ANTIKA NA NAŠICH SCÉNÁCH PO LISTOPADU 1989

Eva Stehlíková *(Praha)*

Shodou okolností obě proslulé inscenace antických dramatiků, které běžely před listopadovým převratem, byly typické pro normalizační atmosféru. Inscenace oblíbeného brněnského Divadla na provázku vpadla na počátku roku 1989 do doby počínajících nepokojů[1] a jejím hlavním hrdinou, zcela v duchu interpretací, které několik let okupovaly české scény, nebyla Antigona, ale Kreón.[2] Dobové recenze, vesměs vysoce oceňující představitele Kreonta M. Donutila, jej beze skrupulí označují jako představitele moci, nerespektující základní práva člověka určovat vlastní smýšlení, člověka omylného a mstivého, který by si rád uzurpoval postavení boha.[3] Vidí i absolutní ztroskotání tohoto samolibého a zlostného neurotika.[4] Inscenace se odvolávala k současnosti moderními kostýmy i moderními postupy – náčelník chóru, komentující vlezle děj a pronášející duchaprázdné projevy, byl v civilu a nosil nezbytnou byrokratickou aktovku, jednotliví herci se před zraky diváků líčili a přímo od svých stolků vstupovali do role a do děje. Aktuální aspekt představení byl zveřejňován ničím nezastřenou apelativností.

Čas však tenkrát pokročil, a tak jistá občanská statečnost došla poté i na scénu Národního divadla, které uvedlo jako poslední premiéru sezóny 1988/89 pod názvem *Ptákoviny* Žáčkovu adaptaci Aristofanových *Ptáků*.[5]

---

[1] Divadlo na provázku, Brno 26. 2. 1989, překlad: F. Stiebitz, režie: E. Tálská, scéna: B. Mysliveček, kostýmy: J. Preková, hudba: M. Štědroň.

[2] Velký akcent na postavu Kreonta byl zřetelný i z dřívější Bartošovy inscenace v Divadle E. F. Buriana (premiéra 25. 2. 1987) a z Juřičkovy inscenace ve foyer Divadla Jiřího Wolkera (premiéra 9. 3. 1988). Poněkud méně jasný byl tento přístup v Postlerově inscenaci v Slezském divadle v Opavě (premiéra 17. 5. 1987) a v Brožkově inscenaci v Divadle Jaroslava Průchy na Kladně (premiéra 5. 11. 1988). O tom, že Antigona na české scéně má vždy politický podtext svědčí i skutečnost, že po slavné Krejčově koláži Oidipus-Antigona (premiéra 1. 2. 1971), jíž svým způsobem končí nejen Divadlo za branou, ale i poslední zbytky necenzurovaného divadla v Čechách, a nastupuje s plnou silou normalizace, dochází k první další inscenaci až téměř po 15 letech na prknech brněnské Marty, studia JAMU (premiéra 12. 12. 1985). Známky konečné bezmoci mocných dotvrzují inscenace Antigony v letech 1987-1989, kdy se tato tragédie stává nejčastěji inscenovanou antickou hrou.

[3] J. P. Kříž, *Ó vlasti, ó Théby, ó bohové*: Scéna 14, 1989, č. 8, str. 4.

[4] dsk, *Z první řady*: Květy 15. 6. 1989.

[5] Nová scéna Národního divadla, 1. 7. 1989, režie: S. Moša, scéna: E. Konečný,

Jiří Žáček pochopil, že nemá smyslu *Ptáky* překládat, protože současný divák není schopen sledovat jejich dobovou zakotvenost v politice Athén konce 5. století a vzhledem k nedostatku klasického vzdělání nemůže ocenit ani respektování složitých antických meter. Aristofanovy *Ptáky* proto *"přepsal po svém ... s řadou eliminací, výpůjček, anachronismů a licencí."*[6] Popřel poněkud poetické pasáže komedie a zcela vsadil na satirickou notu, kterou – v duchu české satirické tradice – rozezvučel svým pověstně lehkým veršem a šikovnými rýmy. Jeho adaptace pochopitelně nedosahovala ostrosti satir šedesátých let, je však zřejmé, že kromě vtipného, ale vcelku triviálního exploatování typických sloganů[7] obecenstvo ocenilo i aristofanovskou diagnózu domácí politické situace.[8]

---

kostýmy: Z. MIKOTOVÁ, choreografie: J. PROUZA. Nutno podotknout, že po slavné Frejkově inscenaci *Ptáků* v Národním divadle v r. 1934 (viz E. STEHLÍKOVÁ, *Frejkovy inscenace antických her*: ZJKF 15, 1973, str. 34-43), objevili se *Ptáci* na české scéně až 14. 1. 1982 v brněnském studiu JAMU (překlad: V. RENČ, režie: S. MOŠA, kostýmy: Z. MIKOTOVÁ, hudba: K. HORKÝ) a na profesionální scéně dokonce až 18. 6. 1988 ve Východočeském divadle v Pardubicích (překlad: V. RENČ, režie: M. TARANT, scéna: J. VOSECKÝ, choreografie: P. KOŽELUH, hudba: D. FORRO). Moša tedy v Národním divadle prožil už své druhé setkání s touto komedií.

[6] JIŘÍ ŽÁČEK, *Ptákoviny podle Aristofana*, Praha, Československý spisovatel 1991, str. 87.

[7] Typický příklad:

"Sbor:
Vzhůru, ptáci, psanci celé Země!
Budoucnost náš národ povznese!
Sup:
Ktož jsú ptačí bojovníci, ke mně!
Sbor:
Pernatci všech zemí, spojte se!
Poručíme větru, dešti! Sláva!
Hurá! Čelem vpřed a zadkem vzad!
Uhájíme naše svatá práva!
Sláva! Vivat Mrakoptakohrad!"

[8] Následující verše je třeba vidět v dobovém kontextu. Úprava byla dokončena v listopadu 1988 a inscenace vznikala v prvních měsících roku 1989.

"Doufalion /nostalgicky/:
Tak tedy sbohem, Athény,
kde řádné občany dnes ženou k soudu!
Primabrachos:
Radši včas zmizet ze scény
a opustit svou rodnou hroudu.
U nás má každý plno práv –
například právo platit daně!
Doufalion:
Právo být voják, je-li zdráv,

Obě tato ve své době velmi úspěšná představení měla jistý nedostatek, kterým se vyznačovala většina inscenací antických her za normalizace obecně. Aktualizační tendence degradovaly téma her na pouhý prvoplánový apel. Vzhledem k tomu, že texty antických autorů sloužily jako substituce neexistujících původních her, které by rezonovaly s pocity diváka, kritika tento aspekt nezdůrazňovala, aby tvůrce nevystavila zbytečně ataku úřadů. Ne všechny inscenace však byly takové a v r. 1989 alespoň jeden z kritiků otevřeně pojmenoval tento problém právě nad provázkovskou Antigonou: *"S takovou inscenací lze udržet kontakt jedině rozumem, ne však citem."*[9]

Éra obrozenecké služebnosti divadla ze dne na den skončila a ohromený divák vcházel do nové doby se zážitkem, kterého se mu v divadle málokdy dostávalo. Během jediného listopadového týdne vykrystalizovala před jeho užaslýma očima z politických happeningů zvláštní kolektivní ceremonie. Celé město se stalo divadlem. Po rituálním očištění, které probíhalo v divadlech (ta paradoxně uskutečnila svou moc nikoli tím, že by nasadila speciální repertoár, ale tím, že vůbec nehrála), sešlo se nakonec na letenské pláni na milion lidí. Toto prazvláštní obecenstvo, stejně nezkrotné jako disciplinované, si už na minulých menších shromážděních "nazkoušelo" monumentální představení, v němž slova střídala píseň a jednotlivá epeizodia následoval výstup chóru, kterým se stalo samo obecenstvo a tento obrovitý chór dokázal téměř nemožné: navazoval spontánní dialog s prvním, druhým a třetím

---

a smejčit hajzly v domobraně!
/oba se střídavě posilují z amfory/
Primabrachos:
Každý má právo držet krok
a hubu. Právo volat Sláva!
A každý všivý demagog
ti klidně zruší všecka práva!
Upřou ti mnohé zásluhy –
a basta fidli: Zaplať, hochu!
Měl jsem jít bručet pro dluhy
a zbytek mládí strávit v lochu?
Doufalion:
To bude rána pro ženu,
až nebude mít koho mlátit pantem!
Ech, když si na ni vzpomenu,
jsem rád, že budu exulantem!
Primabrachos:
A což ty schůze, školení...?
Kdekdo ti na nos hejly věší!
Už mám z těch řečí bolení.
Radši být psancem bez přístřeší!"

