Literatur*, Mnichov, 1897². Později vystoupil Paul Maas proti dizertaci Venétie Cottasové *Le Théâtre à Byzance*, Paříž 1931: „Autorka se ubírá po stopách K. N. Sathase, jehož fantaskní práce *Ιστορικόν δοκίμιον*..., 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...“ In: *Byzantinische Zeitschrift*, 32, 1932, s. 395–396.

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

zmínky vhodné či špatné, jen aby upevnil víru v existenci byzantského divadla. Krumbacher proti Sathasovi argumentuje tvrzením, že v pozděně antickém římském impériu „mimos a frivolní pantomimos potlačily chuť seriózního dramatu“⁴ a že divadlo (v antickém slova smyslu) bylo později v Byzanci nahrazeno „banálními chlípnostmi v cirku.“⁵ Situaci v západním a východním Středomoří pak shrnuje pojednáním o literárním dramatu, které nadále sloužilo jen k akademické četbě a výuce, ačkoli připouští, že jsou sice evidovány divadelní akce (jako např. v Prokopiových příbězích o Theodořině životě, 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 6. století. Nakonec se krátce vyjadřuje k postoji státních a církevních autorit vůči divadlu a hercům,⁶ aby pak uzavřel: „Ve snaze podpořit svou teorii o nesmrtelnosti antické scény Sathas argumentuje dokonce i aklamacemi k císaři, pompami v cirku a v armádě... Ačkoli nemůžeme těmto akcím upřít jisté divadelní prvky, stále to není přesvědčivý doklad o kontinuitě pravého divadla v Byzanci.“⁷

Toto kategorické odmítnutí má zcela jistě své opodstatnění, avšak stejně jako byla Sathasova snaha doložit kontinuitu řeckého divadla spíše toužebným přáním, má i Krumbacherovo odmítnutí svá úskalí; předně směšuje drama s divadlem, dále pak absenci psaného textu ztotožňuje s absencí dramatu a tedy i divadla. Za divadlo Krumbacher považuje pouze organizované institucionální divadlo klasického řeckého a římského období a neuvazuje tedy o možnosti rozsáhlé škály improvizovaného divadla, kterým, jak dnes víme, byl především mimos. Mimos byl evidentně nejživotaschopnějším komickým žánrem antiky, přesto unikál až do počátku 20. století pozornosti seriózních badatelů, protože byl

4 Krumbacher, *Geschichte*, s. 645.

5 Tamtéž.

6 Církev zakazovala zpívat písničky z divadelních představení a kněží měli zakázáno chodit do divadla, nesměli herce oddávat a státní úředníci měli zakázáno účast na divadelních představeních a nesměli nosit divadelní kostýmy: „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 obecnství.“ Pravidlo 51, *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 též upravenou elektronickou verzi na http://www.orthodoxia.cz/kan_02.htm. Srv. též Julianus Imperator Phil., *Epistulae*, 89b, 439–442. Dále pak *Pravidla* 61 a 71.

7 Krumbacher, s. 643–648.

tradičně považován za pokleslou zábavu úpadkových období a protože jako typický projev improvizovaného divadla po sobě nezanechal téměř žádné texty a jen málo zmínek.

V souvislosti s tímto sporem lze dělit práce pozdějších badatelů na zastánce a odpůrce představ o kontinuitě řeckého divadla.⁸ Jedna strana více méně přejímá Sathasovy teorie, které je dnes nutné chápat v jejich ideologickém rámci, druhá strana je kritizuje rovněž svým způsobem zaujatě. Bádání tak po celý čas vázne na snaze doložit či vyvrátit existenci divadla v Byzanci a v podstatě se na tuto otázku dlouho omezuje. Trvání a rozsah sporu ve 20. století se zakládá na řadě problémů: V otázce existence divadla v Byzanci hrají významnou roli vědomé či nevědomé ideologické postoje,⁹ ale také samy divadelní pojmy *theatron* – divadlo a *drama*. V průběhu staletí měnily svůj význam, což mnohdy někteří badatelé z různých důvodů nebrali vůbec v úvahu a často pak docházelo k mylným výkladům a závěrům.¹⁰

Prostory divadel nicméně prokazatelně fungovaly ještě v 6. století po Kr., avšak divadlo, respektive mimos se v nich hrál jen sporadicky. Podíváme-li se na archeologickou mapu,¹¹ zjistíme, že jsou divadly poseta pobřeží Malé Asie, Předního východu a že hustě lemují povodí Nilu. Víme, že mimu vyhovoval privátní prostor i tržiště a že na své *theatron* vůbec nebyl fixován. Proč tedy byla divadla stavěna?

