

GNŌSIS BELTIOI

Divadlo jako mravní instituce u Eustathia Soluňského

ALENA SARKISSIAN

Gnōsis beltioi: Theatre as a Moral Institution
in a Treatise by Eustathios of Thessalonica

Abstrakt

Studie se zabývá textem významného učenice a církevního hodnostáře 12. století Eustathia Soluňského. Jeho traktát *Peri hypokriseōs* pojednává především o neřesti pokrytectví, jak se projevuje v soudobé společnosti, avšak prvních šest odstavců je věnováno pojmu *hypokrisis* ve starším řeckém smyslu toho slova. Tyto úvodní odstavce zkoumají, jak lze k herectví přistupovat z pohledu umění i z hlediska jeho společenského dopadu, a to i přesto, že se učenec zabýval uměleckou formou, která se v Byzanci neprovozovala. Eustathiovo jedinečné chápání herce jako ústřední postavy divadelního představení a divadla jako instituce schopné usnadňovat morální diskurz úzce navazuje na Aristotelův pojem *mimēsis* a filozofický význam tragédie. V některých pasážích lze rozeznat konkrétní ozvěny samotného textu *Poetiky*, což je v této době neobvyklé. Součástí studie je i první překlad textu do moderního jazyka.

Klíčová slova

Eustathios Soluňský, performativita v Byzanci, Aristotelova *Poetika*, *mimēsis*, řecké herectví, přetvářka, recepce řeckého divadla

Abstract

The essay examines a treatise by Eustathios of Thessaloniki, a prominent 12th-century Byzantine scholar and church dignitary, titled *Peri hypokriseōs* (On hypocrisy). Although the work primarily addresses the vice of hypocrisy in contemporary society, its opening six paragraphs explore *hypokrisis* in its classical Greek sense of stage-acting. These sections analyze acting both as an art and in terms of its social impact, despite theatre not being practiced in Byzantium. Eustathios uniquely views the actor as the central figure in performance and theatre as an institution for moral discourse, closely linked to Aristotle's *mimēsis* and tragedy's philosophical significance. Some passages even echo Aristotle's *Poetics*—a rarity for the period. The essay also provides the first translation of the text into a modern language.

Keywords

Eustathios of Thessaloniki, Byzantine performativity, Aristotle's *Poetics*, Mimesis, Greek acting, hypocrisy, reception of Greek theatre

Už v roce 2007 vyšel v *Divadelní revui* překlad krátkého a téměř zapomenutého pojednání, nalezeného v jednom (a jediném) oxfordském kodexu (Bodleian Library, Baroccianus 131) společně s texty učence 11. století Michaéla Psella. Vcelku ovšem rukopis obsahuje i mnoho dalších textů, většinou z 12. století.¹ Autora pojednání *O tragédii* neznáme a názory na jeho autorství se různí: zatímco Franca Perusino i Robert Browning,² první editoři a komentátoři této studie, dávají přednost dataci do 12. století (Perusino 1993: 16, Browning 1963: 67–68), připsané Psellovi až zpětně a zařazené do konvolutu kopií Psellových textů ze 13. století (Perusino 1993: 16–17), poslední překladatel tohoto textu, Stratis Papaioannou, vyslovuje opatrný předpoklad, že by excerptorem a kompilátorem mohl být sám Psellos (Papaioannou 2015: 82–83 a pozn. 6). Přestože jejich konkrétní argumenty nejsou a ani nemohou být příliš detailní, vychází jejich hypotéza z přirozených předpokladů badatelů, kteří se byzantskou literární vědou zabývají: ve 12. století jsou zkrátka texty věnované dramatu a divadlu mnohem menší raritou než ve století předcházejícím a zlatý věk komentářů k antickým dramatikům nastává až v následujících stoletích (Makrinos 2013: 142). V 11. století se jimi jen na okraj zabýval právě Michaél Psellos, zatímco ve 12. století jde o téma sdílené několika byzantskými učiteli. Dominovali jim dva intelektuálové: Ióánnés Tzetzés a Eustathios Soluňský.

Ze 13. a 14. století pak máme zachovány texty více žánrů, které reflektují řecké drama jako literární výtvor. Maximos Planúdés (2. pol. 13. století) a jeho žák Michaél Moschopoulos (poč. 14. století), stejně jako Thómas Magistros (přel. 13. a 14. století) je ve scholiích (uchovávajících i ohlasy starších scholií) a komentářích analyzují z hlediska literárních a jazykových kvalit.

Kromě filologického zájmu literárních učenců o drama však ve 12. století vzrůstá zájem učenců o jeho dobové scénické provádění. Proto v komentářích Theodóra Balsamóna, Alexia Aristeina a Ióanna Zónary k církevním kánonům, zakazujícím již v raných křesťanských stoletích divadelní aktivity, nalézáme úsilí vysvětlit význam pojmosloví spjatého s dramatem a divadlem a podobnými veřejnými performancemi. V kánonech samotných i v komentářích k nim je však pochopitelně reflektováno především kulturní prostředí pozdní antiky, tolik nepodobné reáliím 12. století. Díky těmto právníkům textům můžeme dnes alespoň v hlavních obrysech rekonstruovat představu o antickém divadle, již měli intelektuálové 12. století, ale zároveň i jejich vlastní zkušenost s podívanou a veřejnými performancemi.

V témže století vznikne také několik textů ohledávajících drama, jeho pravidla a literární postupy, na nichž je založeno, prostřednictvím literárního experimentu: jakkoli autoři těchto pojednání žijí v kultuře, kde divadelní představení na základě dramatické předlohy nejsou provozována (a nejsou doloženy ani jiné podoby divadla tak, jak je obvykle pojmáme), vytvářejí skladby, jež nesou mnoho rysů spojovaných s antickým dramatem: ať již jde o způsob, jakým rozvíjejí zápletku, definují postavy nebo jaké metrické kvality jejich text vykazuje.³ Na prvním místě vzpomeňme skladbu nazývanou *Katomyomachia* (v některých rukopisech též *Galeomyomachia*; *Kočkomyší válka*), za jejíhož autora je považován Theodóros Prodromos. Katarzyna Warcaba ve své nedávné práci a také společně s Przemyslawem Marciniakem zdůrazňuje spíše vazby tohoto textu

1 Autorka děkuje pečlivým a věcným recenzentům za důležité připomínky a komentáře, které text rozhodně vylepšily. Nepřesnosti a nedokonalosti, které případně ještě v textu zůstaly, již ovšem padají výhradně na její hlavu.

2 Kritickou poznámku k jeho edici a komentáři uveřejnil Glucker 1968.

3 Překlady dvou textů ze 12. století s úvodním esejem a úvodními komentáři ke každému textu: Sarkissian 2012a. (Třetí text obsažený ve výboru, *Verše o Adamovi* Ignata Diakona, pochází z 9. století a byl rovněž otištěn v *Divadelní revue*: Sarkissian 2012b.)

na homérské eposy a přibuzenství s homérskou parodií *Batrachomyomachia* (*Válka žab a myší*; Warcaba 2017 a Warcaba – Marciniak 2018). Literární a dramatické postupy charakteristické pro řeckou tragédii a téměř centonické využití veršů z řeckých tragiků (dominuje jim Eurípides)⁴ spřizňují však skladbu s antickými dramatickými vzory.

Theodóros Prodomos je rovněž autorem kvazidramatického textu *Přátelství ve vyhnanství* (standardizovaný latinský název zní *Amicitia exulans*, řecky *Apodémos filia*). Poezie byla v jeho době určena primárně k veřejné deklamaci, ať již v užším kruhu učenců či při veřejné události (více viz Gaul 2018; Marciniak 2007; Stone 2006; Medvedev 1993), a Prodomův monolog je virtuozní ukázkou skladby k takové performanci. Přátelství si dlouze a naléhavě stěžuje Cizinci na to, jak nevděčně se k němu zachoval jeho partner Svět, a vysvětluje důvody svého rozhodnutí odejít do vyhnanství. Cizinec v této rozpravě pronáší jen několik úvodních a závěrečných otázek, hlavní pasáž skladby je formulována jako řečnický cizelovaný vystoupení postavy Přátelství: autor textu tedy demonstruje své řečnické kvality. V textu je zřejmá literátova schopnost řečnický ztvárnit proměnlivost emocí a dát monologu tzv. *éthos* (který lze přibližně srovnat s latinským řečnickým *color*) k efektní performanci. Ostatně schopnosti vykreslit *éthos* přesvědčivě cvičili řečníci již ve škole v tzv. progymnasmatech, tedy cvičných řečnických kompozicích na rozmanitá témata, a *éthopoia*, v podstatě dramatický monolog, byla jedním z častých témat.

Patrně o něco mladší skladbou než Prodomovy texty je dílo tradičně nazývané *Dramation*⁵ připisované autorovi Michaélu Haplúcheirovi, od něhož však žádné další texty neznáme a jde i jinak o zcela neznámou osobu.⁶ Zápletka založená na sváru Učence s Bohatstvím připomíná středověké literární spory. Autor konflikt graduje, ale některé detaily, zejména v práci s prostorem, překračují žánr sporu a přidávají dílu na divadelních kvalitách.

V následujících staletích pak vzniká několik dialogických skladeb, ať již ve formě literárního sporu, nebo jiného druhu rozpravy:⁷ jmenujme především satirický dialog o cestě do podsvětí (*katabasis*), imitující Lúkiána, *Tímarión*, nejčastěji datovaný do 12. století, a pozdněbyzantskou satiru *Mazariova cesta do podsvětí* (15. stol.), která využívá aristofanského lexika a znovu i motivu *katabasis*, jenž tvoří i dějový základ Aristofanových *Žab*. Nejsilněji v ní lze ale rozpoznat Lúkiánovy *Podsvětní hovory*, které napodobuje strukturou, tématy i stylem.⁸ Manuél Filés zase složil dlouhou oslavnou řeč na císaře Jana VI. Kantakuzéna v podobě dialogu muže (snad je to sám Filés) s vlastní duší.⁹

4 Využití antických dramatických předloh pečlivě reflektuje kritická edice a překlad *Katomyomachie* od Herberta Hungera (Hunger 1968). Tento vliv je považován za rozhodující nejen pro Hungera, ale také např. pro znalce poezie 12. století – Nikose Zagklase (2019: 244 a 255).

5 Což je název, který dílu dal až jeho první editor F. Morello v 16. století, samo se dochovalo bez názvu.

6 Tato skladba byla dosud odborníky reflektována nejméně ze všech zmíněných kvazidramatických textů. Moderní edice: Leone 1969. Komentáře k dílu: Cataudella 1940/41, Sokolova 1969. Dotýká se jej také Zagklas 2019: 255. Do češtiny jej přeložila Karolína Kvitová s Matoušem Jaluškou a text byl publikován s komentářem in Sarkissian 2012a: 77–114. Herbert Hunger zhodnotil text slovy, že v něm není žádný skutečný život (Hunger 1978, II: 145). Zdá se ale, že na něj kladl požadavky jako na „pravidelné“ či „aristotelské“ drama, aniž by vzal v potaz obecnější otázku divatelnosti či divadelních rysů řečnictví. K autorství viz jen drobný esej: Treu 1892.

7 Stručný přehled lze nalézt u Hungera (1978, II: 146–148).

8 Blíže k textu např. Marciniak 2004, který obsahuje i základní literaturu, ale také jeho recentní studii: Marciniak 2018 a dále i Garland 2007. Text byl vydán, komentován a přeložen: Mazaris 1975.