[9] J. BLAŽEJOVSKÝ, *Antigona – drama o svědomí*: Rovnost 3. 3. 1989.

hercem.[10] Toto fascinující divadlo bylo přesto pouhou podívanou do chvíle, kdy geniální *koryfaios* pochopil, že chór je stmelen *"hrůzou plnou strachu, lítostí bohatou na slzy a touhou provázenou smutkem a připraven prožít a procítit cizí osudy, štěstí a neštěstí jako jakýsi vlastní prožitek"* (Gorgias). V tu chvíli intuitivně změnil text a požádal shromážděný dav, aby se s ním pomodlil Otčenáš. Bezbožná společnost přijala výzvu s neočekávanou spontánností a proměnila ji v symbol smíření, sjednocení a návratu k evropským tradicím. V tu chvíli se stalo téměř hmatatelně zřejmým to, co je teoreticky dostatečně známo: katarze není totožná s intelektuální satisfakcí a nemůže být nahrazena pouhým racionálním souhlasem diváka s ideami prezentovanými na scéně. Divák musí participovat emocionálně. Z tohoto hlediska obecenstvo, za zády pražskou Akropolis, prožilo nepochybně v mrazivém listopadovém dni skutečnou katarzi.

Bylo tedy jasné, že v demokratické společnosti bez cenzury, kde nad všechna divadla jsou veřejné podívané nových politických institucí, které televize ochotně zprostředkovává, bude nutné zaujmout k repertoáru nový postoj. Hledání však nemá konce. Rozpaky, které provázely první sezóny, trvají podnes a poznamenaly i nové inscenace antických her. Stěží tu vysledujeme nějaké nové tendence – repertoár uváděných her se proměnil nepatrně. Zřetelný je na jedné straně ústup komedie z kamenných divadel,[11] na druhé straně naopak nástup antické tragédie na prkna uměleckých škol.[12]

---

[10] Dialog byl (na rozdíl od běžných manifestací a demonstrací, kde se vyčerpává přitakáváním nebo odmítáním řečníků a vykřikováním sloganů) velmi komplikovaný. Za pozornost by stál proslulý dialog vedený mezi J. Rumlem a miliónovým davem na letenské pláni o rýžovém nákypu, který opozdivší se řečník obědval ještě ve vězení.

[11] Spíše výjimečné bylo uvedení Plautova *Tlučhuby* (ovšem nikoli originálního textu, ale úpravy pořízené pro německé scény, text je tedy přeložen z němčiny, nikoli z latiny!) v divadle v Příbrami (premiéra 7. 10. 1993, úprava a texty písní: I. ZMATLÍK, překlad: J. BALVÍN, režie: I. ZMATLÍK, j. h., kostýmy: J. ČECHOVÁ, j. h., výprava: M. ČECH, j. h., hudba: M. GERA, dramaturgie: M. TŮMA). Inscenace nenalezla ohlas ani u diváků, ani u kritiky (V. MIKULKA, *Tlouci špačky na Tlučhubovi*: Divadelní noviny č. 18, 1993, str. 5). Inscenace Aristofanovy *Lysistraty*, hrané v současné době souborem Dejvického divadla (překlad: F. STIEBITZ, úprava a režie: L. BĚLOHRADSKÁ j. h., hudba: V. ŠRÁMEK j. h., výprava: E. PIRROVÁ j. h.), vznikla ještě na prknech DAMU jako školní představení a byla sem nově vzniklým souborem přenesena v sezóně 1996/97.

[12] Kromě již zmíněné Lysistraty hrála Euripidovy *Trójanky* Střední škola dramatického umění při SDŠ v Šumperku (premiéra 27. 9. 1996, překlad: E. STEHLÍKOVÁ, úprava a režie: V. MARTINEC, scéna a kostýmy: A. LÁTALOVÁ, hudba: P. JURKOVIČ a D. ROTTER) a studio DAMU Disk uvedlo Sofoklovu *Antigonu* (premiéra 15. 1. 1997, překlad: V. RENČ, úprava: Z. JECELÍN, P. SVOJTKA, režie: P. SVOJTKA, výprava: R. HOINEFF, hudba: R. FUCHS).

Dramaturgických objevů nebylo mnoho. Nesporně mezi ně patří první české uvedení Euripidova *Oresta* v Činoherním klubu,[13] které vzbudilo rozporuplný ohlas – od odmítání až po nekritické nadšení.[14] Režisér věnoval své téměř bezvýhradné sympatie nejmladší generaci Tantalova rodu distancující se od svých předků. Představil ji jako jakousi zlatou mládež, která pohrdá světem dospělých a společensky integrovaných a bere zákon do svých rukou, aniž by byla ochotna a schopna vzít na sebe zodpovědnost za vlastní krvavé činy. Téma se tak dostalo poněkud do sporu s Euripidovým textem, v němž je (na rozdíl od Aischylova i Sofoklova traktování stejného tématu) už čitelná tendence konfrontovat přežilou krevní mstu s existujícími právními normami. Režisér však neměl dost odvahy pojmout tragédii důsledně jako absurdní hru (a nejabsurdnější antickou hrou vskutku je, ačkoli Jan Kott se jí ve svém výkladu antické tragédie kupodivu nevěnoval), takže hlavní dojem z inscenace byl poněkud neurovnaný a dával tušit, že tu výrazně chybí hierarchizace hodnot. Soudobé kostýmy (Orestés a Élektra ve vytahaných svetrech, Helena s černými brýlemi, Menelaos v khaki baloňáku s efektní šálou a masivními zlatými šperky), stejně jako scéna pokrytá rozbitým sklem a hořícími svíčkami se odvolávaly k nedávno minulým událostem až příliš okatě – tak jako mnohé předlistopadové inscenace.[15]

Orestés se vrátil na české scény ještě jednou – v koláži *Élektra-Orestés*, kterou pořídili V. Mašková a M. Tarant pro Státní divadlo v Ostravě.[16] Stejně jako inscenace v Činoherním klubu, i tato nesla všechny znaky rukopisu režiséra. Zde to bylo *"tarantovské 'velké plátno', monumentální stavby a schodiště na točně, sugestivní rock a zlověstný dým a obětní ohně, vraždy decentně ukryté před zraky lidí, tělesné obcování naopak na forbíně"*.[17] Herecky se inscenace rozpadla do dvou vrstev – styl mladší generace prudce kontrastoval s uměním tří seniorů (Zora Rozsypalová jako Náčelnice sboru,

[13] Premiéra 19. a 20. 12. 1991, překlad: J. VOSTRÝ, režie: J. NEBESKÝ, výprava: M. VÍŠEK. Nebeský nepoužil existující překlad, pro jeho inscenaci přeložil text tehdejší dramaturg divadla J. VOSTRÝ, na jehož kontě je kromě toho i úprava Aischylovy *Oresteie*, kterou pořídil původně pro Divadlo J. Průchy v Kladně (1981, vlastní režie) a která byla použita ještě dvakrát – r. 1985 ve Východočeském divadle v Pardubicích (vlastní režie) a v Klicperově divadle v Hradci Králové (režie K. BROŽEK).

[14] Svědčí o tom už jen názvy recenzí: J. KOLÁŘ, *Orestés plný omylů*: Právo lidu 23. 1. 1992; R. PRCHALOVÁ, *Poněkud nudný příběh*: Večerník Praha 31. 12. 1991; D. ULRICHOVÁ, *Jsme vinni hříchy otců?*: Práce 28. 1. 1992; D. ULRICHOVÁ, *Náš mladší bratr Orestés*: Tvar 3, 1992, č. 15, str. 7.

[15] E. STEHLÍKOVÁ, *Premiéra nejabsurdnější antické hry*: Svět a divadlo 1992, č. 6, str. 24-27.

[16] Premiéra 12. 2. 1994, překlad: F. STIEBITZ – O. VALEŠOVÁ (R. MERTLÍK), úprava: V. MAŠKOVÁ, M. TARANT, režie: M. TARANT, scéna: M. ČECH, kostýmy: V. MEJTOVÁ, hudba: D. FIKEJZ, dramaturgie: V. MAŠKOVÁ.