8 Vyčerpávající bibliografii uvádí Walter Puchner, *Το θέατρο στην Ελλάδα, μορφολογικές επισημάνσεις*, [Divadlo v Řecku, morfologické postřehy], Athény 1992, s. 24.

9 Na příkladu knihy řeckého režiséra, překladatele a divadelního teoretika Alexise Solomose, *Ο άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου. 300 π.Χ. – 1600 μ.Χ.*, [Svatý Bakchos aneb neznámé roky řeckého divadla. 300 př. Kr. – 1600], kterou vydal poprvé v Athénách roku 1964, lze demonstrovat základní problematiku celého sporu: Kniha odráží mnohem spíš autorovu uměleckou recepci a vesměs sleduje interpretační linii Sathasovu, Papadopulosovu, Cottasové aj., přičemž čtenáři slibuje objasnění divadelní situace v Byzanci v rozsáhlém období téměř dvou tisíciletí, avšak postrádá řádnou bibliografii i odkazy a zevšeobecňující závěry nelze pro nepodloženost přijmout. S opatrností je třeba číst též práce Venetie Cottasové, *Le Théâtre à Byzance*, Paříž 1931; Alberta Vogta, *Le théâtre à Byzance et dans l' empire du Ive aux XIIIe siècle. I. Le théâtre profan. Revues des Questions Historiques* 59 (1931), s. 257–296, ale také často citovaného Spyridona P. Lambrose, *Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού*, [Byzantské režijní poznámky k Utrpení Kristově], *Νέος Ελληνομνημίων* 13 (1916), s. 381–413.

10 Na tuto problematiku upozorňují už Herbert Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner I.*, Mnichov 1978, s. 210–211. Cyril Mango, *Daily Life in Byzantium, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31/1 (1981), s. 337–353. Walter Puchner, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, [Divadlo v Řecku], Athény 1992. Iosif Vivilakis, *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, [Divadelní inscenace v Byzanci a na Západě], Athény 2003. I. Vivilakis, *Η θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη σχέση Εκκλησίας και θεάτρου*, [Divadelní terminologie u církevních otců. Průsečík ve vztahu církve a divadla], dizertační práce, Athény 1996.

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

Od římských dob byla divadla po většinu doby bezplatná, zpočátku proto, že byla součástí náboženských slavností, za císařství pak takto bylo naplňováno známé heslo *panem et circense* tj. chléb a hry, což znamenalo nejen rozdělování obilí za nízké ceny nebo úplně zadarmo, ale zároveň také i vstupenek¹² na nejrůznější produkce, gladiátorskými zápasy počínaje a divadelními představeními konče.¹³

Stavba a návštěva divadel přímo souvisela s politikou a politickými opatřeními; pořádání divadelních představení bylo nejen povinností římských úředníků, ale často také součástí předvolebních klání. 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 kampaň: „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.“¹⁴



Obr. 1 Hipodrom v Kaisarei (dnešní Izrael)

12 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.

13 Srv. Michal Skřejpek, *Theatrum et histriones (Divadlo a herci v římském právu)*, *Právní rozhledy* 8, (2001), s. 368–373.

14 Tamtéž.



Obr. 2 Divadlo v Kaisarei

Divadelním stavbám se v Chorikiově době říkalo *theatron*, vedle toho však mohla být stejně označována též prostá budova, jakýkoli divadelní prostor, amfiteátr, stadión, hipodrom, závody na hipodromu, zábavní umění, zaměstnání, představení, vyprávění, scéna, posluchárna, veřejná přehlídka, jakákoli podívaná (show), boží úkaz, zábava, zázraky v Kristu, duše, viditelný svět aj.¹⁵ Jiné divadelní výrazy jako *thymelikos*, *skenikos*, *musikos*, *mimos* představují v církevních spisech stejnou věc jako třeba tanec na veřejnosti, travestii, maškarády, řecké pohanské svátky, a termín *drama* pod sebou skrývá mnoho významů, mj. je takto označován antický román. Dramatické prvky vykazují také hymny a kázání, dialogy se objevují v určitém druhu básní, avšak drama v dnešním slova smyslu v literatuře 6. století vlastně doloženo není. S prameny je proto třeba zacházet velmi obezřetně. Významně též působil postoj byzantologů, kteří považují Byzanc za přímého dědice řeckořímské kultury ve většině jejích odvětví jako filozofie, teologie, právo, četba a výuka klasického kánonu, přičemž si lze pod vlivem západní badatelské tradice jen těžko představit, že by v tak vyspělé civilizaci chyběl divadelní život.