9 Skladba evidovaná pod č. M75 v přehledu Manuéllova díla in: Kubina 2020.

Specifický problém pak představuje skladba *Christos paschón*, jejíž datace je nesmírně obtížná právě proto, že jde o literární cento. Také díky práci byzantoložky Růženy Dostálové se dnes většina badatelů shoduje na tom, že toto cento je dílo vzniklé ve 12. století, podle Dostálové v okruhu učenců kolem Eustathia Soluňského, jiní autoři pak přisuzují autorství dalším významným intelektuálům 12. století (Mullet 2020; Dostálová 1982; Hunger 1978, II: 102–104; Rhoby 2019: 273, pozn. 84; Zagklas 2019: 247, 250).¹⁰

Doba

Byzanc se sice hlásila k Římu jako jeho následnický stát zachovávající jeho instituce, zvyky i právo, divadelní provoz však záhy ustal.¹¹ Na druhé straně se ale byzantská kultura a společnost vyvíjela v kromobyčejně rozmanitých kulturních performancích, od státního a imperiálního ceremoniálu přes církevní ritus až k veřejným řečnickým produkcím (Mullet 2003a; Stone 2006) a „scénickým čtením“ v uzavřeném prostředí kroužků spřízněných duší, tzv. *kykloi*. V poslední oblasti patří zvláštní místo čemusi, co bylo dlouho přirovnáváno k renesančním akademiím či literárním salonům. Margaret Mullett upozornila, že spíše než o označení prostoru a uzavřeného kroužku osob, které se pravidelně scházejí, jde v případě *theatra* více o specifický mechanismus, kterým se dílo dostává k recipientovi a od něj zase vedla zpětná vazba k autorovi. Dokázala, že v Byzanci je oralita stále důležitou součástí literární kultury, že ale nelze hledat jednoduché paralely s jinými kulturami (Mullet 1984).

Podobně jako pojem „drama“ sloužil v Byzanci po staletí jako obecný pojem pro „příběh“, používal se termín *theatron* jednak jako označení prostoru k performancím a také pro samotné tyto rozmanité podívané, především v hippodromu. Ve 12. století ovšem začalo převažovat použití tohoto pojmu pro performanci literární skladby (Stone 2006: 7–8). *Theatra* mohla mít více podob, někdy i pod patronací osob na císařském dvoře, jindy šlo o veřejné performance při různých výjimečných příležitostech (Stone 2006). Způsoby, jakým byla tato díla prezentována, se mohly lišit, a právě proto dnes badatelé věnují pozornost performativnímu aspektu hlasitého předčítání skladeb (Gaul 2018; Marciniak 2007; Medvedev 1993).

V jednom případě prameny nabízejí interpretaci, že se učenci obírali anticým dramatem také prakticky: Robert Browning se dokonce odvážil velmi nejasnou pasáž v Arethově hanopise na Leóna Choroisfakta (2. pol. 9. stol.) interpretovat jako doklad pokusů inscenovat v takovém uzavřeném kroužku řeckou tragédii (Browning 1968). Tato jeho hypotéza však již není přijímána jednoznačně, především proto, jak je samotná textová pasáž nejasná. Ačkoliv Barry Baldwin není přímo proti divadelní interpretaci (Baldwin 2009: 440), další badatelé se přiklonili spíše k interpretaci zmínky coby Leónově inklinaci k hudbě (Wilson 1975: 14–15; Walker White 2007: 1375).

Margaret Mullett upozorňuje, že spolky byzantských intelektuálů mohly být vzájemně propustné a nelze až na pár výjimek dokázat, že by jedna osoba kolem sebe měla pravidelný a uzavřený okruh příznivců. Snaží se také odhadnout složení a početnost intelektuální společnosti ve střední Byzanci. Ač je to spíše nemožné, dokazuje přinejmenším, že literární komunikace probíhala v této době komplexními mechanismy (Mullett 1984). Literaturu pěstovaly četné skupiny vzdělaných Byzantinců a skupina aktivních literátů se do značné míry překrývala s okruhem recipientů. Jakkoli tedy šlo o poměrně uzavřený

10 Studie o skladbě *Christos paschón* vyšla také v *Divadelní revue*: Fialová 2012.

11 K důvodům viz Sarkissian 2018a, Sarkissian 2018b a snad i recenzi esej o knize Andrew Walker Whitea o bohoslužbě *Mládenci v peci ohnivé*: Sarkissian 2018c. Ze starší doby pak viz celé první číslo *Divadelní revue* 2012 věnované byzantské recepci divadla.

způsob komunikace, podílelo se na něm více lidí, nežli se obvykle soudí. Andrew F. Stone zase poukazuje k tomu, že *theatra* mohla být velkými veřejnými performancemi (Stone 2006), na kterých byl často přítomen jako performer i jako posluchač právě Eustathios Soluňský, kterému bude věnována naše stať. Byl jedním z velmi aktivních účastníků této komunikace a pro své performance užil i slovesa *theatridzō*, tedy „dramaticky přednáším“ (Stone 2006: 11). I proměna slovníku směrem k divadelní metafoře je pro 12. století typická.

Dva pohledy na řecké drama (a divadlo)

Období střední Byzance, a především 12. století, je považováno za éru velkého kulturního rozkvětu, dříve označovaného za tzv. komnénovskou renesanci. Kromě jiných filologických disciplín a nebývale čilé autorské aktivity se zintenzivnila i literárněkritická reflexe antického dramatu, a menší měrou i divadla, která poté vzkvétá i v dalších byzantských staletích. Kromě Eustathia Soluňského, jehož dílu v této oblasti se budeme věnovat podrobněji, jí dominuje Ióánnés Tzetzés.

Oba učence spojuje zájem o literaturu, v centru jejich pozornosti stojí ústřední dílo antické literatury, Homérovy eposy *Ilias* a *Odyseia*. Eustathios i Tzetzés vytvořili k eposům rozsáhlé komentáře, jež jsou dodnes jejich nejznámějšími a nejčastěji studovanými spisy. Pojali je velmi odlišně (Browning 1964 a 1975),¹² a zanechali tak mimo jiné i velmi důležitý pramen pro studium vědecké metody, s nímž přistupovali k literárnímu bádání obecně. Oba se však také několikrát dotkli uměleckého druhu, který Byzanc nepěstovala, alespoň ne v podobě, již si s oběma pojmy spojujeme, tedy dramatu a divadla. Stejně jako v případě komentářů k Homérovi vedly aktivity obou učenců ke zcela odlišnému výsledku.

Tzetzés vytvořil několik veršovaných skladeb, v nichž charakterizoval především klasické řecké dramatické žánry, přičemž otázek divadelního provedení se dotkl pouze okrajově. V prozaickém spise nazvaném *Bis bina prooimía ad Aristophanem* (Dvakrát dvě prooimíe k Aristofanovi)¹³ se pak věnoval staré attické komedii, především Aristofanovi. O scénickém provedení Aristofanových komedií v nich píše o něco více, byť nesoustavně. Uvádí především anekdoty o těch, kteří byli v komediích zesměšněni a zanechává tak cenné, přestože povětšinou neověřitelné informace o problematice politické „cenzury“ řeckého divadla klasické doby. Za nejcennější v tomto spise považujeme jeho úvahy nad podstatou komična, v Byzanci unikátní. Proto je s tímto autorem někdy spojován ještě tzv. *Tractatus coislinianus*, tedy zvláštní spis považovaný jindy za výtah či náčrt ztracené druhé knihy Aristotelovy *Poetiky*.¹⁴ V Tzetzových *Dvakrát dvou prooimíích* se totiž dvakrát objevují tytéž pasáže jako v tomto obtížně datovatelném spise.¹⁵

12 Podrobněji o jejich komentářích např. Pizzone 2016, první tři studie v Pontani 2017. Nejnověji se jeho dílem zabývala Baukje van den Berg (2022). Edice komentářů: Stallbaum 2010a a 2010b, jde ovšem jen o přetisky starší edice. Kritická edice existuje jen u Eustathiových komentářů k *Odyseji*: Eric Cullhed 2016. Z Tzetzových komentářů byly zatím v moderní době vydány pouze komentáře k *Iliadě*: Παπαθωμόπουλος, ed. 2007. Několikrát byly vydány a do angličtiny také přeloženy jeho *Alegorie*, básnické převyprávění *Iliady*, které Tzetzés složil pro svou žačku, Bertu ze Sulzbachu, tedy císařovnu Irenu, manželku Manuéla I. Komnéna, naposledy Tzetzes 2015.

13 Existují dvě varianty edice tohoto pozoruhodného spisu (Kaibel ed. 1899: 17–33).

14 V českém prostředí ostatně vyšel jeho překlad společně s Aristotelovou *Poetikou*: Aristotelés 2008: 130–139. Možnosti, že existovala druhá kniha *Poetiky*, a pokusům, jak ji zrekonstruovat, se soustavně věnoval Richard Janko. Z jeho prací na toto téma vyberme jen jeho monografii Janko 1984. Za přečtení stojí také recenze této knihy Arnott 1985 a Fortenbaugh 1987. Z novějších badatelů jmenujme alespoň text Mayhew 2016.

15 Ióánnés Tzetzés. *Dvakrát dvě prooimíe*, Pa II, 12.

Eustathios Soluňský se vydává jinou cestou. Nevěnuje sice dramatu a divadlu samostatný spis, ale o jeho dobré znalosti řeckého dramatu nelze pochybovat. K tragédii, zejména k Eurípídovi a Sofokleovi, což je autor nejčastěji citovaný v jeho komentáři k *Iliadě*, odkazuje v celém díle, stejně jako k Aristofanovi. Také proto se dnes s různou měrou jistoty uvažuje o tom, že i on napsal dnes ztracený komentář k Aristofanovi (Ronchey 1991: 158; Makrinos 2013: 142).¹⁶ Citacemi z řeckých dramatiků nejčastěji dokládá některá tvrzení z výkladu Homéra, takže prohlubují význam textu, zdobí jej a slouží jako doklad Eustathiovu učenosti, protože byzantské intelektuální prostředí si potrpělo na demonstraci sečtělosti v antických autorech. Dokládal se tím navíc přístup k vzácnému zdroji – a to i z ekonomického hlediska – totiž ke knihám. Úryvky sice potvrzují Eustathiovu obeznámenost s antickým dramatem, používají je však především jako materiál filologického zájmu, druhotně pak jako způsob sebe prezentace.

Naši pozornost v této studii ale upoutal Eustathiův text jiného druhu. Jde o úvodní pasáž v jednom z řady jeho morálních pojednání sepsaných poté, co se stal v posledním období svého života soluňským arcibiskupem. Eustathios své Soluňské nepovažoval za příliš věrné křesťany, měl za to, že žijí velmi světsky, jsou vypočítaví, a obviňuje je též z pokrytectví. A právě na úvod traktátu o této neřesti nalézáme z teatrologického hlediska unikátní pasáž o řeckém dramatu a divadle, které Eustathios představuje jako jediný akceptovatelný druh přetvářky.

Kontext

Úvaha o prospěšnosti přetvářky, jež sama byla podstatou antického divadla, tvoří úvodních osm paragrafů spisu, který dál pokračuje již v moralizujícím duchu. Žánrově se pravděpodobně inspiroje Theofrastovými *Charaktery* (4. stol. př. Kr.) a opisuje, prezentuje a analyzuje přetvářku a popisuje různé projevy této neřesti, bizarní, trapné či směšné situace. Pro přetvářku a pokrytectví používá Eustathios pojem *hypokrisis*. Jakožto zdatný filolog si je však vědom i dalšího, staršího významu tohoto výrazu, a totiž herectví. *Hypokrinomai* znamená navíc původně „odpovídám“, tj. patrně sboru, a odtud pojmenování herce *hypokrités*, tedy ten, kdo odpovídá. A protože herec je zároveň ten, kdo se dělá někým, kým původně není, začalo toto slovo časem označovat pokrytce. Eustathios si pochopitelně s etymologickým pozadím pojmu pohrává a svou argumentaci proti pokrytectví staví na paradoxu divadelní přetvářky provozované řeckými předky Byzantinců, přičemž idea blahodárného klamu literární fabulace má své místo i v jeho komentářích k *Iliadě* (k této otázce viz van den Berg 2017).