[17] M. BOKOVÁ, *Kde jsem to zase byla*: Svět a divadlo 1994, č. 2, str. 192.

František Šec jako Teiresias, Karel Novák jako Orestův pěstoun), kteří do inscenace vnesli kromě hluboké, přesné a prosté charakteristiky svých postav dávno zapomenutou úctu k jazyku a schopnost samozřejmé a důstojné interpretace verše.

Nejambicióznějšími projekty těchto let však zůstanou patrně dvě inscenace – tetralogie *Pokořitelé Tróje* sestavená z Euripidových her v pražském Labyrintu[18] a Sofoklův *Oidipús vladař* v Národním divadle.[19] Inscenace euripidovské tetralogie byla dávným snem znamenitého klasického filologa, překladatele a dramaturga Národního divadla Jaroslava Krále a patrně konvenovala i inscenačnímu týmu divadla Labyrint, které ji uvedlo s nemalým úsilím (bylo třeba na chór angažovat celou ženskou část C+K Vocalu, kromě dětských představitelů hostuje v inscenaci 7 herců z nejrůznějších divadel, včetně Národního). Pětapůlhodinové představení oslnilo kritiku, která až na nepatrné výjimky obdivovala (čteme-li bez iluzí) především nezvyklou podívanou – vzdělanější s úďivem, že konečně uviděli představení, které svou skladbou a délkou odpovídalo běžné produkci na někdejších Dionýsiích, povrchnější s radostí, že je možné uskutečnit komplikovaný projekt, jdoucí zcela proti běžným zvyklostem.[20]

Jak se ukázalo, inscenátoři už od počátku počítali s tím, že toto mimořádně dlouhé představení budou realizovat jen občas a celý projekt rozdělí do dvou večerů. Tím se ještě více odkryla problematičnost, která provází vždy takovéto uměle vytvořené kompozice[21]. Nejde pochopitelně o to, že Euripi-

[18] Premiéra 13. 4. 1994, překlad: J. Král, úprava: J. Král, K. Kříž, režie: K. Kříž, scéna: J. Malina, kostýmy: M. Franková, dramaturgie: V. Gallerová.

[19] Premiéra 22. 2. 1996, překlad: J. Pokorný, úprava: E. Stehlíková, J. Kudláčková, M. Krobot, režie: M. Krobot, scéna: J. Malina j. h., kostýmy: M. Franková j. h., hudba: J. Vyšohlíd, dramaturgie: J. Kudláčková.

[20] Rf. Vladimír Just, *Úvahy post-divadelní*: Literární noviny 1994, č. 21, str. 11; Jan Kerbr, *Řecké dionýsie na pražském Smíchově*: Mladá fronta 19. 4. 1994; Jiří P. Kříž, *O neujařmitelnosti pokořených z Tróje*: Český deník 15. 4. 1994; J. Machalická, *Trojská tetralogie v Labyrintu*: Lidová demokracie 20. 4. 1994; J. Machalická, *Ještě k Pokořitelům Tróje*: Zprávy Divadelního ústavu, září 1994, str. 20-21; mich, *Chvála žen*: Expres 14. 5. 1994; Jana Paterová, *Pokořitelé Tróje v Labyrintu*: Lidové noviny 16. 4. 1994; sine: Denní Telegraf, Praha 7. 4. 1994; sine, *Divadlo*: Ahoj na sobotu 7. 6. 1994; Tomáš Stanislavčík, *(Ne)pokoření z Tróje*: Dobrý večerník 19. 4. 1994; Eva Stehlíková, *Co je vám po Hekubě!*: Divadelní noviny 1994, č. 10, str. 4; Jitka Švarcová, *Pokořitelé Troje*: Lidová demokracie 31. 3. 1994; vš, *Odvážní Pokořitelé Tróje*: Zemědělské noviny 1. 6. 1994; Zdeněk A. Tichý, *Pokoří Pokořitelé Tróje také divadelní Prahu?*: Mladá fronta Dnes 13. 4. 1994.

[21] V našich podmínkách vlastně totéž vyzkoušel už kdysi dávno Rudolf Walter, když inscenoval svou *Oidipodeiu*, koláž ze tří Sofoklových tragédií (*Antigona*, *Oidipús vladař*, *Oidipús na Kolóně*) v Národním divadle v Brně (premiéra 9. 1. 1926, překlad: T. Hrubý, úprava: R. Walter, režie: R. Walter, výprava: Č. Jandl). Dalším obdobným pokusem byla již zmíněná Krejčova inscenace *Oidipus-Antigona* v Di-

dés žádnou takovouto tetralogii nenapsal, i když je zřejmé, že kdyby to byl chtěl učinit, byl by celek patrně komponoval jinak.[22] Tetralogie, kterou vytvořil překladatel s režisérem Karlem Křížem, připomíná spíše tetralogie sestavené z jednotlivých (často tematicky nikterak nesvázaných) tragédií a satyrské hry, které nahradily komponované podívané aischylovských dob a které by byly pro dnešní obecenstvo ještě obtížnější než Oresteia. Hlavním pojítkem nové kompozice je téma trójské války. Vzhledem k tomu, že se tvůrci rozhodli postupovat chronologicky, počali s *Trójankami*, na něž navázali u nás nikdy nehranými tragédiemi *Hekabé* a *Andromaché*. Zakončili jediným zachovaným Euripidovým satyrským dramatem, jímž je *Kyklóps*. Tak se stalo, že na počátku se ocitla nejlepší, nejvděčnější a emocionálně nejpoutavější z her a napětí v trilogii se jen těžko mohlo dále zvyšovat. Naopak: logicky došlo k vyčerpání podpořenému tím, že příběhy se staly monotónní (třikrát vrcholily smrtí nebo alespoň ohrožením dítěte) a dnešnímu divákovi zcela nepochopitelná dohra jen rozmazala původní záměr. Příliš pietní nakládání s herecky bezmocným chórem, který nudně zaplňoval scénu a svým zpěvem retardoval děj, nevyrovnané herecké výkony (jako vždy nedostatečně stylově sladěné), nepříliš zdařilá scéna – to vše poněkud degradovalo vynaložené úsilí. Na tom nic nemění fakt, že představitelka Hekabé Věra Galatíková, členka Národního divadla, obdržela za svůj výkon cenu Thálie a že obecenstvo tuto inscenaci neopustilo.

Obecenstvo ostatně dokáže pod jakoukoli scénickou podobou řecké tragédie vytušit její ohromující jádro. Stejně, ba ještě výrazněji, se totiž chová při návštěvě Krobotovy inscenace *Oidipa vladaře*, která byla kritikou přijata sice vlažně, ale s velkou pozorností.[23] Režisér zaskočil obecenstvo i kritiku

---

vadle za branou (premiéra 11. 2. 1971, překlad: za odborné spolupráce R. Hoška, E. Svobodové, E. Kuťákové J. Gruša a K. Kraus, režie: O. Krejča, scéna: J. Svoboda, kostýmy a masky: J. Koblasa, hudba: J. Klusák, pohybová spolupráce: E. Kroeschlová, as. režie: H. Glancová). Text byl vytvořen ze Sofoklových tragédií *Oidipús vladař*, *Antigona*, *Oidipús na Kolónu* a Aischylovy tragédie *Sedm proti Thébám*.

[22] Něco podobného vytýkal dobový recenzent už Rudolfu Waltrovi (ES, *Sofoklova Oidipodeia*: Lidové noviny 12. 1. 1926).