15 Vivilakis, *Η Θεατρική ορολογία στους Πατέρες της Εκκλησίας*, [Divadelní terminologie u církevních otců], s. 93–94.

Absence organizovaného divadelního života v Byzanci bývá přirovnávána k absenci sochařství.¹⁶ Ač zde není přímá paralela, odráží stejný princip odmítání: Sochy, stejně jako divadlo a hry byly součástí či přímo nástrojem pohanských obřadů, patřily tudíž k hlavním nositelům pohanství. Pro mladou christianizující se společnost představovaly živou součást soukromého i veřejného života, která však byla nadále v rozporu s křesťanskou morálkou i přijatým učením. Pro církvev a stát, jenž křesťanské zásady přijal a stavěl na nich, 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.“¹⁷

Jinde: „Usneseno rovněž žádati po slavných císařích, aby byly na každý způsob vymýceny zůstatky modloslužebnictví nejen v sochách, nýbrž na jakýchkoliv místech nebo doubravách nebo stromech.“¹⁸ Obdobně tomu bylo i u divadla, v jehož projevech se kromě zřejmého povyražení jednalo též o modloslužebnictví (idololatrii), které bylo odvozováno od jeho původního spojení s pohanským náboženstvím a tradicemi stejně jako v případě soch. V pravoslavném církevním umění nenašly sochy místo;¹⁹ umělecký projev lze nalézt pouze v pravoslavných svatých ob-

16 Ve 4. stol. si císař Konstantin nechal přivést do svého nového císařského města na Bosporu také sochy, jimiž dal město vyzdobit. Dokonce se jich nemalá část ve městě dochovala ještě po čtvrté katastrofické křížácké výpravě roku 1204. 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 hadí sloup z řeckých Delf přivezený císařem Konstantinem r. 330 po Kr. Viz Cyril Mango, *Antique statuary and the Byzantine beholder*, *Dumbarton Oaks Papers* 17, (1963), s. 53–75.

17 Pravidlo 69 usnesení Svatého místního sněmu roku 490 v Kartágu. In: *Pravidla*. http://www.orthodoxia.cz/kan_03.htm. Přístup 23. září 2013

18 Tamtéž. Pravidlo 95.

19 I na Východě existovaly sochy v křesťanském kontextu, avšak v pravoslavném prostředí se neprosadily. Za výjimku potvrzující pravidlo lze považovat líčení Eusebia Kaisareiského, který ve svých *Církevních dějinách* hovoří o sošce Ježíše Krista, kterou vytvořila ona žena z evangelia, jež se dotkla Kristova pláště a zastavilo se jí tak krváčení: τήν γάρ αιμορροοῦσαν, ἦν ἐκ τῶν ἱερῶν εὐαγγελίων πρὸς τοῦ σωτήρος ἡμῶν τοῦ πάθους ἀπαλλαγῆν εὐρασθαι μεμαθήκαμεν, ἐνθένδε ἔλεγον ὀρμᾶσθαι τὸν τε οἶκον αὐτῆς ἐπὶ τῆς πόλεως δεῖκνυσθαι καὶ τῆς ὑπὸ τοῦ σωτήρος εἰς αὐτὴν εὐεργεσίας θαυμαστάς τρόποιαι παραμένειν. ἐστάναι γάρ ἐφ' ὑψηλοῦ λίθου πρὸς μὲν ταῖς πύλαις τοῦ αὐτῆς οἴκου γυναικὸς ἐκτύπωμα χάλκεον, ἐπὶ γόνυ κεκλιμένον καὶ τεταμέναις ἐπὶ τὸ πρόσθεν ταῖς χερσὶν ἰκετευούσῃ εὐοικός, τοῦτου δὲ ἀντικρυς ἄλλο τῆς αὐτῆς ὕλης, ἀνδρὸς ὄρθιον σχήμα, διπλοῖδα κοσμίως περιβεβλημένον καὶ τὴν χεῖρα τῆ γυναικὶ προτείνον, οὐ παρὰ τοῖς ποσὶν ἐπὶ τῆς στήλης αὐτῆς ξένον τι βοτάνης εἶδος φύειν, ὃ μέχρι τοῦ κρασπέδου τῆς τοῦ χαλκοῦ διπλοῖδος ἀνίου, ἀλεξιφάρμακόν τι παντοίων νοσημάτων τυγχάνειν. τοῦτον τὸν ἀνδριάντα εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ

razech, tj. ikonách, a o pravoslavném chrámovém liturgickém zpěvu (liturgická hudba 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). Čili tyto dvě kategorie ikonopisectví a zpěv používá pravoslaví k liturgickým účelům; není užíváno umění sochařské, neboť uctívání soch je pravoslavím co nejdůrazněji odmítáno – je v něm spatřováno modlářství (sochy jsou svým trojrozměrným pojetím příliš spojené s materií a nelze „skrže 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).²⁰

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 roku 50 v Jeruzalémě (Sk 15). Projednával se na 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: „Totiž abyste se zdržovali od obětovaného modlám, a od krve, a od uduvaného, a od smilstva. Od těch věcí budete-li se ostříhati, dobře budete činiti. Mějte se dobře.“²¹

φερειν ελεγον, εμενεν δε και εις ημας, ως και οψει παραλαβειν επιδημησαντας αυτους τη πολει. Eusebius, *Historia ecclesiastica*, 7,18,1–7,18,3.

Když jsem se zmínil o městě Paneas, považují za dobré uvést jedno vyprávění, které by mohlo mít cenu pro naše potomky. Tam odtud pocházela žena trpící krvotokem, jak ji známe z evangelií, a byla zbavena naším Spasitelem toho trápení. Ještě nyní ukazují její dům ve městě. Rovněž existují obdivuhodné památky na to, co jí dobrotivý Spasitel prokázal. Na vysokém kameni u dveří jejího domu stojí totiž kovová podoba ženy, která klečíc na kolenou jako prosebnice vztahuje ruce kupředu. Naproti této soše však stojí z téhož kovu vzpřímená postava muže, který oblečen v plášti vztahuje ruku k ženě. U jeho nohou roste cizokrajná rostlina, která se pne až k lemu kovového pláště a je prostředkem proti rozličným nemocem. Tato mužská postava má představovat Ježíše. Zachovala se až po naše časy a já ji viděl na vlastní oči, když jsem navštívil toto město. Není divu, že tito pohané, kterým se dostalo od Spasitele tolika dobrodiní, nechali něco podobného udělat. Já jsem tam viděl i obrazy apoštolů Petra a Pavla, ano též obraz Krista. Dá se to lehkou vysvětlit tím, že podle pohanského zvyku takto ctili dávné muže.

Přel. Jan Novák, *Církevní dějiny* (Ecclesiastica historia) (Teol. studie), Praha: Česká katolická charita, 1988.

20 Srv. <http://www.orthodoxia.cz/ikony/>. Přístup 5. října 2013.

21 Sk 15,29. Český *Bibli česká šestidílná podle původního vydání králického z roku 1579–1593*. Podle <http://www.etf.cuni.cz/~rovnanim/bible/6/Sk15.php>. Přístup 20. září 2013.

Konfrontace židovství, helénismu a křesťanství přinášela 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, i přes spekulace o biblických památkách *Píseň písní* a *Job*, jež vykazují dramatické prvky. Ve skutečnosti je jediným helénsko-židovským dramatem v rodině antických tragedií rozsáhlý zlomek tragédie *Exodus* tj. o vyvedení židů z Egypta.²² Jeho datace spadá do 2. století př. Kr. a autorem je Ezechiel, helenizovaný žid z egyptské Alexandrie. Nejstarší židovské drama vytvořené už podle západoevropského modelu pochází až ze 17. století od amsterodamského rabína, známého jako Mojžíš Mordechaj Zacuto a zpracovává jednu talmudskou legendu.²³

Křesťanství helénistického světa na židovské *Písmo* navazuje. Historicky daná pravoslavná úcta k ikonám neodporuje zákazu zobrazování toho, co oči neviděly – pravoslaví také považuje zobrazování Boha Otce za nesprávné. Na ikonách bývá zobrazováno jen to, co Bůh sám zjevil lidským očím, tj. především Ježíš Kristus, vtělený Bůh. Mnoho bojů a pří, jež uctívání ikon v pravoslaví předcházelo, bylo poprvé ukončeno všeobecným sněmem roku 787 v Nikai 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 užítku.“²⁴