Přetvářku v tomto smyslu tudíž Eustathios neodsuzuje a obecně uměleckou *mimésis* hodnotí jako velmi užitečný prostředek poznání. Z dnešního pohledu se nejedná o nijak převratný postřeh, je však třeba si Eustathiův postoj zasadit do dobového a kulturního kontextu. V době, kdy své pojednání sepsal, byl již vysoce postaveným představeným církve – arcibiskupem města Soluně. Jako přirozené by se tedy jevilo, aby zastával oficiální církevní postoje. V první řadě tedy měl následovat kánony církevních sněmů, v nichž se ale opakovaně divadlo odsuzuje a jeho provozování i návštěva se zapovídá. Ostatně Eustathiovi současníci Theodóros Balsamón, Ióánnés Zónarás

16 Tzetzyovy *Jamby o komedii* zase považuje za „vzdálený ohlas ztracené druhé knihy Aristotelovy *Poetiky*“ Růžena Dostálová (2003: 215). Ani ta nepodává bližší argumenty, jimiž by svou domněnku podpořila. Text, který rovněž neodhaluje své prameny, vykazuje spíše rysy díla kompilovaného na základě pozdněantických gramatik.

a Aristenos, právníci a znalci církevního práva, objasňují kánony církevních konciliů ve svých sbírkách komentářů, a nevynechávají pochopitelně ani ty protidivadelní.¹⁷

Za druhé, také postoj církevních otců k návštěvě divadla, neřku-li k účinkování na jevišti byl veskrze negativní (více Sarkissian 2018). Ty měl ale Eustathios respektovat jako druhý zdroj církevních zásad: církevní tradici. Měl ctít jejich postoj k divadlu, protože mnohé tyto autority žily v pozdněantické společnosti, kdy bylo divadlo ještě provozováno. Obecné povědomí o tom bylo až do 12. století v intelektuálním prostředí uchováno. Dosvědčují to jednak už zmíněné komentáře ke kánonům, jednak i Eustathiova dekadentní teorie divadelního vývoje obsažená v § 6 – § 8 spisu *O přetvářce*.

Zatímco tedy učenci v Byzanci víceméně kontinuálně četli klasickou řeckou dramatickou literaturu, citovali ji a opisovali,¹⁸ o scénickém provozování takto dochovaných dramát se uvažovalo mnohem mlhavěji. Důvodem bylo pochopitelně především to, že Byzantincům chyběla živá divadelní praxe. O podobě divadelního představení se tudíž dozvídali jen z antických pramenů, a tedy útržkovitě. A v tomto kontextu se Eustathiova argumentace začne jevit jako naprosto revoluční. Ačkoli by pro něj oficiální postoje měly být závazné, Eustathios se jimi v textu neřídí, nýbrž s nimi polemizuje. Přesto nikdy nenabádá k tomu, že by zvyky starých Řeků měly být obnoveny a setrvává jen u výkladu antikvárního rázu.

Spis *O přetvářce*

Je velmi těžké odhalit, odkud Eustathios své informace o divadelní praxi starých Řeků čerpal. Ve srovnání s ostatními jeho texty je spis *O přetvářce* v tomto ohledu mnohem méně transparentní. V případě Eustathiových *Parekbolai k Íliadě* i např. v případě komentáře ke kánonu ke svátku Soslání sv. Ducha lze jeho prameny alespoň v hlavních obrysech rekonstruovat, stejně jako jeho čtenářskou zkušenost. V komentáři k církevnímu hymnu jsou starozákonní obrazy často kladeny do juxtapozic k situacím z antické tragédie (Ronchey 1991), což je na první pohled překvapivá konfrontace kontextů, není však v byzantské literatuře komnénovské renesance výjimečná: podobně pracuje ve svých progymnasmatech i Níkéforos Basilakés, když konfrontuje s řeckou tragédií svou křesťanskou současnost, a používá Aischylova a Sofokleova tragédie jako zdroj situací, jež dokládají křesťanské ctnosti, např. slitování či v širším smyslu laskavost (χαρις; Basilakes, *Maxim* no. 2). U Eustathiova kolegy Ióanna Tzetzta lze rovněž vystopovat přinejmenším některé pretexty použité pro vznik veršovaných literárních pojednání (van den Berg 2020: 74, Dostálová 2003: 213–215).¹⁹

Hned z prvního paragrafu *O přetvářce* je zřejmý základní rozdíl oproti ostatním soudobým byzantským traktátům, které se věnují dramatu (a okrajově i jeho provozování na divadle), tedy především oproti Tzetzovým pojednáním, Psellovu o něco ranějšímu dílu *Pisides a Euripides*, Níkéforově 2. a 3. maximě, i anonymnímu pojednání *O tragédii*. Zatímco většina spisů zachovává textocentrický pohled a na divadelní půdu se vydává spíše okrajově, Eustathia zajímá právě divadelní praxe a zejména herectví jako zvláštní druh lidského jednání. Zcela tak obrací dosavadní paradigma: v centru zájmu se ocitá představení, a texty jsou prezentovány jako scénáře k němu.

17 Zejm. kánon 15, 45, 61, 63 v Kartágu a kánon 24, 51, 71 Trullanského koncilu a komentáře Ióanna Zónary, Theodóra Balsamóna k nim, uložené v *Patrologia graeca*, sv. 137 a 138.

18 Vzestupy a pády zájmu o řecké drama v Byzanci popisuje např. Marciniak 2004.

19 Obecně pak k problému antických gramatiků a byzantském povědomí o jejich dílech viz Ronconi 2009.

Eustathios nekomentuje žádné konkrétní literární dílo a prameny jeho vědomostí o antickém divadle není možné až na několik sporných výjimek rozeznat. Mnohem spíše lze v úvodních odstavcích sledovat jeho postoj ke studovanému materiálu. Eustathios neodsuzuje divadlo jako pohanskou kulturní praxi s pocitem historické nebo náboženské nadřazenosti. Obdobně jako ve svých historických spisech tu projevuje značnou nezávislost na většinovém pojetí dějinného vývoje (Kazhdan – Franklin 1984: 178–183). Akceptuje, že divadlo patřilo do jiného kulturního kontextu, nežli je ten jeho. Vnímá divadlo jako projev zbožnosti a staré Řeky jako náboženské bytosti, které sice nevyznávaly křesťanského Hospodina, ale vztahovaly se ke svým božstvům, protože jejich stupeň poznání ještě nedospěl do „křesťanského stadia“ (Kazhdan 1969: 84–88; Kaldellis 2007: 11–14). Předkřesťanské ctnosti antických hrdinů mohou se i křesťanům stát vzorem, píše Eustathios, a to nejen v pojednání, které následuje za tímto úvodem, ale i v dalších textech (van den Berg 2023: 116–120). Podaří se mu tak vyjmout divadlo z prastarého diskurzu církevních otců o *pompa diaboli*.²⁰ Označuje je za dávný vynález, který se sice postupně kazil – zde by snad bylo možné rozeznat vliv hésiodovského historického pesimismu – ale jeho ryzí podoba plnila v řecké společnosti významnou úlohu.

V úvodních paragrafech pojednání jako by se v plnosti projevilo, jak se Eustathios snaží propojit dva obtížně smířitelné kulturní světy: svět klasické vzdělanosti se světem křesťanské učenosti. Eustathios jako svorník mezi nimi chce „vrátit do hry“ dosud zavrhaný, ale extrémně významný projev řecké pohanské kultury. Proto zdůrazňuje a obhajuje ty rysy řeckého divadla, které by mohly souznít s názory církevních otců na kulturu pohanské antiky, a opírá se přitom o tradici vzešlou zejména z aktivity učenců z Kappadokie, tzv. kappadockých církevních otců. Sv. Basil Veliký (cca 330–379), výjimečně originální myslitel, a jeho blízcí přátelé a zakladatelé křesťanské teologie sv. Řehoř z Nyssy (Basilův bratr) a sv. Řehoř z Nazianzu²¹ studovali v athénských školách. Jedním z jejich učitelů byl i vynikající řečník druhé sofistiky Libanios.²² Tito tři učenci se výjimečnou měrou zasadili o překonání radikálně odmítavého postoje raných křesťanů vůči antické – pohanské – kultuře.

První křesťanská generace odmítala vše předkřesťanské, co nebylo podloženo Starým zákonem a paradoxně tak popírala své vlastní vzdělání z řeckých a římských škol. Ve 4. století mění smýšlení o kulturním zázemí právě kappadočtí církevní otcové a po nich kultivují toto klima jejich žáci. Basil a oba Řehořové využili svého výjimečného vzdělání k tomu, aby ve svých teologických spisech de facto vyvinuli teologickou terminologii (Pelikan 1993: zejm. 3–56), ale Basil se navíc vztahem antického vzdělání a křesťanských postojů zabýval i v konkrétním spise: krátké pojednání *K mladým o užitku, který mohou mít z četby pohanské literatury* rehabilituje do určité míry pohanskou kulturu, zejména literaturu a definuje napříště křesťanský postoj jako ostražitý a přísně eklektický. Je třeba si rozumně vybírat, co může sloužit k poučení. Křesťanské čtení pohanské literatury je kritické – a pochopitelně eliminuje „škodlivé“ pasáže či celé texty. Podobně nabádavý tón vyzývající ke kritickému vnímání vyčteme i z úvodních odstavců Eustathiova pojednání (§ 4).

20 K tomu se vztahovalo i kázání Jana Zlatouštěho otištěné v *Divadelní revue* 29, č. 2: Sarkissian 2018.

21 Podle oblasti, odkud pocházeli, nazývání kappadočtí otcové či Kappadočané. Díky svému vzdělání přispěli k tomu, že křesťanská teologie je postavena na filosofickém základě, a dali jí základní systém a pojmosloví.

22 Zachovala se část jeho korespondence s Basilem Velikým. Vyšla vícekrát a byla přeložena do angličtiny: Basil the Great 1934.

Pevnou půdu basilovských zásad však soluňský arcibiskup brzy opouští a dovádí je do nejzazších důsledků. Tři církevní otcové totiž konkrétně divadlo posuzovali jako nepřijatelné rouhání²³ – ostatně Basil Veliký je ve svém spise dává za příklad pokrytectví a na rozdíl od Eustathia na něm nevidí nic pozitivního.²⁴ Basilovo dílo vedlo další generace byzantských učenců k tomu, že akceptovali tragédii a komedii jakožto výukový materiál. Tzetzés i další připouštěli, že jejich četba může kultivovat mravy rozpoznáváním ctností a neřestí jejích hrdinů.²⁵ Uplatňovali nabyté poznání v progymnasmatech a zejména v ethopoiích. Soluňský arcibiskup naopak aplikuje basilovské zásady i na divadelní produkci a upozorňuje na to, že také divadelní médium může sloužit ke kultivaci, vzdělání a morálnímu prospěchu a upozaduje zábavnou funkci této aktivity. Zábavné žánry divadla uvádí ve spise jako vývojově mladší, méně ušlechtilé. Označuje je jako směs vážného (či snad pořádného – *spúde*) a směšného (§ 7). Pasáž je ukončena přímo basilovským konstatováním, že ačkoli se nevyznačovaly takovou výtečností, přesto v nich bylo dost, co mohlo diváky poučit, přičemž ostatní odhodili jako neužitečné.²⁶ Eustathios tedy upozorňuje na jiné aspekty neobhajitelné aktivity. Nedává ji do souvislosti s modloslužbou a šálením smyslů, jak jsou tradičně interpretovány křesťanskými teology. Hledá naopak za tímto prvoplánovým klamem – přetvářkou – aristotelskou obraznou výpověď o realitě.

Hypokrités

Eustathios nepropojuje drama, herce a představení do celku divadelního díla, a nedokáže je rekonstruovat s naprostou přesností. Sám divadelní představení s největší pravděpodobností nikdy nenavštívil: v Byzanci provozováno nebylo a západní divadelní produkce na Východ větší měrou pronikly až o několik desítek let později²⁷ a jejich organizace se navíc od antické řecké praxe lišila. Vztah mezi inscenovaným dílem a hercem nastiňuje tedy Eustathios jako přímý: herec oživuje staré příběhy mistrů tragédie, je pánem celé produkce, zatímco staré drama („staré příběhy zapsané v knihách“) mají v celé produkci druhotnou úlohu – jsou to scénáře, předlohy. Herec je naplňuje novým životem a významem, protože dokáže vybrat to, co je prospěšné a „odfiltruje“ to, co není (Basil Veliký, § 1).

Herci přitom v tomto procesu nepřisuzuje jen pasivní místo jakési loutky pronášející slova napsaná někým jiným. Považuje herectví za tvůrčí umění. Ačkoli to může být dáno Eustathiovou omezenou představou o tom, co bylo úkolem antického herce, možná také reflektoval staré prameny. Původ některých je zcela nejasný, třeba těch, kde naznačuje původ divadla v kultu předků. Jinde se projevují mysterijní projevy dionýského kultu. Odtud snad mohla plynout Eustathiova přirovnání herce k šamanovi, vyvolavači duchů:

„Svým herectvím vytvářel docela klamně tělo, svým učením je však naplňoval podstatou, takže se zdálo, že je vlastníkem duší hrdinů, jimiž přesvědčivě inspiroval posluchače“ (§ 4).