[23] Rf. Čík, *Oidipús vladař IV.*: Dobrý večerník 22. 2. 1996; Vladimír Just, *Oidipús redivivus*: Literární noviny 1996, č. 11, str. 14; Barbara Mazáčová, *Sofoklova tragédie v Národním divadle*: Týden 4. 3. 1996; Radka Hrdinová, *Oidipús vladař jako monumentální oratorium*: Rudé právo 28. 2. 1996; sine, *Třikrát poprvé*: Týden 19. 2. 1996; Jitka Sloupová, *Oidipús selfmademan*: Lidové noviny 28. 2. 1996; Luděk Svoboda, *Sofoklův Oidipús po 33 letech na scéně Národního divadla*: Svobodné slovo 27. 2. 1996; Jana Soprová, *Oidipovská tragédie civilně*: Večerník 28. 2. 1996; Eva Stehlíková, *Zpráva pro Václava*: Kritická Příloha Revolver Revue 1996, č. 6, str. 94-100; Helena Suchařípová, *Vladař*: Divadelní noviny 1996, 4. 7, str. 4; Eva Šmeralová, *Sofoklův Oidipus vladař ve Stavovském divadle 5. 3. 1996*; Vítězslava

totiž hned dvakrát: nečekaným obsazením titulní role (Václav Postránecký) a monumentálním pojetím chóru. Před tváří chóru se koná vše. Je všudypřítomný, vynořuje se z oken, dveří, děr obrovité pískově žluté ruiny, kterou výtvarník zastavěl celou scénu – a téměř celý svůj part zpívá (díky tomu, že skladatel Sofoklovy chóry dokonale přečetl, nelze dva a půl tisíce let starému partu chóru nerozumět). Mnohohlavý chór na sebe však strhuje takovou pozornost, že málem zanikne to podstatné, že totiž právě on je skutečným protihráčem Oidipa, který proklamuje dobré úmysly a seje kolem sebe zmar, pravým oponentem vladaře paranoicky posedlého strachem o svou moc, sebestředného a do sebe zahleděného, vzteklého a věčně podrážděného netrpělivce. Chór je sama obec personifikovaná vladařským vůdcem chóru. Jiří Štěpnička jej obdařil důstojností kontrastující s trochu histrionským chováním Oidipa. Postráneckého Oidipús na sebe nestrhuje naše sympatie. Chápeme jej, oceňujeme jeho snahu, nemůžeme se s ním však identifikovat, ani s ním nemůžeme ve finále soucítit – na to je zdlouhavý konec příliš naplněn jeho monotónním kvílením, které vyvolána smíšené pocity útrpnosti a odporu. Chápeme i chór – k Oidipovu osudu není necitelný, jeho chování vede železná nutnost: takového vladaře obec nepotřebuje. Společnost je otřesena nedostatkem morálky, spory uvnitř vládnoucí vrstvy i nedostatkem úcty k bohům. Čeká tedy a přijímá Oidipovu oběť s opravdovým uznáním, protože si je vědoma její velikosti. V ní a ve své bolestné cestě k ní tento pyšný a prchlivý vládce překročil sám sebe. Pauza, kterou oddělil autor hudby poslední čtyři verše posledního zpěvu (*"Vždyť – mám-li pravdu říci – / tys spasil zem i stát/ a jenom tobě díky/ zas mohu klidně spát"*), je dokonalou dvojtečkou.

Dojem z představení zůstává rozpačitý. Režisér pln dobré vůle respektovat tvar dramatu příliš akcentoval pnutí, které existuje mezi chórem a hrdiny příběhu, a zapomněl, že pro řeckého diváka to byl na rozdíl od nás jev přirozený a samozřejmý, takže jej pociťoval jinak než my. Mísí se tu jakýsi civilní realismus s falešným patosem, výkony herců jsou jakoby obecné, naprosto nevzrušivé a vytvářejí jen jakousi šedou clonu za protagonistou. Herecké možnosti amatérů v chóru byly přeceněny. Chór není schopen stylizovaného pohybového gesta a znesnadňuje divákovi pochopit celistvost sdělení. Tak jako scénografie nevyrůstá z pochopení dramatické struktury a jejích vnitřních zákonitostí, ale pouze z inscenačního aranžmá, a vytváří tak nikoli tragický prostor, ale pouze prostředí pro hru, režisérovy představy jsou naplňovány jen zvnějšku.

ŠRÁMKOVÁ, *Národní divadlo ke kořenům antiky a řádu*: Práce 1. 3. 1996; ZDENĚK A. TICHÝ, *Oidipús, který je moderním vladařem ve staré říši*: Mladá fronta Dnes 24. 2. 1996; ZDENĚK A. TICHÝ, *Postránecký věří v osud nejen jako Oidipús*: Mladá fronta Dnes 22. 2. 1996; VŠ: *Oidipús spíš ve stylu Stravinského*: Zemské noviny 12. 3. 1996; ZEL: *Oidipův vladař přežil*: Blesk 1. 3. 1996.

Dobrým svědectvím, že se inscenace může pozitivně proměňovat s časem, je Euripidova *Médeia* v Národním divadle.[24] Ivan Rajmont pro svou inscenaci zvolil místo rozsáhlých jevišť kukátkových divadel malý prostor divadla Kolowrat, jakési "alternativní" scény Národního divadla. Prostor ještě zmenšil tím, že v něm dal postavit čtvercovou dřevěnou arénu obklopenou ze všech stran diváky, které od herců odděluje bariéra jakéhosi dřevěného mantinelu. Scénická metafora nebyla však dostatečně využita,[25] navíc neskýtala příliš možností pro pohyb chóru tvořeného sedmi mladými ženami (posluchačky DAMU), které se po (falešném) odzpívání sborového partu musely krčit v některém z koutů. Rajmontův záměr vyložit tragédii jako spor manželské dvojice rozvrácené oportunismem, pokrytectvím a zbabělostí, nalezl oporu u Zuzany Bydžovské a Karla Rodena a jejich civilního, "televizního" herectví s nezbytnou neschopností srozumitelné jevištní mluvy. Rajmontova *Médeia* se nestala *"hrou o osudně nerozlučitelném spojení a několikanásobném trestu za porušení řádu, ale pouze ničivým střetnutím dvou zarytých manželů, psychologizujícím a bezmála feministickým příběhem o matce vražedkyni"*.[26] Teprve příchod Jiřího Štěpničky, jehož Iasón je daleko komplikovanější, protože v něm zcela nezmizela láska k Médei a jeho chování není přímočaře vypočítavé, zvrátil jednoduchou vykalkulovanost zpět k ambivalentnosti řecké tragédie. Díky Kateřině Burianové, jejíž náčelnice sboru se mezi pohybově nekultivovaným chórem korintských žen vyznačovala od počátku jistou elegantní stylizací, pak došlo k dalšímu posunu. Když se jí podařilo herecky beze zbytku naplnit režisérovu koncepci, stala se její náčelnice jakýmsi zrcadlovým obrazem Médei – je to ona, kdo chápe vše, ba víc, než Médeia sama, prožívá tragiku situace, ale má v sobě sílu vzepřít se běsu pomsty.

Rajmontova *Médeia* hraná v malém prostoru je ovšem přesto "velkým" divadlem sázejícím na scénické efekty (od kostýmů v černé, rudé a zlaté až po syntetizátorovou hudbu). Minulá doba však přinesla také dvě inscenace vyznačující skromností prostředků – Martincova *Oidipa krále* v divadélku M v Českých Budějovicích[27] a Skladanovu *Médeiu* v divadle Dagmar v Kar-

---

[24] Národní divadlo, studio Kolowrat 9. 12. 1992, překlad: V. Renč, režie: I. Rajmont, scéna: I. Žídek, kostýmy: I. Greifová, hudba: M. Jelínek.

[25] Viz Barbora Mazáčová, *Bída i sláva tragédie*: SaD 1993, č. 2, str. 50-59; Věra Ptáčková, *Dialog, konflikt, nedorozumění*: Divadelní noviny 1993, č. 17, str. 1; Eva Stehlíková, *Rozvod po korintsku*: Divadelní noviny 2, 1993, č. 2, str. 5; Pavel Trenský, *Poznámky k sezóně Národního divadla 1992-1993*: SaD 1993, č. 6, str. 58-60.