Je třeba dodat, že byt se jednalo o prohlášení všeobecného církevního shromáždění, jeho uplatnění na Západě bylo jen částečné. Boje o ikony se odehrávaly mezi východními křesťany daleko od Apeninského poloostrova, kde vládla zcela odlišná situace; v polovině 8. století langobardský král Aistulf dobyl Ravennu, zanikl tak ravennský exarchát a byzantská moc v severní Itálii. Po více než 20 letech vyvrátil Karel Veliký království Langobardů, následně říši Avarů a roku 800 se stal z rukou papeže Lva III. císařem. Bylo tak obnoveno západní císařství. Císař Karel ikony sice přijal, ale pouze jako obrazy světců, nikoli jako

22 Bruno Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, díl I., Göttingen 1971.

23 James Hastings, *Encyclopedia of religion and ethics*, díl 8. Kessinger Publishing, United Kingdom 2003, s. 897–898.

24 *Dogma třistašedesátisedmi svatých otců sedmého všeobecného sněmu, nicejského, o uctívání ikon*. In: *Pravidla*. <http://www.orthodoxia.cz/kanony.htm#NADP6>. Přístup 20. září 2013.

duchovní prostředek vedoucí k předobrazu svatého, jak se má dít při uctívání ikon.²⁵

Vedle toho se divadlo i se svými pohanskými elementy dlouho těšilo značné oblibě i kritice; církevní otcové charakterizovali veřejné podívané těmi nejtvrďšími slovy. Následující líčení může posloužit jako ilustrace vysoké popularity divadelních představení mezi ovečkami Jana Zlatoústého: „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?“²⁶ Nebo na jiném místě: „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?“²⁷

Někteří moderní badatelé měli za to, že zamítavý postoj vůči divadlu byl pouze reakcí a mstou za zvěrstva páchaná na křesťanech v římských arénách a za satiru křesťanských mysterií v mimických hrách: „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.²⁸ 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‘.“²⁹

V případě Jana Zlatoústého se však jedná o theatron čili podívanou – „show“, nikoli o mimos – divadlo. I tak není v naší moci rozhodnout, jakou podívanou měl Jan Zlatoústý na mysli, a zda jsou takové úvahy vůbec relevantní. Za každým výpadem je důležité vidět pastorační povinnost duchovního. Církev nerozlišovala mezi divadlem a arénou, proto v označení aktérů splývají herci, šašci, kejklíři a další. K tomu jistě přispívá to, že centrem masové zábavy byl v Byzanci též hipodrom, kde divadlo a závody koňských spřežení byly součástí společného programu.

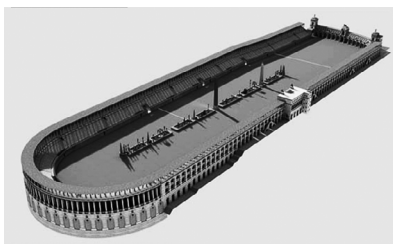
25 Hovoříme o ikonologii – teologické nauce o ikonách, která „nezkoumá jednotlivá díla v historické perspektivě ani vývoj různých ikonografických redakcí (tj. kánony středověké ikonografie), nýbrž samotný obraz z pohledu ontologického a gnozologického, jenž tvoří dogmatické pozadí teologie ikony.“ Marina Luptáková, *Od masky k osobnosti. Zobrazení naplněného lidství v ikoně*. In: *Ikona v ruském myšlení 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 9.

26 Joannes Chrysostomus, *De Paenitentia*, 49,314.

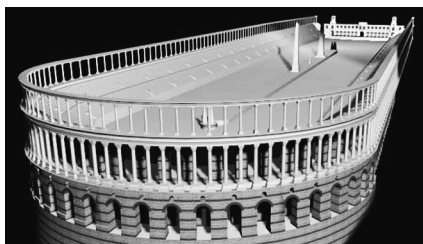
27 Chrysostomus, *De Davide et Saule*, 54,697.