Herectví je zde považováno za takřka nadpřirozenou schopnost, při níž performer komunikuje s jinými světy. Používá k tomu metaforiku *ekstasis*, tedy duše opouštějící

23 Srov. zde vícekrát zmiňované Zlatoustého kázání.

24 Basil Veliký. *K mladým o užitku, který mohou mít z četby pohanské literatury*: § 6 a magnetická teorie vnímání v § 7, kde se vzrušení citů vztahuje k působení tragédie.

25 K tomu přehledně v poslední době Baukje van den Berg 2023.

26 Srov. kap. 7 s Basilovým obrazem včel, které si ze všech květů vybírají jen ty prospěšné: § 4.

27 Viz druhý díl „seriálu“ v *Divadelní revue* 3/2018.

(zde mrtvé) tělo a přestěhovavši se do nitra herce, k čemuž Eustathios používá pojem metempsychóza,²⁸ který má zase platónské konotace. Eustathios tím dodává herectví šamanský rozměr a představuje herecký výkon jako akci, při němž herec mluví a jedná za nepřítomné, za duše již nežijících osob, kterým propůjčuje své fyzické schopnosti.

Představu o proměně identity herectvím mohl Eustathios získat u antických filosofů v čele s Platónem, u nichž *mimésis* byla podstatou učení a panovalo přesvědčení, že se učením proměňují a s napodobovaným přijímám do své duše i důležité znaky napodobovaného, jak o tom hovoří Platón v *Ústavě* (395c–395d). Právě proto je pro Platóna performer tak nebezpečná postava. Tuto schopnost má výjimečně rozvinutou, dokonce ho živí, a proto je neustále v procesu kontinuální proměnlivosti svého nitra. Stojí tak zcela mimo rigidní společenské kategorie, do nichž je řecká obec rozdělena, a představuje pro ni liminální bytost: svatou, ale také nedotknutelnou a nebezpečnou (Lada-Richards 1997: 93–95). Platón ji staví do tabuizované a ze společnosti vyloučené pozice:

„Kdyby tedy přišel k nám do obce muž umějící svou moudrostí všelijak se proměňovati a všechny věci napodobovati a chtěl nám předvésti sebe i své básně, patrně bychom se mu s úctou poklonili jako muži svatému (*theios anér*), podivuhodnému a milému, ale řekli bychom mu, že není muže takového v naší obci, mezi námi a ani nesmí nikdy býti i poslali bychom ho do jiné obce, nalijíce vonné masti na hlavu jeho a ovinouce jej vlněným vínkem...“ (*Ústava*, 398a–b).

Právě takto, vyřazením performerera do liminální společenské pozice, vznikla představa herce jako osoby s šamanskými schopnostmi, jak ji Eustathios líčí. Možná se v jeho mysli ozývá i verš z Aristofanových *Žab*, kde je komedie označena jako „Dionýsovy obřady k počtě předků“ (v. 367, překlad AS) a průvod zasvěcenců kultu Iakcha tvoří jeden ze sborů v této komedii. Tato hypotéza je ostatně dodnes stále příležitostně uváděna jako jeden z možných původů řeckého divadla a badatelé zkoumající dionýský kult upozorňují jednak na poklasické rozšíření dionýských mystérií (Bieber 1961: 16; Cole 1993: 276–296), stejně jako na fakt, že už na archaických vázách patří k dionýským motivům maska přivázaná na kůlu (Wiles 2007: 213–216). V kontextu Dionýsova kultu maska umožňuje, aby do celebranta vstoupily jejím prostřednictvím „jiné duše“, takže nositel mění identitu (Wiles 2007: 261–285; Lada-Richards 1997: 92–97).

Představa převtělování herce může mít svůj předobraz také v Eurípidových *Bakchantkách*, které se v Byzanci těšily jisté popularitě (Perris – Mac Górain 2020) a sloužily i jako text, který udržoval povědomí Byzantinců o sepětí Dionýsova kultu s divadlem. Právě toto drama možná pomohlo Eustathiovi formulovat myšlenku herce měnícího identitu jako Dionýsos v této tragédii, která předvádí na jevišti představu o divadle jako sféře dionýského, jehož principem je metamorfóza. Je však třeba zároveň upozornit, že v Eustathiových osmi paragrafech nepadne o maskách jediná explicitní zmínka,²⁹ ačkoli se povědomí o nich uchovalo díky pozdněantickým autorům. Svůj význam mělo jistě také vědomí, že herci představovali postavy z mytického dávnověku a „propůjčovali“ jim své tělo – podle Eustathia si lze herce představit jako majitele hrdinských duší (§ 3 a § 4), který je vyvolává z říše stínů a je něčím jako médiem, díky němuž mohou diváci se zemřelými komunikovat. Herec je pro něj i průvodcem duší,

28 Ibid.

29 V žádném z Tzetsových děl s tématem antického dramatu se maska netematizuje, zato se objevuje převlékání občanů za kozly, aby jejich kritika poměrů v obci zůstala anonymní: Ióannēs Tzetzés, *O básnických družích*, 39–45. O maskách se výslovně nemluví ani u Anonyma (viz Sarkissian 2007).

jak jej známe od Platóna z dialogu *Faidros*, kde učitel Sókratés provádí duše svých žáků mystérii vědění, *psychagogiá*. V § 4 používá dokonce pojem *nekromantikós* – překládaný jako „přesvědčivý“, aby vzápětí přirovnal hercovu aktivitu k metempsychóze – stěhování duší. Tento koncept do filosofie zavádí opět hojně v Byzanci čtený Platón v dialogu *Faidón*, byť přímo pojem „*metempsychósis*“ je mladší.

Herectví je pro Eustathia na jedné straně umění proměny identity (být chvilkové), Konstantin Sergejevič Stanislavskij by řekl převtělení (a jsme zase u Platóna). Na straně druhé ale ovlivňuje i duše diváků: nejen že oslovuje jejich smysly, ale prostřednictvím zápletek je poučuje v pravdě. Používá proto ve výkladu o herci i mnoho dalších přirovnání a představuje herce jako učitele (byl „učitelem veškeré ctnosti“). Eustathios charakterizuje účel herecké *mímésis* takto:

„Herec tehdy byl učitelem veškeré ctnosti, který přiváděl na jeviště i podobu neřestí, ne však aby se jim člověk připodobňoval, nýbrž abychom se jim vyhýbali“ (§ 3).

Jako by se zde ozýval výrok sofistů Gorgii o tragédii, která „je klam, ve kterém ten, kdo klame, je spravedlivější než ten, kdo neklame, a oklamáný je moudřejší než ten, kdo se oklamat nenechal“ (DK B 23, překlad AS). Divadlo sice vytváří iluzi, ale tato iluze vyjadřuje takové pravdy o světě, které nelze jinak nežli uměním dobře zachytit.

Když Eustathios herce přirovnává k bohu dvojí tváře, Ianovi, říká, že je herec *diplús* – dvojaký (§ 4). Upozorňuje tak na to, že zatímco hercovo fenomenální tělo má jeho fyzické znaky, snaží se herec jeho prostřednictvím přetvořit svou identitu a jeho tělo sémiotické může mít dosti odlišné charakteristiky, přesvědčující diváky o tom, že se na jevišti zjevuje mytický hrdina nebo dávno zemřelý král. Eustathios si je vědom podvojnosti hercovy jevištní přítomnosti, kterou Zich vtěluje do konceptu významové představy zvané „herecká postava“ (blíže Pšenička 2014). Výtvor, v němž se prolne jeho fýsis s imaginárním souborem údajů z dramatického textu, však není prohnáný klam, nýbrž akt veřejné služby, upomínající na ctnosti předků a vedoucí tak publikum k pravdě.

Společně s těmito výrazy, které se v textu vícekrát opakují, vyskytuje se opakovaně výrazivo pro racionální posuzování: *krínein* a jeho odvozeniny. Vztah herce k publiku formuluje tedy Eustathios jako vztah učitele a vychovatele ke svým „žákům“. Hercovým úkolem tedy je stimulace rozumově analytických schopností diváků, aby jevištní obraz interpretovali v souladu se svou životní zkušeností. Druhá skupina pojmů odvozených od slova *krínein* (soudit, posuzovat), včetně častého substantiva *krités*,³⁰ tedy soudce, pojmenovávají postavení herce v procesu přípravy a provozování produkce. Eustathiův traktát použitím tohoto pojmu herci přisuzuje odpovědnost za celý proces přípravy produkce, čímž z něj činí také dramaturga a režiséra: podle traktátu není jen interpretem postav, nýbrž sám vybírá z námětové oblasti to, co se bude zobrazovat tak, aby vznikly konzistentní povahy. Souzení ovšem kromě této praktické stránky považuje Eustathios především za akt, při němž se máme dobrat podstaty věcí, toho, co činí věci pravděpodobnými, nebo nemožnými: dobrými, nebo naopak.

30 Na tom je ostatně založena slovní hříčka z § 5, kde se pojmy s předponou hypo- objevují v názvech rozmanitých veřejných funkcí.

Aristotelés v Byzanci?

A v tomto okamžiku je třeba udělat „aristotelskou digresi“. Byzantinci Aristotelovo dílo studovali, a to jak některé jeho spisy přírodovědné, tak ty věnované logice. Velmi ovlivnil byzantskou teologii, a to především od dob sporu o ikony, do kterého Theodóros Studités vnášel aristotelský způsob argumentace.³¹ Přesto Aristotelés není stejně významnou autoritou ve všech oborech byzantských věd a nauk. Právě filologie a literární kritika je jedním z oborů, do nichž jeho spisy, konkrétně *Rétorika* a *Poetika*, vstupují víceméně zprostředkovaně a doposud se zdálo, že neexistuje žádná jejich přímá byzantská reflexe, jak dokládá i mlčení o recepci Aristotelovy *Rétoriky* a *Poetiky* v poslední velké monografii o byzantské „republic of letters“ od A. Kaldellise a N. Siniosoglou (2018). Na hlubší analýzu vlivu těchto dvou Aristotelových pojednání skutečně byzantologie dosud čeká, jak upozorňuje i nedávný kritický editor *Poetiky*, Leonardo Tarán (Tarán and Gutas 2012: 35–37). *Rétorika* i *Poetika* jsou z byzantské doby dodnes dochovány jen ve dvou primárních řeckých rukopisech, tedy takových, které jsou nejstarší a jsou od nich odvozeny případné pozdější opisy. Z nich jen jeden je kompletní, a *Poetika* existuje také v několika syrsko-arabských verzích (ani ony však nejsou kompletní). Právě v arabském prostředí byla *Poetika* naopak dosti známá, citovaná i komentovaná.³² Na byzantském území byly zato oba traktáty opisovány a studovány jen málo, což opět dokazuje malé množství opisů. O *Poetice* se byzantští autoři nezmiňují, o *Rétorice* pak většinou jen s poukazem na její nejasnost či na to, že je pro jejich potřeby málo relevantní (Conley 1990: zejm. 30–31). Teprve poté, co se dva rukopisy, jeden z 9. století (*Parisinus Graecus* 1741) a jeden ze 13. či 14. století (*Riccardianus* 46), dostaly do rukou italským učencům a *Poetika* byla poprvé přeložena do latiny, nastalo období její popularity. Tento zlom se odehrál poté, co se byzantští učenci setkali se svými západními protějšky na florentsko-ferrarském koncilu, který byl ostatně poměrně záhy následován pádem Kónstantinopole v roce 1453 a odchodem mnoha byzantských učenců (i se svými knihami) do Itálie, kde vyučovali řeckou filologii.

V Byzanci totiž byly mnohem častěji ve vzdělávacím procesu využívány příručky a spisy rétorů a gramatiků římské doby a pozdní antiky (např. Dionýsios z Halikarnássu, Hermogenés z Tarsu nebo Afthionios) nežli jejich helénistických či dokonce klasických předchůdců. Ve 12. století proto Aristotelova *Poetika* ovlivňuje byzantské filology pouze zprostředkovaně, a to např. prostřednictvím neoplatoniků, kteří Aristotela kritizují, případně parafrázemi Aristotela, často nepřiznanými, u pozdějších teoretiků řečnictví.

Eustathios ve svém nejrozsáhlejší díle, komentářích k Homérovi, cituje Aristotela poměrně hojně, víc než polovinu těchto citací ovšem tvoří *Historia animalium*, již využívá zejména ve scholiích k Homérovi k objasnění reálií obou eposů. V tomtéž Eustathiově díle evidujeme pouhé čtyři citace z Aristotelovy *Rétoriky*, přičemž všechny jsou zprostředkované, nejspíše skrze četbu novoplatonika Porfyria (Reinsch 1981: 481, pozn. 4 a 488).