[26] B. Mazáčová, *op. cit.* Značka vš (Zemské noviny z 9. 2. 1993) rovněž cítí sepjatost koncepce s dneškem: *"Výkon* [Z. Bydžovské] *přesně zasazený jak do daných scénických podmínek, tak do situace narušenosti rodinných svazků naší doby."*

[27] Premiéra 26. 2. 1994, překlad: J. Pokorný, režie: V. Martinec, výprava: N. Vangeli, hudba: J. Vozáry.

lových Varech.[28] Skromnost tu byla částečně vynucena postavením těchto chudých divadel, ukazuje však jasně, že v malých prostorech je inscenaci antiky spíš ku prospěchu. V inscenaci *Oidipa krále* hrané v prázdném prostoru pouhými čtyřmi herci v černých kostýmech a s bíle nalíčenými obličeji bylo *"hlavním prostředkem, používaným s velkou kulturou, pouhé lidské tělo s jeho téměř nevyčerpatelnými možnostmi. Vysoce stylizovaný pohyb i slovní projev vedl ... polem působivých scénických metafor k prostému, ale závažnému sdělení"*.[29] Jednotlivé postavy hry se vydělovaly z chóru a zase se do něho vracely jako součást nedělitelného celku všehomíra, který se ocitl v nebezpečí. Téma Oidipovy oběti tu zaznělo s plnou silou. V karlovarské *Médei* (ačkoli část obsazení je v rukou herců bez profesionálního školení) je rovněž cítit poctivá snaha všech zúčastněných dobrat se jádra tragédie bez zjednodušování. Na nesmírně malé, prosté, ale vtipně vyřešené scéně [30] dominuje Médeia Lucie Domesové, která je nejen zraněnou ženou, ale i exulantem bez domova, barbarkou, neschopnou žít v možná kultivovanějším, ale zcela jistě základní pojmy etiky postrádajícím prostředí. Je bolestně sama, nikde nenalézá oporu. Trojčlenný, dokonale sladěný chór v bílých polomaskách (dvě amatérky vedené Hanou Frankovou) připomíná Sudičky, Moiry, které vše vědí, vše chápou a tiše odvíjejí přadénko života, aniž by do jeho běhu mohly zasáhnout. I zde omezené množství herců způsobilo, že jediný představitel musí obsáhnout několik rolí. Ani to neubírá představení na působivosti. Náznak tu vůbec má svou důležitost – děti jsou na scéně přítomny jen zástupně v podobě dvou dřevěných hraček, koníčka a vozíčku, a přece vražda dětí má svou emotivní sílu.

Stručný přehled nejnovějších inscenací[31] ukazuje, že řecká tragédie si nachází i ve změněných podmínkách cestu na české scény. Problémy s její

[28] Premiéra 22. 2. 1997, překlad: V. Renč, režie: K. Skladan, výprava: D. Hávová.

[29] E. Stehlíková, *Řecká tragédie Divadla M*: Lidové noviny 24. 5. 1994.

[30] Miniaturní scéna, která umožňuje i Médein odchod na voze poslané Héliem, stojí za bližší popsání. Dominuje jí čtyřhranný masivní dřevěný stůl, před nímž na počátku stojí dvě obdélníkové desky přiznávající zpracováním rustikální surovost použitého dřeva majícího stejnou strukturu jako prkna pokrývající podlahu. Tyto desky, s nimiž lze manipulovat, zastřou v nejdůležitějším okamžiku Médeiu stojící na stole a držící v rukou dvojitý provaz jako symbol otěží. Když se opět rozevřou, Médeia je již pryč.

[31] Ve výčtu chybí nejnovější představení *Ifigenie v Aulidě* v Severomoravském divadle v Šumperku, které se mi podařilo shlédnout až při listopadovém hostování souboru v Praze. Premiéra 25. 1. 1997, překlad: K. Hubka – J. Topol, režie: J. Janeček, scéna a kostýmy: K. Novotná j. h., dramaturgie: P. Vosáhlo. Klíčem k této inscenaci je chór. Režisér Jaromír Janeček jej zformoval ze čtyř představitelek. Jejich výborně sladěný projev je živý a spontánní, postrádá patos, ale nepostrádá humor – jsou to přece jen mladé dívky, které vedeny zvědavostí přišly okouknout vojsko, mezi

inscenací jsou setrvalé. Zdá se nepochybné, že chce-li divadlo hru, která vznikla v jiném prostoru a času, inscenovat tak, aby zasáhlo své obecenstvo stejným způsobem jako dávný autor, musí přistupovat ke svému výkladu svobodně a všechny elementy dramatu (a to jak ty, které nám jsou blízké, tak ty, které jsou nám vzdálené a cizí) přetavit funkčně a převést je do soudobé divadelní řeči. V tomto směru většina pozorovaných inscenací zůstává napůl cesty – na jedné straně trpí ostychem před velkým úkolem, na druhé straně k němu přistupuje s minimální vybaveností. Je patrně naprosto lhostejné, je-li chór zpívaný nebo mluvený, hraje-li se v prostěradlech, která předstírají řecký kostým, nebo v civilu. A přece těmto vnějším věcem divadla věnují vesměs nesmírnou pozornost. Naproti tomu je zřejmé, že nelze řeckou tragédii hrát bez prosté dovednosti vyslovit zřetelně a významuplně verš a bez osobního nasazení herců chóru. Přesto na našich scénách zní na kusy rvané verše vyslovované se všemi nešvary současné obecné češtiny[32] a chór, i když

---

nímž jsou nejkrásnější řečtí hrdinové. Sledují zaujatě, s pochopením a soucitem tragédii, která se před nimi odehrává, ale která se jich osobně netýká. Jakmile skončí svůj part, otočí se k nám zády a jejich těla oblečená do jakýchsi prostých bílých říz se změní v dřík sloupu ukončený maskou. Masky jsou tu totiž použity velmi netradičně – nekryjí tvář, ale temeno hlavy. Není to však jen výtvarně působivé gesto na pozadí modrého nebe, které dominuje prázdné scéně Kristýny Novotné. Tato strnulá neměnnost jasně demonstruje druhou stranu bohatého a komplikovaného vnitřního života postav, jejichž interpretace nemůže být prováděna prostředky realistického psychologizujícího herectví. Vyrovnaný herecký soubor představuje jednotlivé postavy v duchu této metafory v celé jejich rozpornosti. Herci se také nikterak nezalekli statičnosti tragédie a dokonce ji podtrhují tím, že neilustrují její slova nadměrným gestem. Tím drásavěji pak zazní několik klíčových momentů, kdy se skutečně odkryje zničující zoufalství a beznaděj postavení hrdinů.

[32] Neuvědomujeme si příliš, že pro dnešního absolventa gymnázia je verš naprosto neznámým pojmem. Krátké pedagogické působení na DAMU mne přesvědčilo, že v tomto smyslu chybí základní znalosti o českém přízvuku i mezi budoucími herci. Stejně jako v ostravské inscenaci *Elektry* a *Oresta*, i v představení tak kultivovaném, jakým je karlovarská *Médeia*, cítíme rozdíl mezi mladšími představiteli a L. Balounovou, jejíž chůva vyslovuje verš s absolutní samozřejmostí. Kritici na tom nejsou o nic lépe – D. Ulrichová (*Náš mladší bratr Orestés*: Tvar 3, 1992, č. 15) se domnívá, že řecká tragédie je psána v hexametru. Znalosti o antickém divadle jsou vůbec na tradičně nízké výši. V programu k šumperským *Trójankám* píše ředitel Střední školy dramatického umění v programu o Euripidovi: *"ve slavném trojlístku společně s Aischylem a Aristofanem ... dostával se do vleklých sporů s Aristofanem a Sofoklem ... tím vším vyprovokoval v sobě silnou averzi u mnoha významných současníků, jako byl třeba Aischylos a Sofoklés ... napsal ... 17 tragédií a jedno drama satirické"*. Možná ovšem zvoní na lepší časy: obrovský, neskladný, ale velmi působivý plakátový program k představení Sofoklovy *Antigony* vybavili absolvující divadelníci vzorně vším potřebným (a navíc reprodukcemi z Velišského *Života Řekův a Římanův*).

pobývá na scéně celé představení a zpívá, se málokdy stává integrální součástí hry. Navíc řecká tragédie, v níž se nedají použít osvědčené postupy psychologického herectví, vyžaduje skutečné herecké osobnosti, kterých je bohužel v současné době poskrovnu. Pokusů bylo víc než dost, na představení, na němž bychom jako diváci byli hluboce citově zasaženi a odcházeli se zážitkem katarze, stále ještě čekáme.

SUMMARY

Greek and Roman Drama on the Czech Stage since 1989

The aim of this study is to record new performances of Greek and Roman drama staged over the past seven years. The auctor discovered a conspicuous retreat of classical comedy from the stage of the professional theatre on the one hand, and an increasing number of performances of Greek tragedy on stage of school of acting, on the other. Fresh new ground is being broken in performances of Euripides *Oresteia* (in Prague and Ostrava). The most ambitious project over the last few years were performances of the tetralogy composed of the *Trojan Women*, *Hecuba*, *Andromache* and *Cyclops* (Labyrinth Theatre, Prague) and Sophocles *Oedipous the King* (National Theatre, Prague).