28 Sathas, s. μζ.

29 Marios Ploritis, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, [Divadlo v Byzanci], Athény 1999, s. 50.



Obr. 3a Maketa konstantinopolského hipodromu



Obr. 3b

Shrneme-li byzantské písemné prameny, dojdeme k faktu, že jsou dvojího druhu – hájí divadlo (intelektuálové Libanios,³⁰ Chorikios) nebo proti němu vystupují (církvní otcové, závěry ze synod, státní nařízení): „... Tak zvané Kalendy, Vota, Vrumalia [Brumalia]³¹ 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 pohlavím v čest těch, jež Řekové nazývají bohy, podle jakéhosi starého, křesťanskému životu cizímu zvyku, zavrhuje a přikazujeme: žádný muž se neoblékejž do ženských šatů, ani žena do oděvu muži náležejícího. 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 páchati něco ze shora uvedeného, nařizujeme vyvrhnouti z kněžského řádu a laiky odloučiti z církevního obecnství.“³²

30 Libanios, *oratio* 64. Libanios, byzantský rétor (4. stol. po Kr.) působil jako soukromý i univerzitní učitel. Mezi jeho žáky patřili pozdější císař Iulianus Apostata či Jan Zlatoustý. Byl mistrem řečnické prózy a uznávaným znalcem klasických autorů. Platil za nejúspěšnějšího učitele řečnictví a jeho díla byla ještě dlouho ve školách užívána.

31 Brumalia z lat. *bruma* značí 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 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.

32 „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. Pravidlo 62. In: *Pravidla šestého svatého všeobecného sněmu, cařihradského, (r. 680) jinak trullského, konaného ve sloupové síni císařského paláce*. In: *Pravidla*. http://www.orthodoxia.cz/kan_02.htm. Přístup 18. září 2013.

Jinde: „Ti, kdož studují občanské zákony, nemají uživatelé 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.“³³ Také byzantský právník Balsamon, resp. Valsamon (12. století) mluví o převlecích a pantomimických parodiích přímo uvnitř církevních svatostánků,³⁴ to však spolu s dochovanými dialogickými akty z hipodromu a se závěry ze synod ještě nevytváří představu širšího pojetí divadelního života.

Pokud bychom měli shrnout základní relevantní bibliografii k dané problematice, máme k dispozici dvě řecké publikace, odjízž zmíněného Maria Ploritise, v nichž přehledově až učebnicově zpracovává vývoj mimu a historii divadla v co možná největší šíři po celé trvání Byzantské říše.³⁵ Rozboru pantomimu, dalšímu oblíbenému divadelnímu žánru, a jeho zasazení do dobového kontextu se věnoval Minos Kokolakis.³⁶ Vývoj pantomimu sleduje v památkách od římských dob, zejména však před Justiniánovou vládou a po ní. Podle všeho však pantomimos ani další druhy divadelní zábavy nikdy nedosáhly takové obliby a rozptýlu jako mimos v raných dobách Byzantské říše. Hermann Reich³⁷ předkládá hypotézu, že mimos zaniká až s pádem Konstantinopole, Helmut Wiemken³⁸ podrobuje analýze možné literární podklady pro mimické hry.

V českém prostředí se věnoval boji křesťanské církve proti divadlu a přežívání divadla bez závislosti na psaném textu Jan Kopecký³⁹. V dílčích studiích a ve své dizertaci se snaží pozdně antické a mladší dramatické a divadelní projevy popsat Alena Sarkissian.⁴⁰ Zásadní práce

33 „Kylistry podle mínění Balsamonova byly druh kostek, jejichž pomocí učitelé rozlišovali od sebe studenty.“ Pravidlo 71. Tamtéž.

34 Michael. J. Kyriakis, *Satire and Slapstick in Seventh and Twelfth Century Byzantium*, *Βυζαντινά* 5, (1973), s. 289–306.

35 Marios Ploritis, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Athény 1999; M. Ploritis, *Μίμος και μίμοι*, [Mimos a mimové], Athény 1990.

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

37 H. Reich, *Der Mimos*, Berlín 1903.

38 Helmut Wiemken, *Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Brémy 1972.

39 Stěžejní stať: Jan Kopecký, *O divadle středověku – studie polemická*, *Divadelní revue*, (1989), s. 31–52.

40 Alena Sarkissian, *Recepte divadla v pozdní antice: obrany, útoky, učená pojednání*, dizertační práce, KDV FF UK v Praze, Praha, 2011. Dílčí bibliografie na osobních stránkách <http://www.ics.cas.cz/index.php/pracovnici/sarkissian/biblio>. Přístup 20. září 2013.