Aristotelova *Poetika* přichází s pojetím tragédie jako dílem opracovávajícím emoce soucitu a bázně³³ (*eleos kai fobos*; 1449b, 1452a, 1452b–1453b). Ať již mechanismus, který za touto definicí stojí, chápou badatelé jakkoli (viz např. Halliwell 2002:

31 Vlivu Aristotela na byzantské intelektuální prostředí se věnují Erismann 2018, Bradshaw 2018, Trizio 2018. V obecné rovině i Hunger 1978, I: 11–42.

32 Tradici opisování a překládání *Poetiky* v syrsko-arabském prostředí dobře rekapituluje recentní publikace Tarán – Gutas 2012: zejm. 77–127 a 144–158. Poprvé vůbec reflektuje stejně evropskou, byzantskou jako arabskou rukopisnou tradici *Poetiky*.

33 *Tractatus Coislinianus*, 4 k nim pak v případě komedie zrcadlově přirazuje *hédoné kai gelos*, tedy potěšení a smích.

177–233, Nussbaum 1992, Nehamas 1992, Belfiore 1992, Ford 2015, Zagdoun 2011: VI), Eustathios je stejně jako ostatní církevní otcové vůči emocím obezřetný. Emoce jsou v raném křesťanství vnímány platónsky a novoplatónsky jako vášně (*pathé*), obtížně kontrolovatelná emoční hnutí, která podle křesťanských teologů i praktikujících asketů rozkolísávají duševní rovnováhu a zatemňují orgán duchovní percepcce zaměřený k nazírání Boha, tzv. *nús*. Nepoužívá tento pojem v teologickém smyslu, ale sugeruje tímto označením příbuznost s myslí jako orgánem vnímání jevů, který vyhodnocuje signály doručované ze smyslů. Emoční otřesy způsobuje především přílišné spoléhání na smyslové vnímání a vůbec přílišné uspokojování smyslových žádostí (čímž se mní nejen syčení těla jídlem a sexem, ale veškeré laskání smyslů – včetně hudby a podívané).³⁴

Nepřekvapuje proto, že se Eustathios velmi úzkostlivě vyhýbá tomu, aby způsob, jakým divadlo účinkuje, popsal jako kultivaci emocí působením na smysly. Ve spise se výraz *pathos* objevuje jen jedinkrát, a to hned v prvním paragrafu. Herci prý zobrazují postavy jako v zrcadle, s jejich *emocemi* i slovy. Eustathios možná použil tohoto výrazu záměrně a následoval aristotelský úzus. *Pathé* v *Poetice* skutečně označují niterná hnutí postav a jejich zobrazení na jevišti, ale stejně tak si Eustathios byl jako křesťanský učenec vědom platónského, novoplatónského, ale i epikurejského a stoického chápání *pathé*. Kromě potlačení role zobrazování emocí v hereckém projevu mění ještě postavení smyslů v procesu sledování divadelního představení. A právě zde se nejvíce oprošťuje od zázemí křesťanské „teorie divadelní performance“ vycházející z Platóna a jeho následovníků. Zcela pomíjí představu „magnetické teorie vnímání“ (srov. Sarkissian 2018) a smysly nechápe jako otvory, jimiž se do duší diváků vkrádá nákaza neřestmi a slabostmi a jimiž se publikem šíří a replikuje *pathos*. Eustathios zcela zřejmě považuje smysly za receptory, které posouvají jednotlivé vjemy dál do rozumu, jenž je nadán schopností je interpretovat, a to de facto v rozporu s prvotním dojmem a zdáním. Rehabilituje tedy i dramata a jejich jevištní ztvárnění, jimž se dostalo nejinenzivnější raněcírkevní (i platónské) kritiky: totiž taková, která zpodobovala odsouzeníhodné aktivity hrdinů (excesivní záporné emoce, slabiny nehodné hrdiny nebo zločinné jednání). Ve třetím paragrafu jasně formuluje myšlenku, že smysly vnímají drama jako zápletku založenou na klamu. Herec předstírá, že je někým, kým není, ovšem rozum je schopen si z této aktivity abstrahovat poučení a na základě pozorování klamu (*pseudos*) vnímat pravdu (*alétheia*):

„Herec tehdy byl učitelem veškeré ctnosti, který přiváděl na jeviště i podobu neřestí, ne však aby se jim někdo připodobňoval, nýbrž abychom se jim vyhýbali. Lze to říci i jinak: klamaje tváří, říkal pravdu jako učitel. Divákům se tak dostalo zároveň klamu, ale ten byl hoden chvály a to hmotné a smyslově vnímatelné v něm nemělo nic společného s pravdou. Zato to, co se (v něm) obracelo k rozumu, bylo jakýmsi ztvárněním duše“ (§ 3).

Podobně jako Aristotelés v *Poetice* považuje tedy Eustathios tragické zápletky za příležitost vztahovat se k nim jako k modelu lidské existence ve světě a vnímat předváděné neřesti jakožto model nepřipustného chování. Na rozdíl od Aristotela však Eustathios nechává emoce stranou a zaměřuje se na výchovu k *areté*, tedy ctnosti. Nejčastější aktivitou spojenou s provozováním a vnímáním divadelní produkce se tak stane sloveso *didaskein* a *manthanein* (učit a učit se), případně *paideuein* (vychovávat).³⁵

34 O této teorii viz Sarkissian 2018: 37–38.

35 *Didaskein* a odvozeniny: § 1 a 4; *manthanó*: § 2; *paideuó* a odvozeniny: § 1 a 3.

Aristotelův vliv však do spisu vstupuje především v diskusi o jevištní přetvářce. Eustathios ji vřazuje do sféry umění (v aristotelické definici *poiesis*) a uvědomuje si, že není možné na herectví uplatňovat kritéria pravdy a lži. Uplatňuje proto měřítko pravděpodobnosti:

„Sděloval s kritickým přístupem slova a činy, ty hrdinské i ty opačné, nikoli nepochybně a podle přesné pravdy, nýbrž na základě pravděpodobnosti, tak, jak by se nejspíš staly, v souladu s povahami postav a podle jejich úsudku: aby v takovém případě bylo možné nechat si posluchače myslet, že – i když ne oni sami, jak se říká – toto by mohly být hrdinské vzory, kterými se herecké umění proslavuje“ (§ 5).

Srovnejte to např. s Aristotelovým:

„Jak při kresbě povah, tak i při sestavování událostí je vždy nutno šetřit buďto nutností, nebo pravděpodobností; tedy aby ten a ten hovořil nebo jednal tak a tak, to ať je buďto nutné, nebo pravděpodobné, a ať je nutné nebo pravděpodobné, že po tom a tom nastane to a to“ (*Poetika*, 1454a).

Účinek zápletky na recipienta netkví v tom, zda uvěří tomu, že věci se takto staly, že mytický hrdina nebo vladař takto skutečně jednal. Tkví v tom, že recipient uvěří, že zápleтка je dostatečně pravděpodobná a on ji emočně i racionálně pro tu chvíli akceptuje, takže v něm vyvolá náležitý účinek: racionální i emoční. Pochopí více o povaze světa a lidí i o svých vlastních postojích k němu.

V *Poetice* dále Aristotelés upozorňuje na fakt, že děj v tragédii dosahuje maximálního účinku, pakliže je proveden na základě pravděpodobnosti a nutnosti. Na rozdíl od historiografických spisů nezáleží ani tak na detailním popise podrobností, ba dokonce je někdy „filosofičtější“ (*filosofóteron*; *Poetika*, 1451b6) se od historické pravdy odchýlit. To je možné učinit v zájmu gradace účinku, pakliže je jiný vývoj události pravděpodobnější než skutečnost – a plyne-li z něj pro diváky hlubší myšlenka:

„Oba [tj. literární druhy, odvětví] se však liší tím, že jeden vypráví, co se stalo, kdežto druhý, jaké věci by se stát mohly. Proto je poezie věc filosofičtější a vážnější než historie; básně totiž líčí spíše věci obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti“ (*Poetika*, 1451b4–8).

Protože je účelem poezie vyvolat v recipientovi náležitý efekt, v případě tragédie emoce soucit a bázně (*eleos kai fobos*), kompozice má větší význam nežli lpění na detailu, zvláště když ten jen rozmělnuje intenzitu účinku. Proto také „správným rozsahem děje je časové rozpětí, ve kterém může dojít podle pravděpodobnosti nebo nutnosti v souvislé řadě událostí k převratu z neštěstí do štěstí anebo ze štěstí do neštěstí“ (*Poetika*, 1451a37–38). A proto také „básník musí dávat přednost spíše věci nemožné, ale pravděpodobné, než možné a nepřesvědčivé“ (1461b11–12).

Použité Eustathiovy argumenty o možném, které v poezii platí spíše než otázka pravdivého, o tom, že pravděpodobné je to, co je v souladu s povahou, naznačují, že byl s Aristotelovými myšlenkami obeznámen. Jeho text však neobsahuje žádný z významných Aristotelových pojmů (*pitthanon*, *dynaton* a *filosofóteron*). Snad tuto myšlenku zachytil prostřednictvím některého ze svých pramenů, jakkoli ty jsou dnes neurčitelné. V aristotelském korpusu se Eustathiem použitý výraz *eoikota*, tedy pravděpodobné,

objevuje jen v korpusu přírodovědných spisů. Ovšem v pozdějších komentářích k Aristotelovi se tento výraz objevuje ve výkladu o enthymématu [Rabe 1896: 3, ř. 17 (I,2, in *Rhetoricam*, 1357a20–34)],³⁶ tedy v kontextu abstraktního uvažování o pravděpodobnosti a logických vztazích mezi tvrzeními. Znamená tam „pravděpodobnost“, podobně jako *eikota* u Aristotela, v *První Analytice* (70a10). Je tedy možné, že ač nedržel v ruce Aristotelovu *Poetiku* přímo, znal ji prostřednictvím Aristotelových dědiců a pochopil smysl Aristotelova požadavku na kompaktní a logicky strukturovaný děj, který člověku staví před oči jakýsi paradigmatický obraz lidské existence.

Původ herecké profese

Protože Eustathiovy prameny není možné určit, zůstává také otázkou, kde Eustathios své pojetí herecké profese načerpal. Může stejně dobře jít o mylnou interpretaci pramenů z různých dob, jako o poučení v pozdněantických pramenech o žánrech jako je pantomimus a mimus, kde byli herci opravdu pány celé produkce a připravovali ji od scénáře až po jevištní provedení. Eustathios vidí pouze mlhavě rozdíl mezi praxí pozdní antiky, kterou v posledním odstavci své chvály divadla kritizuje z mravního hlediska, od praxe 5. století př. Kr., k níž se patrně vztahují jeho oslavná slova o herci, jenž zobrazuje mytické hrdiny, jejich útrapy a statečné činy.

Protože traktát pojednává o mechanismu, jak se neřest přetvářky projevuje, zkoumá Eustathios v případě hereckého výkonu, jakým způsobem herec komunikuje „za“ jiné hrdiny. V obrazném popise herectví jako schopnosti brát na sebe novou identitu či spíše vytvářet z vlastní osoby nový (umělecký) výtvar, shledáváme jeho vlastní porozumění tomu, že herec je osoba, jež svůj výtvar – postavu, ztvárňuje umělou proměnou své *fýsís* a skrze deklamaci a pohyb (§ 1).

Ostatní prameny z téže doby se o herci a o divadelní produkci obecně zmiňují spíše mlhavě. Komentátoři kánonů církevních koncílů vysvětlují v podstatě vždy jen pozdněantické divadelní reálie. Jejich definice herců ovšem mohla Eustathiovi nabídnout představu o principu jevištní proměny:

„Skéné je předstírání a hraní, a proto se lidé ze scény nazývají herci (*skénikoi*). Představují se někdy jako sluhové, jindy jako páni, pak jako vojevůdci a velí. Jako tyhle věci kánon zakázal v mimech, stejně i v tancích na scéně...“ (Ióánnēs Zónarás, PG 137, col. 696, překlad AS).