VRAK Z ULU BURUNU (KAŞ)

Marek Dráč *(Praha)*

V pozdní době bronzové, kdy se u Ulu Burunu při tureckém pobřeží potopila obchodní loď s cenným nákladem v podpalubí, byla již ve Středomoří zavedena rozsáhlá obchodní síť. Z ostrovních center Středozemního moře zaujímal důležité postavení Kypr, ztotožňovaný se starověkou Alašijou. Těžila se na něm měď, jež sloužila pravděpodobně také jako surovina pro ingoty nalezené v uluburunském vraku. Tyto měděné ingoty se vyznačují charakteristickým čtyřrohým obdélníkovým tvarem připomínajícím rozprostřenou býčí kůži. U Ulu Burunu byly objeveny i cínové ingoty (viz dále). Zdrojem pro jejich výrobu by měla být podle George F. Basse, amerického podmořského archeologa a vedoucího uluburunské expedice, nejspíše oblast dnešního Afghánistánu. Hliněné tabulky z 18. stol. př. Kr. se v této souvislosti zmiňují o suchozemské přepravě cínu směrem na západ přes mezopotamské město Ešnunna až na syrské pobřeží do některého z přístavů, jakým byl např. Ugarit. Kromě kovů se v době bronzové obchodovalo také s tmavým dřevem podobným ebenu, rostoucím v Africe jižně od Egypta (viz dále). Dalším obchodním artiklem byl jantar dovážený ze severní Evropy, hlavně z oblasti Baltského moře.

Lodě doby bronzové, podobné uluburunské, se zřejmě plavily po Středomoří po kruhových trasách: pluly ze syropalestinského pobřeží na Kypr, do egejské oblasti, dále do jižní Itálie, na Sicílii a příležitostně i na Sardinii, a pak se vracely zpět přes severní Afriku a Egypt. S tím souvisí také největší význam objevu zbytků uluburunské lodi, umožňuje totiž přibližně zmapovat obchodní trasy a výměny zboží ve východním Středomoří v době před více než 3000 lety.

Velkou zásluhu na odkrytí co do množství nálezů nejbohatšího známého lodního vraku z doby bronzové má Ústav pro archeologii mořeplavby (Institute of Nautical Archaeology – INA). INA založil v roce 1973 George F. Bass a od roku 1976 tato instituce sídlí na Texaské A&M univerzitě v College Station v Texasu.

Na potopené plavidlo u mysu Ulu Burun blízko tureckého města Kaş (obr. 1) narazil poprvé v létě roku 1982 jeden turecký potápěč, který v hloubce asi 50 m pod mořem nedaleko výběžku pevniny objevil měděné ingoty z doby bronzové. Nález byl ohlášen tureckému Muzeu podmořské archeologie ve městě Bodrumu, kde má INA zřízenu svou základnu.

V létě roku 1983 provedl na místě první předběžný výzkum Bassův turecký asistent Cemal Pulak spolu se svými dvěma americkými kolegy, Donem

Freyem a Jackem Kelleym. Oficiální expedice se vypravila do Ulu Burunu následujícího léta roku 1984 na průzkumné a speciálně pro podmořské výzkumy vybavené lodi s názvem *Virazon*. Na její palubě nechyběly nádrže obsahující vzduch a kyslík pro rekompresní komoru a kromě běžného potápěčského vybavení vezla rovněž různá přídavná zařízení. K nim patřila např. vzduchem naplněná kopule z plexiskla, do níž se potápěči mohli uchýlit v případě nouze nebo nebezpečí a odkud se mohli telefonicky dovolat na hladinu. Exkavační práce usnadňovaly podmořským archeologům pneumatické odsavače (vývěvy), těžší a objemnější předměty byly vynášeny z mořského dna na povrch v koších pomocí balónu.

Vrak a náklad uluburunské lodi se rozložil poblíž rozsáhlého skalního výchozu na strmém svahu v hloubce přes 40 m. Vzhledem k vysokému tlaku byl omezen jeden pracovní pobyt pod hladinou na maximálně 20 minut.

Během výzkumných prací v letech 1984-1988 (výzkum nadále pokračuje) bylo z uluburunského vraku vyzvednuto množství artefaktů, z nichž většina zřejmě pochází ze 14. stol. př. Kr. Hned při prvních sestupech pod hladinu objevili podmořští archeologové známé měděné ingoty ve tvaru býčí kůže. S podobnými ingoty jako zde v Ulu Burunu se setkal G. Bass již při svém prvním podmořském výzkumu u tureckého mysu Gelidonya v roce 1960. Se svými spolupracovníky zde nalezl vrak z doby kolem roku 1200 př. Kr., z jehož trupu se ovšem mnoho nezachovalo (Bass 1966). Uluburunských měděných slitků bylo odkryto daleko více než u mysu Gelidonya, jejich počet dosahuje dvou set kusů. Každý z těchto ingotů má hmotnost kolem 28 kg, což odpovídá hmotnostnímu ekvivalentu jednoho starověkého talentu. Společně s okrouhlými ingoty bochníkovitého tvaru, které jsou z vraku rovněž doloženy, se odhaduje celková hmotnost uluburunské mědi zhruba na 6 tun. Kromě slitků z tohoto kovu byly objeveny také ingoty z čistého cínu (99,5 %), který se zřídkakdy nachází na lokalitách doby bronzové v surové formě. Cínové ingoty připomínají většinou poloviční nebo čtvrtinovou býčí kůži, ale našly se i okrouhlé slitky bochníkovitého tvaru (Pulak 1988, 6-10).

Velké procento ze všech nálezů vynesených z uluburunského vraku tvoří hliněné amfory syropalestinského původu, jejichž výška se pohybuje kolem 50 cm (obr. 2). Snad nejlepší paralely k těmto amforám pocházejí z Řecka, např. z jednoho tholu v Menidi, kladeného do 13. stol. př. Kr., nebo z blíže nedatovaného komorového hrobu v Mykénách (Bass 1986, 277). Bylo zjištěno, že většina ze stovky syropalestinských amfor z Ulu Burunu je naplněna žlutou pryskyřicí z dřeviny *Pistacia terebinthus* var. *atlantica*. Tento druh stromu běžně roste ve východním Středomoří. Mykénské slovo *ki-ta-no* bývá vysvětlováno právě jako označení pryskyřice z *Pistacia terebinthus*, používané v době bronzové zřejmě na výrobu voňavek; toto slovo se často objevuje např. na hliněných tabulkách v palácovém archivu v Knóssu. Část uluburunských syropalestinských amfor obsahovala také auripigment, žlutý sirník arzenitý, který sloužil jako barvivo (viz dále).

Z velkých keramických nádob bylo objeveno několik *pithoi*. Tyto objemné a velmi těžké zásobnice byly vynášeny z mořského dna na povrch v síti pomocí balónu naplněného vzduchem. Jeden pithos obsahoval překvapivě hrnčířské výrobky, a to převážně kyperského původu (Bass 1986, 279-281). K celkem 18 kusům patří tři štíhlé džbánky se zašpičatělým dnem (Bass 1986, obr. 12), různé typy misek, některé s dlouhým vidlicovitým držadlem (obr. 4), a další kyperskou keramiku tu zastupují tři malé bucchero džbány (obr. 3). V pithu se našly také čtyři hliněné lampy (Bass 1986, obr. 14); ty jediné pravděpodobně nepocházejí z Kypru, protože zde nejsou běžné a představují typ lamp ve tvaru omáčníku se zobáčkem pro držení knotu, kterému se přičítá syropalestinský původ.

Pro podmořské archeology byla zásobnice obsahující keramiku velkým překvapením. Pithoi se jak známo obvykle používaly na olej, k uskladnění sypkých látek, nebo na pitnou vodu. Pithos z Ulu Burunu však navíc ukazuje, že velké hliněné zásobnice mohly sloužit také k podobnému účelu jako mají dnešní přepravní bedny.

Kromě kyperského hrnčířského zboží se našlo také několik kusů mykénské keramiky. V prvé řadě to je *kylix*, připomínající FS 256 z LH IIIA:2e (obr. 5). Na jeho světlém, červenohnědém povrchu jsou patrné zbytky červené malby. Podobný kylix byl nalezen v jedné mykénské hrobce v Iálýsu na Rhodu (Bass 1986, 285). Další mykénskou keramiku tu zastupují různé typy třmínkových váz s falešným hrdlem a výlevkou, datované převážně do LH IIIA:2 (obr. 6; Bass 1986, 289, 292, obr. 34; Pulak 1988, 14, obr. 8). Mykénského původu je rovněž hluboký polokulovitý šálek klasického tvaru zdobený podobně jako třmínkové vázy červenohnědou lineární dekorací (Pulak 1988, 14, obr. 9); patří k FS 214. Pravděpodobně současný s kylikem je charakteristický zobákovitý džbán, který je vzhledem k výzdobě datován do rané LH IIIA:2, ale tvarem se blíží spíše FS 144 z LH IIIA:1 (Bass – Pulak – Collon – Weinstein 1989, 12, obr. 23).

Poměrně častými keramickými nálezy z Ulu Burunu jsou malé dvojuché ploché nádoby připomínající dnešní poutnické čutory nebo cestovní láhve (obr. 7); centrum jejich výroby je zřejmě možno hledat v Sýrii (Bass 1986, 284-285; Pulak 1988, 13-14). V roce 1986 bylo objeveno rovněž fajánsové rhyton ve tvaru beraní hlavy (Bass – Pulak – Collon – Weinstein 1989, 8, obr. 12). Podobná, ale ne identická rhyta pocházejí z Enkomi a z Tell Abu Hawam.

Velkým překvapením se stal nález většího množství matných, kobaltově modrých skleněných kotoučů (Bass 1986, 281-282, obr. 15-16). Tyto slitky o průměru zhruba 15 cm a tloušťce přes 6 cm jsou na spodním okraji lehce zaoblené. Technologie výroby skla byla v době bronzové zřejmě dobře utajovaná. Leo Oppenheim označil výrazy *mekku* a *ehlipakku*, objevující se na hliněných tabulkách z Tell el-Amarny, za výrazy pro ingoty skla, dovážené do Egypta ve 14. stol. př. Kr. z Tyru a Aškalonu (Oppenheim 1973). Pro Oppenheimovu teorii skleněných slitků však chyběly jakékoli materiální důka-

zy. Takový důkaz byl ovšem objeven v Ulu Burunu. Chemická analýza jednoho z uluburunských skleněných ingotů prokázala, že má stejné látkové složení jako modré sklo egyptských lahví, datovaných do stejného období s uluburunským vrakem.

V nákladu lodi nechyběla ani slonovina. Roku 1984 byl objeven asi 20 cm kus sloního klu (Bass 1986, obr. 18), který je na obou koncích čistě ořezaný a teoreticky mohl sloužit ke zhotovení pyxidy, doložené např. v mykénských Athénách. Vedle toho se našly zuby z nosorožce, dříve považované za hroší (Bass 1986, obr. 19; Bass – Pulak – Collon – Weinstein 1989, obr. 20). V souvislosti s původem uluburunské slonoviny se uvažuje o syropalestinském pobřeží, kde ještě v pozdní době bronzové žili nosorožci, a v Sýrii dokonce možná zvláštní druh "syrského" slona.

Ve vraku bylo dále objeveno několik zbytků polen tmavého dřeva, z nichž nejdelší jsou zhruba metrová (Bass – Pulak – Collon – Weinstein 1989, obr. 17). Tato polena jsou z tzv. afrického tmavého dřeva (*Dalbergia melanoxylon*), rostoucího od Súdánu na jih až po Mosambik a Angolu. G. Bass navíc dospěl srovnávacím studiem k závěru, že to, co starověcí Egypťané nazývali *hbny* čili eben, byla ve skutečnosti *Dalbergia melanoxylon*. Ze stejného dřeva bylo např. zhotoveno lůžko, křeslo a taburet v hrobce faraóna Tutanchamóna.

Nemalý problém v určování místa vyplutí uluburunské lodi způsobil nález několika vyřezávaných jantarových korálů, tvarovaných do typicky mykénských vzorů (obr. 8). Jako surovina pro jejich výrobu totiž sloužil baltský jantar, což dokazují chemické analýzy (Bass 1986, 286). G. Bass se až doposud na základě většiny nálezů s východomořskými souvislostmi domníval, že uluburunská loď plula směrem z východu na západ. Tuto teorii ovšem mykénské korálky z baltského jantaru značně podkopávaly. Ale Bass přesto dospěl k možnému vysvětlení, že je prostě nosil mykénský Řek na své zpáteční cestě z nějakého předovýchodního přístavu. Opíral se přitom o nález kamenného pečetítka s mykénským vzorem, které bylo objeveno společně s korálky (obr. 9; Bass 1986, 283-284). Podobné čočkovité pečetítko pochází např. z jednoho komorového hrobu blízko Krisy v pevninském Řecku (dnes je uložené v Delfském muzeu).

Z uluburunského vraku bylo vyzvednuto také 16 kamenných kotev, které mají paralely na různých místech v Egyptě, dále v Minet-el-Beida a podobné kotvy sloužily rovněž jako votivní dary v hrobkách a svatyních v Ugaritu, Byblu a Kitiu. Pod jednou takovou kotvou našli potápěči soubor bronzových seker, čepelí srpů, tesel, závaží a kamenů zátěže (Bass 1986, 291-292). Na stejném místě potom objevili obnažený úsek lodního trupu; ten se skládal z borových prken, kolem 25 cm širokých a 5 cm silných, pospojovaných a upevněných k borovému kýlu spojením na čep a zádlab se zajištěním klíny z tvrdého dřeva. Byl to stejný stavební postup jako u lodi ze 4. stol. př. Kr., kterou prozkoumal Bassův kolega Michael Katzev u kyperské Kyrénie v letech 1967-1969 (Bass 1975). Lodě pozdní doby bronzové byly tedy vy-

ráběné stejným způsobem jako pozdější řecká a římská plavidla. Také Homérův popis postupu stavby Odysseovy lodi byl přesný (*Od.* 5, 247-248).

Vedle množství bronzového nářadí (PULAK 1988, 14-20) byly u Ulu Burunu nalezeny rovněž bronzové zbraně. Patří k nim především dva krátké meče (délka 45,4 cm; PULAK 1988, 21-22). První je odlit z jednoho kusu a je typem běžně doloženým v pozdní době bronzové ze syropalestinského pobřeží (obr. 10). Meč má dvojitou konvexní čepel zdobenou u rukojeti dvěma rytými dekorativními pruhy složenými ze tří podélných rýh. Bronzová rukojeť byla původně vykládaná dřevem a slonovinou. Druhý meč je typický egejský (mykénský) výrobek (obr. 11). Jednolitý kus má žebrovanou čepel, záštita i jílec byly plátované (možná zlatým plechem) a zdobené méně trvanlivým materiálem, pravděpodobně dřevem. Kromě mečů bylo z mořského dna vyneseno také několik bronzových dýk, a dále hrotů šípů a oštěpů (PULAK 1988, 23-24). Jedním z nejpozoruhodnějších artefaktů je právě jedna bronzová dýka, nalezená v roce 1984 (BASS 1986, 282, obr. 17). G. Bass k ní totiž objevil v jedné archeologické nálezové zprávě zajímavou paralelu, která pochází z jihopalestinské lokality v Tell el-Adždžul, kde kdysi stálo město Kanaanejců. Kanaánští zbrojíři upravili tvar svých dýk podle starších egyptských vzorů. Tato skutečnost přivedla G. Basse k závěru, že uluburunská dýka je pravděpodobně kanaánským výrobkem z pozdní doby bronzové. Ke všem výše jmenovaným zbraním je snad ještě vhodné přiřadit nálezy kamenných mlatů (PULAK 1988, 24, obr. 26).

O nemalé důležitosti obchodní lodi potopené u Ulu Burunu svědčí četné předměty z drahých kovů. V roce 1984 byl objeven zlatý pohár ve tvaru kalichu (BASS 1986, 286, obr. 24); původ a doba vzniku tohoto výrobku však zatím zůstávají neobjasněné, ačkoliv podobné bikonické číše, ale fajánsové, pocházejí z Ugaritu. Podmořští archeologové také postupně vynesli z vraku několik zlatých závěsků, většinou syropalestinského původu, jako např. závěsek ve tvaru sokola držícího v pařátech dvě kobry (BASS 1987, 693), zlatý medailon s kanaánskou čtyřcípou hvězdou (obr. 12), dále hruškovitý závěsek s postavou nahé bohyně držící v každé ruce jednu gazelu (BASS – PULAK – COLLON – WEINSTEIN 1989, obr. 3), a v neposlední řadě závěsek ve tvaru rohů tvořících přerušený elipsovitý prstenec (obr. 13); tento typ, oblíbený hlavně v 15. a 14. stol. př. Kr., se kromě syropalestinského pobřeží vyskytuje i v Řecku a na Kypru (BASS – PULAK – COLLON – WEINSTEIN 1989, 6). Šperkem egyptského původu je nepochybně zlatý prsten přeseknutý uprostřed dlátem, takže se jeho nápis na štítku stal nečitelným (PULAK 1988, 27, obr. 33). Kromě něho se ve vraku našly i jiné poškozené klenoty: poloviny bohatě zdobených zlatých závěsků, z nichž některé jsou zmačkané jako kusy papíru, nebo zkroucené úlomky stříbrných náramků (PULAK 1988, 26, obr. 30). Loď tedy vezla spoustu cenného odpadového materiálu, určeného k novému zpracování.