V anonymním pojednání *O tragédii* autor zachytil velmi omezenou představu o herci, a totiž že obstarává v představení pohyb (§ 1, Sarkissian 2007: 99). Tzetzés píše v *Dvakrát dvou prooimíích* stručně, že „[j]evištní dramata tedy [...] se uskutečňovala prostřednictvím činů a slov (*praktikós kai logikós*)“ (Ióánnēs Tzetzés. *Bis bina prooemia*, Pb VI, 34, zde i dále překlad AS). Za odpovědnou osobu považuje herce a má za to, že se sólisté vydělují z chóru.³⁷ Kromě toho, že má představu opulentní jevištní výpravy, jež odpovídá mnohem víc show v římském císařství než představení Aristofana na přelomu 5. a 4. století, nerozlišuje Tzetzés ani mezi profesionálními sólisty a sborem složeným z občanů:

36 Tento komentář podle prvního editora sestavil nejspíše autor 12. století na základě starších pramenů (Rabe 1896).

37 Společné vystoupení chóru jako jedné postavy uváděl i ve spise *O tragédii*, kde tento poznatek uvádí jako citaci z jakéhosi Eukleida. Podrobně se hodlám tomuto Tzetzově výjimečně zajímavému spisu věnovat později v dalším díle tohoto nepravidelného seriálu.

„Nácvik her se odehrával zřejmě nějak takto. Na jaře byla na bohaté náklady scéna zaplněna tříposchodovými stavbami, pokryta závěsy, bílým a černým plátnem, zásobena bubínky a pochodněmi, vybavena propadly a podzemními chodbami, nádržemi na způsob moře, (znázorněními) Tartaru a Hádu, blesků a hromů, země a noci, nebeského dne, paláců a prostě vším. Byly vyrobeny nemalé dvory a klenby na způsob ulic. Levou branou (hrdinové) přicházeli, když cestovali z města jakoby na pole nebo do divadla. Když naopak jako z divadla nebo pole, šli pravou. Taková byla tedy úprava scény.

Dramata nazvaná podle toho scénická se provozovala prostřednictvím činu, stejně jako slov. Jejich součástí tvořily i postavy. Těch bylo v tragédii a satyrské hře až šestnáct, komik jich měl dvacet čtyři. Kteréto postavy byly vlastní každé ze tří scénických básní a společně tvořily to, co se nazývá chór.“ (Ióánnés Tzetzés. *Bis bina prooemia*, Pb V,33–VI,34, překlad AS).

Tzetzés také na jiném místě téhož spisu uvádí, že chór byl oděn do kozlích a beraních kůží (Ma V,23). Autoři 12. století navíc až na výjimky (k nimž se Eustathios ani další zde citovaní nepočítali) neuměli latinsky. Herectví a spojení s Dionýsem, satyry, kozlem jako cenou, to vše se uchovávalo v paměti i díky zálibě veškerých gramatiků v etymologických výkladech původu pojmů. Nalezneme je v enormním množství v Tzetzových spisech, např. ve spise *O básnických družích* (vv. 32, 120–125, 126–127), ale také v encyklopedii *Súda* z 10. století, která etymologické výklady neobvyklých jevů často poskytuje, a v níž zároveň nalézáme nesourodou kompilaci poznatků o jednotlivých pojmech z rozmanitých a často neidentifikovatelných pramenů.

V hesle *tragédie* tak nalezneme, že se v ní konaly oběti k odvrácení neštěstí a zjevovaly se přízraky. Cituje se Aristofanův *Plútos*, verš o Erínyích (769), tudíž autor encyklopedie tyto bytosti považuje za důležité postavy tohoto žánru. V hesle *hypokrinomai* se objevuje i podheslo *hypokrités*: „ten, kdo odpovídá sboru“, dále se pak uvádějí příklady slovesa *hypokrinomai* z klasické literatury. Velmi stručné je pak heslo *kómóidiai* (v plurále): „urážky, zesměšnění, posměch. A komik“ (překlad AS).

Srovnáme-li jeho popis herecké profese s tím, co nám poskytují právě zmíněné i další byzantské prameny té doby, začne být zřejmé, jak pronikavý úsudek Eustathios projevil, když se pokusil nejen zrekonstruovat si představu o hercově jevištní aktivitě, ale také o etickém přínosu, který měla herecká aktivita pro jednotlivce a komunitu.

Princip zrcadla

Eustathios dospívá posléze k názoru, že herec zvolené náměty „vizualizuje“ pro diváky tak, aby intenzivně působily na jejich rozum (i emoční prožitek, přestože ten upozaduje, jak jsme již zjistili). Zobrazení pro něj neznamená jen působení na zrak, přestože jej asi považuje za primární: přirovnává divadelní znázornění k odrazu v zrcadle. To není v antické tradici nic nového: obraz divadla jako zrcadlo mravů se traduje nejméně od Donata, který jej však zřejmě převzal od Cicérona.³⁸ Podobné pojetí ale formuluje i Lúkiános (*De*

38 K původu této metafory a jejímu rozšíření v textech o různých divadelních žánrech: Lada-Richards 1997. Donatus souhlasí s Cicéronem: Donatus. *De comoedia*, 1, kde naráží na Ciceronovu zmínku: Cicero. *De re publica*, IV,1; podobný citát přisuzuje Euanthius Liviu Andronikovi: Euanthius. *De comoedia*, V,1; Chorikios, *Apologie*, 33. Tato metafora však nezmizela s antikou. Nalezneme ji i v mnohem mladších textech, ať již ve scéně Hamleta s herci, kde je divadlo označováno jako „zrcadlo ctnosti a neřesti“ (*Hamlet* III,2), nebo zejména tam, kde se divadlo i v moderní době propaguje jako prostředek vzdělání: Dudley Nichols 1956: 179, 182 a 184. Objevuje se i ve vyjádřeních současných dramatiků: Baya 2017.

saltatione, 81). Je založeno na představě, že podstatou a snad i úkolem divadla je napodobení skutečnosti, autoři tedy zastávají rekonstrukční pojetí *mimésis* spíše než *mimésis* konstrukční. Donatus proto vyslovuje argument, že divadlo, a konkrétně komedie, má sloužit ke kultivaci mravů publika. V tomto duchu argumentuje i Chorikios v *Apologii*, přestože ten nepodceňuje ani zábavný aspekt divadla. Divadlo zrcadlí mravy skrze tyto autory (a menší měrou ještě Lúkiána) povýší na topos pozdějších argumentů pro i proti provozování divadla a rozšíří se i do další literatury (Lada-Richards 1997: 344–357).

Mimésis se tedy v tomto spise mění v princip zrcadlení, což je poněkud zploštěné pojetí tohoto konceptu, které ale hodně čerpá z omezené Platónovy představy o lidské tvorbě a o umění. Nalezneme ji sice jako jednu z možností i u Aristotela, protože k *mimésis* řadí i napodobování v tom smyslu, jak je provádějí děti pozorující dospělé (*Poetika* 1448b). *Poetika* však i v tomto bodě překračuje jednoduchou představu „opičícího se dítěte“ a následně rozvíjí právě koncept *mimésis* jako zobrazení coby konstrukce nového, a v nejobecnějším smyslu *mimésis* jako převádění myšlenek do vnímatelné podoby.

Eustathios ve shodě s gramatickou tradicí uplatňuje představu divadla jako zrcadla mravů, překračuje však platónské chápání *mimésis* podřízené tzv. magnetické teorii vnímání, jež sloužila jako jeden z církevních argumentů proti divadlu (více viz Sarkissian 2018). Čteme-li jeho slova pečlivě, je zřejmé, že chápe herce jako hlavní organizační a tvůrčí subjekt celé produkce. Převádí slovní impulsy dramatu tvůrčím způsobem a s využitím fantazie a estetické zásady pravděpodobnosti do jiného kódu: vizuálně-akustického (herecky, řečnický, i se vzezřením postav), protože předvádí na jevišti postavy dávných příběhů „jako živé“, protože „oživoval poučení zapsaná v knihách“ (§ 1).

Pokud by Eustathios považoval za relevantní Platónovu teorii vnímání, nemohl by pak v námětové sféře vůbec počítat s předváděním osob mravně podřadných či neřestných. Na základě vlastní čtenářské zkušenosti však upozorňuje, že divadlo se těmto negativním jevům nevyhýbalo, přičemž diváci si z něj dokázali extrahovat poučení k nápravě života.³⁹ Eustathios tedy upozorňuje právě na to, co Platónovo pojetí *mimésis* překračuje: záporné emoce a záporné povahy postav, stejně jako děje končící nešťastně. Nepovažuje taková znázornění za ohrožení, nýbrž vnímá je aristotelským způsobem: jako modely, které slouží divákům ke studiu a rozjímání. Mají možnost je pozorovat vlastními smysly, ale z odstupu, tedy aniž by je tyto stavy či jedinci ohrožovali, a poznat jejich (škodlivou) podstatu (srov. Aristotelés, *Poetika*, 1448b). Eustathios publiku důvěřuje. A důvěřuje i dávné kultivační moci divadla.

Eustathios Soluňský: z traktátu *O přetvářce*⁴⁰

1. Člověk, který se rozhodl znázornit povahu nejen důmyslného, ale i velmi proradného pokrytectví, se okamžitě ocitá před jeho klamem, který je mnohotvárný a rozdvojený. Právě proto se pokrytectví rozchází do mnoha podob, dělí se podle nich a má rovněž ohebné údy. Takže takový člověk bojuje proti dvěma zlům, právě jako teď já: proti falši a proti přetvářce. Tu sice pradávňý vynález důmyslně navedl na dobrou cestu, a tak ji učinil prospěšnou životu, ale démoni kující pikle proti ctnosti ji v pozdějších dobách znehodnotili a proměnili ji v dílo způsobující duševní újmu.

Byla doba, kdy v divadlech dosahovali zvláštní proslulosti herci, protože oslavovali moudrost vytvořenou mistry tragédie, kteří se obraceli k dávným vyprávěním,

39 Takto i Basilakés o četbě tragédií: *Maxim* 2 a 3.

40 Text nebyl v moderní době vydán. Překlad byl proto pořízen dle této edice: T. L. F. Tafel (ed.), Eustathius Thessalonicensis. *Opuscula*. Schmerber: Frankfurt am Mein, 1832.

protože se výborně hodila k výchově. Ti pak jako by křísili postavy těch příběhů a uváděli na oči prostřednictvím mužů ztělesňujících je herecky (*hypokritikós*⁴¹) s věrohodnou řečnickou invencí a vzezřením postav, s jejich vášněmi i slovy, docela jako v zrcadle. Napravovali tak diváky a posluchače a vedli je k vytříbené ctnosti a takovým zobrazováním (lze snad říci i ztělesňováním a taky herectvím [*hypokrisei*]) oživovali poučení zapsaná v knihách, jež působí i k nápravě našeho dnešního života.

2. Tímto uměním se mohli tehdejší – a mohou i dnešní – lidé poučit o rozličných zvratech osudu, o rozmanitosti mravů a o nevýslovné rozmanitosti životního údělu. Královská neštěstí, o kterých herectví vypráví, učila a dosud učí, že se nelze spoléhat na pozemskou slávu a nato, že budu pořád v čele, ale že lze očekávat i osudový zvrat. A naopak, kromě toho nám [tyto zápletky] představily povýšení lidí uvržených až k zemi. Herectví o něm pojednávalo, aby předvedlo, že není příčetný ten člověk, který když je na dně, odmítá naději na přebývání s Bohem v nebi. Poznali jsme odtud také, kolik zlého způsobila hrdinům zášť, a toto zlo zcela zřejmě přecházelo v čase i na jejich potomky. I takové poznání činí lepšími ty, kdo jsou si toho vědomi. Staré herecké výtvořky nenechaly bez povšimnutí ani přátelství, ale naopak mu vyhradily náležité postavení. Ukazovaly, že ani přátelství nedokáže udržet plavce životem v bezpečí přístavu, a když se pokazí, vydávají milované okamžitě na smrt.

3. Proč bych měl vypočítávat jednu po druhé tyto povětšinou kladné vlastnosti, když poučením stačí pouze naznačit, že tento druh přetvářky předkům představil názorně k vidění a slyšení veškerou ctnost i neřest, aby si vybírali tu první a zavrhovali tu druhou? Zanechal po sobě dalším pokolením i takové dobro, že se totiž můžeme obohatit poučením nejen od živých, ale skrze ono herectví můžeme rozmlouvat i se zemřelými, a tak můžeme dosahovat života v souladu s ctností. Takové bývalo herecké představení: racionálně uspořádané znázornění postav a činů a výběr jejich nejvýznamnějších kvalit k poučení přítomných (diváků). Herec tehdy byl učitelem veškeré ctnosti, který přiváděl na jeviště i různé podoby neřestí, ne však aby se jim člověk připodobňoval, nýbrž abychom se jim vyhýbali. Lze to říci i jinak: klamaje tvář, říkal pravdu jako učitel (srov. Gorgiás, DK 23). Divákům se tak dostalo zároveň klamu, ale ten byl hoden chvály a to hmotné a smyslově vnímatelné v něm nemělo nic společného s pravdou. Zato to, co si k sobě obracelo rozum, bylo jakýmsi ztvárněním duše.

4. Herci lze říkat *hypokrités*, a to protože byl takový nejvyšší měrou a ve všech ohledech. Svým herectvím vytvářel docela klamné tělo, svým učením je však naplňoval podstatou, takže se zdálo, že je vlastníkem duší hrdinů, jimiž přesvědčivě⁴² inspirován poučoval posluchače. Někdo by ho mohl považovat i za tlumočníka, protože posluchačům přesně zprostředkovával cizí slova. Nebo za člověka dvou tváří, který jedná jako obě osoby, ne-li jako onen opěvovaný Ianus, či snad jako někdo dvojaký, nebo ještě jinak jako Molionovci.⁴³ Někdo si představí podivuhodné stěhování duší podobné metempsychóze. Člověk prostého rozumu (*nús*) si ho vybaví jako služebníka, který koná službu hrdinským osobám, zrovna jako by vyjadřoval nápodobou

41 Dvojsmysl: výraz zároveň znamená „pokrytecky“.

42 Nebo taky nekromanticky: narážka na Platóna, *Minós*, 321a.

43 Molionovci: dva bratři, Eurýtos a Kteatos, zmínění mj. v *Iliadě* (II, 615). Jejich matkou byla Molioné. Podle Hésioda se narodili jako siamská dvojčata: měli jedno tělo, dvě hlavy a čtvero rukou a nohou. Oženili se pak také s dvojčaty (Hésiodos. *Katalog žen*, fr. 17a–18).

jejich slova, ale nesoudil v souladu s nimi. Naopak je posuzoval, vybíral a kriticky vymezoval jejich vlastnosti, aby dělal a říkal to, co oni sami.

5. Říkalo se mu prostě také soudce. V takovém případě jako se vůči vojevůdci (*dúx*), vůči praetorovi (*praktér*), vůči nejvyššímu představenému v říši (*ho en megisté arché*) má podprétor (*hypopraktór*), náměstek (*hypodúx*) či zástupce (*hyparchés*), podobně se má vůči Svrchovanému soudci (*krités koryfaíos*) svým výsadním postavením herec (*hypokrités*). Sděloval s kritickým přístupem slova a činy, ty hrdinské i ty opačné, nikoli nepochybně a podle přesné pravdy, nýbrž na základě pravděpodobnosti, tak, jak by se nejspíš staly, v souladu s povahami postav a podle jejich úsudku: aby v takovém případě bylo možné nechat si posluchače myslet, že – i když ne oni sami, jak se říká – toto by mohly být hrdinské vzory, kterými se herecké umění proslavuje. A to do té míry, aby se člověk, který se takto vyjadřuje, odvážil říci, že předváděné heroické duše mluví a řeční prostřednictvím herců, aby tak očarovaly posluchače. Stejnou poetickou sílu mají u jiných lidí zpěvavé Múzy, u *koryfaia* v písních Kélédoneš,⁴⁴ jiným divem jsou dovednosti Sirén. Takto troufalý řečník by definoval důmyslné staré herecké umění jako vyvolávání duchů bez užití kouzel, které dělá život lepším, a jeho provozovatele jako vůdce duší k životnímu prospěchu nebo jako živoucí a mluvící historickou knihu, nebo i sluhu héróů, jejichž mysl (*nús*) se zachovává na zemi, i když oni sami zemřeli.

6. A tak je herectví i herec, který je provozuje, prastarým pozhánáním. Protože nebylo možné, aby se i tato dobrá věc nezkazila, stalo se nejprve neužitečným, protože se smísilo s nemravností, a následně zcela podlehl zkáze, když upadlo až do stádia škodlivé aktivity. To už vrtkavý život dělá. Se závistivou lstí nakladl prospěšné přetvářce nástrahy: nejprve vymyslel satyrské hry, ony směsí jednání a řeči těchto satyrů v hrdinských maskách, v nichž se prolínají smích s vážností. Ti, kdo se potkali s prastarými díly, z nichž se předávají jen nemnohá, to vědí.

7. Po satyrských hořkosladkých hrách se proslavilo komediální herectví, jež se už netýkalo hrdinských postav, leda snad ve vedlejších úlohách. Nejčastěji si (komedie) libovala v šupácích, a tak klamala, že by se octla v neúčtě, kdyby komediální herci nemluvili krásnou řečí a nepobízeli diváky k poslechu. Tímto zvучným přednesem byli zachráněni k poučení lidí, kteří žili rozumně. Ti odtud získávali morek, zatímco kostmi i vším ostatním, co nebylo chutné, opovrhli.

8. A takto trojí stará herecká umění, rozdílná co do provozovacích prostředků, jinak ale s dobrou reputací i atraktivní, vzkvétala v čase a všechna nesla plody: to staré obdivuhodné, to druhé a třetí nikoli bezcenné, až zanikla. Objevilo se po nich čtvrté umění, úplně pošetilé, ani trochu prospěšné pro duši, a proto dráždilo milovníky pravdy, až proti němu vystoupili s obviněním. Proto jsme přetvářku nejprve odrazili slovem, a tak jsme si (proti ní) zbudovali obranný val. A jakkoli zpočátku žila svobodně mezi lidmi, neměla teď, co by řekla významného. Přežívala naopak zcela tak, jak to Bůh nemá rád.

44 Bohyně nadané čarovným zpěvem, který uklidňoval. I vzhledem se podobaly Sirénám. Někdy jsou považovány za mechanické Héfaistovy výtvary ze zlata, jimiž ozdobil druhý Apollónův chrám v Delfách. Srov. Pausaniás. *Cesta po Řecku*, 10,5,12 a Filostratos. *Život Apollonia* z *Tyany* 6,11.

Bibliografie

- ADLER, Ada. 1967. *Suidae lexicon*, vol. III. Stuttgart: Teubner, 1967.
- ADLER, Ada. 2001. *Suidae lexicon*, vol. IV. München – Leipzig: K. G. Saur, 2001.
- ARISTOTELES. 2008. *Poetika: řecko-česky*. Ed. a překlad Milan Mráz. Praha: OIKOYMENH, 2008.
- ARNOTT, William Geoffrey. 1985. Aristotle on Comedy? [Recenze na Janko 1984]. *The Classical Review* 35, 1985, č. 2, s. 304–306.
- BALDWIN, Barry. 2009. Euripides in Byzantium. In J. R. C. Cousland – James R. Hume (eds.). *The Play of Texts and Fragments*. Leiden – Boston: Brill, 2009, s. 433–443.
- BASIL THE GREAT. 1934. *Letters, Volume IV: Letters 249–368. On Greek Literature*. Roy J. Deferrari – M. R. P. McGuire (transl., eds.). Loeb Classical Library 270. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934.
- BAYA, Raysedon. 2017. Theatre is but a mirror of society. *The Sunday News* 17. 12. 2017 (online, cit. 26. 3. 2025). URL: <https://www.sundaynews.co.zw/theatre-is-but-a-mirror-of-society/>
- BELFIORE, Elizabeth. 1992. *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- VAN DEN BERG, Baukje. 2017. “The Excellent Man Lies Sometimes”: Eustathios of Thessalonike on Good Hypocrisy, Praiseworthy Falsehood, and Rhetorical Plausibility in Ancient Poetry. *Scandinavian Journal of Byzantine and Modern Greek Studies* 3, 2017, č. 1, s. 15–35.
- VAN DEN BERG, Baukje. 2020. John Tzetzes as Didactic Poet and Learned Grammarian. *Dumbarton Oaks Papers* 74, 2020, s. 285–302.
- VAN DEN BERG, Baukje. 2022. *Homer the Rhetorician: Eustathios of Thessalonike on the Composition of the Iliad*. Oxford: Oxford University Press, 2022.
- VAN DEN BERG, Baukje. 2023. Twelfth-Century Scholars on the Moral Exemplarity of Ancient Poetry. *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 63, 2023, č. 1, s. 103–129.
- BIEBER, Margarete. 1961, poprvé 1939. *The History of Greek and Roman Theatre*. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- BRADSHAW, David. 2018. The Presence of Aristotle in Byzantine Theology. In Anthony Kaldellis – Niketas Siniosoglou (eds.). *The Cambridge Intellectual History of Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, s. 381–396.
- BROWNING, Robert. 1963. Byzantine Treatise On Tragedy. In Ladislav Varcl – R. F. Willetts – Jan Pečírka (eds.). *ΓΕΡΑΣ: Studies Presented to George Thompson*. Praha: Univerzita Karlova, 1963, s. 67–68.
- BROWNING, Robert. 1964. Byzantine Scholarship. *Past and Present* 28, 1964, č. 1, s. 3–28.
- BROWNING, Robert. 1968. Ignace le diacre et la tragédie classique à Byzance. *Revue des Etudes Grecques* 80, 1968, č. 2, s. 401–410.
- BROWNING, Robert. 1975. Homer in Byzantium. *Viator* 6, 1975, č. 1, s. 15–34.
- CATAUDELLA, Quintino. 1940/41. Michele Apluchiro e il „Pluto” di Aristofane. *Dioniso* 8, 1940/41, č. 1, s. 88–93.
- CHORICIOS DE GAZA. 2019. *Apologie des mimes*. Christian Pernet (ed.). Bern – Berlin – Bruxelles – New York – Oxford: Peter Lang, 2019.
- CONLEY, Thomas M. 1990. Aristotle’s Rhetoric in Byzantium. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 8, 1990, č. 1, s. 29–44.
- CULLHED, Eric (ed.). 2016. *Eustathios of Thessalonike: commentary on Homer’s Odyssey*. Uppsala: Uppsala Universitet, 2016.
- DOSTÁLOVÁ, Růžena. 1982. Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie Christos Paschon. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32, 1982, č. 6, s. 75–82.
- DOSTÁLOVÁ, Růžena. 2003. *Byzantská vzdělanost*. Praha: Vyšehrad, 2003.
- ERISMANN, Christophe. 2018. Logic in Byzantium. In Anthony Kaldellis – Niketas Siniosoglou (eds.). *The Cambridge Intellectual History of Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, s. 362–480.
- FIALOVÁ, Radka. 2012. Byzantské „drama” Trpící Kristus. *Divadelní revue* 23, 2012, č. 1, s. 30–42.
- FORD, Andrew. 2015. The Purpose of Aristotle’s Poetics. *Classical Philology* 110, 2015, č. 1, s. 1–21.
- FORTENBAUGH, William W. 1987. [Recenze na Janko 1984.] *Classical Philology* 82, 1987, č. 2, s. 156–164.
- GARLAND, Lynda. 2007. Mazaris’s Journey to Hades: Further Reflections and Reappraisal. *Dumbarton Oaks Papers* 61, 2007, s. 183–214.
- GAUL, Niels. 2018. Performative Reading in the Late Byzantine Theatron. In Teresa Shawcross – Ida Toth (eds.). *Reading in Byzantine Empire and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2018, s. 215–233.
- GLUCKER, John. 1968. Notes on the Byzantine Treatise on Tragedy. *Byzantion* 38, 1968, č. 1, s. 267–272.
- GUETTEL COLE, Susan. 1993. Voices from beyond the Grave: Dionysus and the Dead. In Thomas H. Carpenter – Christopher A. Faraone (eds.). *Masks of Dionysus*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

- HALLIWELL, Stephen. 2002. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2002.
- HUNGER, Herbert. 1968. *Der Byzantinische Katz-Mäuse-Krieg*. Graz: Böhlau, 1968.
- HUNGER, Herbert. 1978. *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, Band I und II. München: C. H. Beck, 1978.
- KABEL, Georg (ed.). 1889. Ioannes Tzetzes, Stichoi peri diaforás poiétón [O básnických družích]. In *Comicorum Graecorum fragmenta*. Berlin: Weidmann, 1889, s. 34–40.
- KABEL, Georg (ed.). 1899. Ioannes Tzetzes, Bis bina prooemia ad Aristophanem. In *Comicorum Graecorum fragmenta*. Berlin: Weidmann, 1899, s. 17–33.
- KALDELLIS, Anthony. 2007. Historicism in Byzantine Thought and Literature. *Dumbarton Oaks Papers* 61, 2007, s. 1–24.
- KAZHDAN, Alexander – FRANKLIN, Simon. 1984. *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- KAŽDAN, Aleksandr. 1969. Vizantijskij publicist 12. veka Evstafij Solunskij, II. *Vizantijskij vremennik* 29, 1969, s. 177–195.
- KUBINA, Kristyna. 2020. *Die Enkomiasische Dichtung des Manuel Philes: Form und Funktion des literarischen Lobes in der frühen Palaiologenzeit*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2020.
- JANKO, Richard. 1984. *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- LADA-RICHARDS, Ismene. 1997. "Estrangement" or "Reincarnation"? Performers and Performance on the Classical Athenian Stage. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 5, 1997, č. 2, s. 66–107.
- LEONE, Pietro Luigi M. 1969. Michaelis Hapluchiris versus cum excerptis. *Byzantion* 39, 1969, s. 251–283.
- MACLEOD, M. D. 1980 (ed.). *Luciani Opera*. Tomus III, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- MAKRINOS, Antony. 2013. Tragedy in Byzantium: Sophocles in Eustathius "Commentary on the Odyssey". In Anastasia Bakogianni (ed.). *Dialogues with the Past 1*, Bulletin of the Institute of Classical Studies, Supplement 125. London: Institute of Classical Studies, 2013, s. 139–160.
- MARCINIAK, Przemysław. 2004. *Greek drama in Byzantine times*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- MARCINIAK, Przemysław. 2007. Byzantine Theatron – a Place of Performance? In Grünbart, Michael (ed.). *Theatron: rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007, s. 277–285.
- MARCINIAK, Przemysław. 2018. Heaven for Climate, Hell for Company: Byzantine Satirical Katabaseis. In Gunnel Ekroth – Ingela Nilsson (eds.). *Round Trip to Hades in the Eastern Mediterranean Tradition. Visits to the Underworld from Antiquity to Byzantium*. Leiden – Boston: Brill, 2018, s. 342–355.
- MAZARIS, Maximos. 1975. *Mazaris' Journey to Hades: or, Interviews with dead men about certain officials of the imperial court*. N. Barry – M. J. Share – A. Smithies – L. G. Westerink (eds.). New York – Buffalo: Arethusa, 1975.
- MAYHEW, Robert. 2016. Περὶ Ἰάμβων: A Note on Riccardianus 46 and the Lost Second Book of Aristotle's Poetics. *Hermes* 144, 2016, č. 4, s. 374–379.
- MEDVEDEV, Igor P. 1993. The so-called θέατρα as a Form of Communication of Byzantine Intellectuals in the 14th and 15th Century. In N. G. Moschonas (ed.). *I epikinonia sto Vyzantio. Praktika tu B. diethnus symposiu, 4.–6. oktovriu 1990*. Athina: Kentro vyzantinon erevnon, 1993, s. 227–236.
- MULLET, Margaret E. 1984. Aristocracy and patronage in the literary circles of comnenian Constantinople. In Michael Angold (ed.). *The Byzantine aristocracy IX to XIII centuries*. Oxford: B.A.R., 1984, s. 173–201.
- MULLET, Margaret. 2003a. Rhetoric, Theory and the Imperative of Performance: Byzantium and Now. In Elizabeth M. Jeffreys (ed.). *Papers from the Thirty Fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001*. Aldershot: Ashgate, 2003, s. 151–170.
- MULLET, Margaret. 2003b. Contexts for the Christos Paschon. In Andrea Olsen Lam – Rossitza Schroeder (eds.). *The Eloquence of Art: Essays in Honour of Henry Maguire*. London: Routledge, 2003, s. 204–217.
- NEHAMAS, Alexander. 1992. Pity and Fear in the Rhetorics and Poetics. In Amélie Oksenberg Rorty (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, s. 291–314.
- NUSSBAUM, Martha C. 1992. Tragedy and Self-sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity. In Amélie Oksenberg Rorty (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, s. 261–290.
- PAPADOPOULOS, Manolis (ed.). 2007. *Exegesis Ioannou Grammatikou tou Tzetzu eis ten Homerou Iliada*. Athina: Akadimia Athinon, Kentron Erevnis tis Ellinikis kai Latinikis Grammatias, 2007.

- PAPAIOANNOU, Stratis. 2015. On Tragedy, Introduction. In Charles Barber – Stratis Papaioannou (eds.). *Michael Psellos on Literature and Art: A Byzantine Perspective on Aesthetic*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2015, s. 82–90.
- PELIKAN, Jaroslav. 1993. *Christianity and classical culture: the metamorphosis of natural theology in the Christian encounter with Hellenism*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- PERRIS, Simon – MAC GÓRAIN, Fiachra. 2020. The ancient reception of Euripides' Bacchae from Athens to Byzantium. In Fiachra Mac Górain (ed.). *Dionysus and Rome*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2020, s. 39–84.
- PERUSINO, Franca (ed.). 1993. *Anonimo (Michele Psello?), La tragedia greca*. Urbino: QuattroVenti, 1993.
- PIZZONE, Aglae. 2016. Audiences and Emotions in Eustathios of Thessalonike's Commentaries on Homer. *Dumbarton Oaks Papers* 70, 2016, s. 225–244.
- PONTANI, Filippomaria – KATSAROS, Vassilis – SARRIS, Vassilis (eds.). 2017. *Reading Eustathios of Thessalonike*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2017.
- PŠENÍČKA, Martin. 2014. Otakar Zich's Invisible Actors and Creative Minds. *Theatralia* 16, 2014, č. 2, s. 71–80.
- RABE, Hugo (ed.). 1896. *Anonymi in Aristotelis Retorica Commentarium*. Berlin: G. Reimer, 1896.
- REINSCH, Dieter Roderich. 1981. Über einige Aristoteles-Zitate bei Eustathios von Thessalonike. In *Überlieferungsgeschichtliche Untersuchungen*. Franz Paschke (ed.). Berlin: Akademie-Verlag, 1981.
- RHOBY, Andreas. 2019. Poetry on Commission in Late Byzantium. In Wolfram Hörandner – Andreas Rhoby – Nikos Zagklas (eds.). *A Companion to Byzantine Poetry*. Leiden – Boston: Brill, 2019, s. 264–304.
- RONCHEY, Silvia. 1991. An Introduction to Eustathios' Exegesis in *Canonem Iambicum*. *Dumbarton Oaks Papers* 45, 1991, s. 149–158.
- RONCONI, Filippo. 2009. Quelle grammaire à Byzance? La circulation des textes grammaticaux et son reflet dans les manuscrits. In G. De Gregorio (ed.). *La produzione scritta tecnica e scientifica nel Medioevo: libro e documento tra scuole e professioni. Atti del Convegno internazionale, Fisciano-Salerno, 28–30 settembre 2009*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto medioevo, 2009, s. 1–25.
- SARKISSIAN, Alena. 2007. Byzantské pojednání o tragédii. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 98–102.
- SARKISSIAN, Alena (ed. úvod, překlad). 2012a. *Ať múzy promluví: tři byzantská kvazidramata*. Mervart: Červený Kostelec, 2012.
- SARKISSIAN, Alena. 2012b. Ignatievy verše o Adamovi a rané biblické drama. *Divadelní revue* 23, 2012, č. 1, s. 7–20.
- SARKISSIAN, Alena. 2018a. Nakažlivé divadlo Jana Zlatoústého. Úvod ke kázání a překlad kázání „Těm, kdo opouštějí chrám a odcházejí do hipodromu a do divadel“. *Divadelní revue* 29, 2018, č. 2, s. 31–43.
- SARKISSIAN, Alena. 2018b. Ikona v pohybu: k Symeónově kritice náboženského divadla. *Divadelní revue* 29, 2018, č. 3, s. 43–61.
- SARKISSIAN, Alena. 2018c. Byzantská bohoslužba Mládenci v peci ohnivé jako liturgická scéna. (Rf. White, Andrew Walker. *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015). *Divadelní revue* 29, 2018, č. 2, s. 88–90.
- SOKOLOVA, T. M. 1969. Michail Apluchir i ego Δραματιον. *Vizantijskij vremennik* 30, 1969, s. 124–131.
- STALLBAUM, J. G. (ed.). 2010a. *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- STALLBAUM, J. G. (ed.). 2010b. *Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- STONE, Andrew F. 2006. Eustathios of Thessaloniki and the Performance of Rhetoric: The Case for "theatron". *Byzantina* 26, 2006, s. 7–17.
- TARÁN, Leonardo – GUTAS, Dimitri (eds.). 2012. *Aristotle: Poetics. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries*. Leiden – Boston: Brill, 2012.
- TREU, Max. 1892. Michael Hapluchir. *Byzantinische Zeitschrift* 1, 1892, č. 2, s. 338–339.
- TRIZIO, Michele. 2018. Reading and Commenting on Aristotle. In Anthony Kaldellis – Niketas Siniossoglou (eds.). *The Cambridge Intellectual History of Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, s. 397–412.
- TZETZES, John. 2015. *Allegories of the Iliad*. Adam J. Goldwyn – Dimitra Kokkini (transl.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.
- WALKER WHITE, Andrew. 2007. From Euripides to Koukouzeles and Back. A Survey of Greek Musical Culture from Antiquity to Late Byzantine Times. In Iannis Vivilakis (ed.). *Stefanos. Tribute to Walter Puchner. Parabasis* 5. Ergo Editions, Athens, 2007, s. 1367–1380.
- WARCABA, Katarzyna. 2017. *Bizantyński epos dla średnio zaawansowanych. "Katomyomachia" Teodora Prodromosa jako tekst trzeciego stopnia*. Katowice, Uniwersytet Śląski, 2017.

- WARCABA, Katarzyna – MARCINIĄK, Przemysław. 2018. Theodore Prodromos' Katomyomachia as a Byzantine Version of Mock-Epic. In Andreas Rhoby – Nikos Zagklas (eds.). *Middle and Late Byzantine Poetry: Texts and Contexts*. Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2018, s. 97–110.
- WILES, David. 2007. *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- WILSON, Nigel. 1975. Books and Readers in Byzantium. In Igor Sevcenko – Cyril Mango (eds.). *Byzantine Books and Bookmen*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1975, s. 1–15.
- ZAGDOUN, Mary-Anne. 2011. *L'esthétique d'Aristote*. Paris: CNRS Éditions, e-book, 2011.
- ZAGKLAS, Nikos. 2019. "How Many Verses Shall I Write and Say?": Poetry in the Komnenian Period (1081–1204). In Wolfram Hörandner – Andreas Rhoby – Nikos Zagklas (eds.). *A Companion to Byzantine Poetry*. Leiden – Boston: Brill, 2019, s. 237–263.
- ZÓNARÁS, Ióannēs. 1865. Commentaria in Canones SS. Apostolorum, conciliorum et in Epistolas canonicas SS. Patrum. In J.-P. Migne (ed.). *Patrologia Graeca*. Tomus 137, Paris: Paul Günther, 1865.

Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.
Akademie věd České republiky
Filosofický ústav
sarkissian@ics.cas.cz
Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy
alena.sarkissian@ff.cuni.cz
 <https://orcid.org/0000-0002-3528-2605>

Alena Sarkissian je teatroložka a klasická filoložka (Filosofický ústav AV ČR). Věnuje se řeckému dramatu a divadlu a jejich pozdější recepci, zejména v Byzanci a v moderní době. Vede tým, který vytváří databázi českých inscenací řeckého a římského dramatu: www.olympos.cz. Jako odborná poradkyně spolupracuje s českými divadelníky při inscenování řeckého dramatu a dramat antická témata adaptujících. Vyučuje na Katedře divadelní vědy FF UK. Je mj. hlavní editorkou kolektivní publikace o nových trendech v recepci antického dramatu a divadla: Alena Sarkissian – Eliška Kubartová – Hallie Marshall (eds.). *Re-embodiment and Rethinking Greek and Roman Drama in Modern Times*. Leiden: Brill, 2025.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.