Na její palubě se možná plavili i hudebníci, protože výzkumná sezóna roku 1986 přinesla úlomky želvoviny, která mohla být součástí ozvučné

desky loutny, oblíbené ve starověkém Egyptě. Již předtím byla z vraku získána také dvojice malých bronzových činelů (řec. *kymbala*), jen o trochu větších než dnešní prstové činely (BASS 1986, 288-289, obr. 28).

Už Homér se ve své Íliadě zmiňuje o "skládací dřevěné tabulce" (*Il.* 6, 169). Do doby objevu uluburunského vraku však neexistoval žádný doklad diptychu z doby bronzové. Nejstarší tehdy známé diptychy byly nalezeny v Nimrudu (Kalchu) a pocházejí z pozdního 8. stol. př. Kr. (MALLOWAN 1954). Analýzami nimrudských tabulek se zjistilo, že jejich vosk byl smíšen s 25% auripigmentu (žlutého sirníku arzenitého), aby se dosáhlo správné konzistence a zabarvení. Jak jsem již uvedl, jednou z prvních věcí, kterou archeologové vyzvedli z uluburunského vraku, byla syropalestinská amfora naplněná právě auripigmentem. Na uluburunském diptychu se včelí vosk samozřejmě nezachoval (BASS – PULAK – COLLON – WEINSTEIN 1989, 10-11, obr. 19); jeho dva dřevěné listy jsou složeny z více než 25 fragmentů a jejich zahloubené vnitřní strany byly zdrsněny rytým šrafováním k dobrému přilnutí vosku.

Na lodi byly převáženy také mezopotamské pečetní válečky, nalézané rovněž na Kypru a v Řecku, které často sloužily jako dar egyptským faraónům (BASS – PULAK – COLLON – WEINSTEIN 1989, 12-16). První pečetní váleček je zhotovený z křemene nebo z křišťálu (BASS – PULAK – COLLON – WEINSTEIN 1989, obr. 24-25); jeho zlatá víčka nasazená na obou koncích připomínají pokrývky hlavy, jaké s oblibou nosili Kassité. Druhý váleček je vyrobený z hematitu (obr. 14); původní mezopotamský vzor, vyřezaný kolem roku 1750 př. Kr., zobrazuje krále, bohyni a malou postavu kněze uprostřed mezi nimi; asi o čtyři století později k tomuto výjevu přidal asyrský glyptik postavu bojovníka s mečem srpovitého tvaru a stojícího gryfa; pozdější řezba téměř vyhladila klínopisný nápis podél staré scény.

Vedle již zmíněného, značně poškozeného zlatého prstenu, jsou z Ulu Burunu doloženy i jiné artefakty egyptského původu, k nimž patří: skarabeus z kosti nebo ze slonoviny, zasazený do zlaté objímky a s vyřezávanými dekorativními hieroglyfy na podstavě (PULAK 1988, 28, obr. 34), dále malá čtyřúhelníková destička z kamene nazelenalé barvy s hieroglyfickým nápisem na líci i rubu (PULAK 1988, 28, obr. 35), a v neposlední řadě další skarabeus, tentokrát ze zlata (BASS – PULAK – COLLON – WEINSTEIN 1989, 17-29, obr. 29-30); na konci staroegyptského nápisu na podstavě tohoto skarabea bylo vyryto jméno "Nefertiiti" (*Krásná přišla*). James Weinstein zjistil, že uluburunský zlatý skarabeus je vůbec prvním takovým nálezem se jménem Nefertiiti, a navíc to je také první předmět se jménem Achnatona či jeho ženy, objevený v Malé Asii nebo v egejské oblasti. Za ještě důležitější považuje J. Weinstein způsob, jakým je Nefertiitino jméno na skarabeovi napsáno; podle něho podporuje hypotézu, že Nefertiiti vládla po boku svého manžela nad Egyptem.

Objev zlatého skarabea také značně zkomplikoval dosavadní teorie o době potopení obchodní lodě u Ulu Burunu i o jejím původu. Nosil ho snad

nějaký posel královny Nefertiiti? Této domněnce však moc nepřidává na věrohodnosti skutečnost, že tento artefakt byl objeven poblíž zlatého odpadu, takže možná patřil v nákladu na stejnou hromadu. Potom by muselo dojít ke katastrofě lodi až po smrti Nefertiiti, protože za doby jejího panování by byl skarabeus těžko takto neuctivě odložen. Tím by ovšem bylo datování zániku lodi posunuto do mnohem pozdější etapy ve 14. stol. př. Kr., možná až na přelom 14. a 13. stol. V souvislosti s původem uluburunské lodi se zatím uvažuje o Mykéňanech, Kanaanejcích a o Kypřanech, a to hlavně z důvodu převažujícího množství jejich výrobků, vynesených z vraku. Samotnou posádku mohli ovšem tvořit příslušníci více středomořských kultur a civilizací. Vyhodnocování nálezů však nadále pokračuje a výsledky výzkumu snad více osvětlí problém původu a doby potopení jedné z nejznámějších lodí doby bronzové.

LITERATURA

BASS, G. F. 1966: *Archaeology under Water*. New York – Washington, Praeger.

BASS, G. F. 1975: *Archaeology Beneath the Sea*. New York, Walker.

BASS, G. F. 1986: *A Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun (Kaş). 1984 Campaign*, in: AJA 90, č. 3, s. 269-296. Boston.

BASS, G. F. 1987: *Oldest Known Shipwreck Reveals Splendors of the Bronze Age*, in: National Geographic 172, č. 6, December, s. 693-732. Washington, D. C.

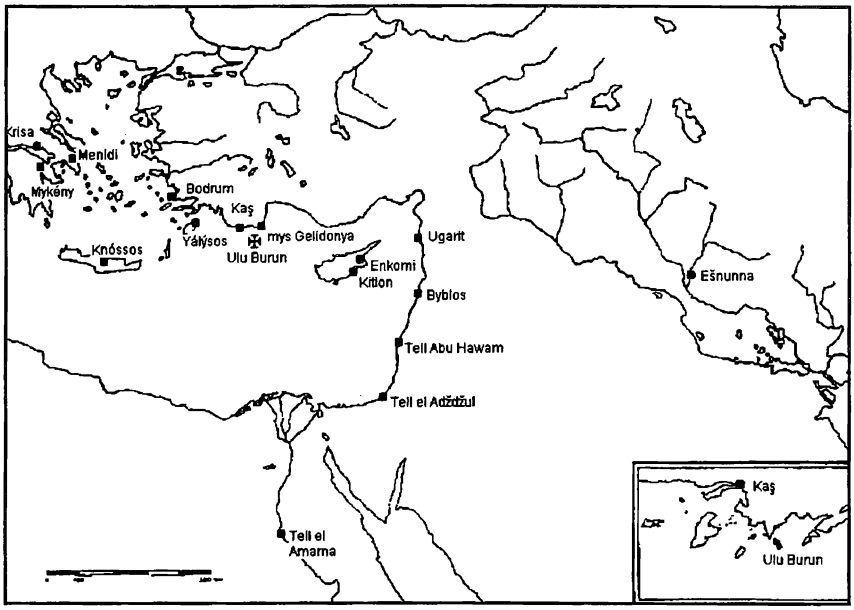
BASS, G. F. – PULAK, C. – COLLON, D. – WEINSTEIN, J. 1989: *The Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun. 1986 Campaign*, in: AJA 93, č. 1, s. 1-29. Boston.

MALINOVI, J. a R. 1991: *Dvacet nejvýznamnějších archeologických objevů dvacátého století*. Praha.

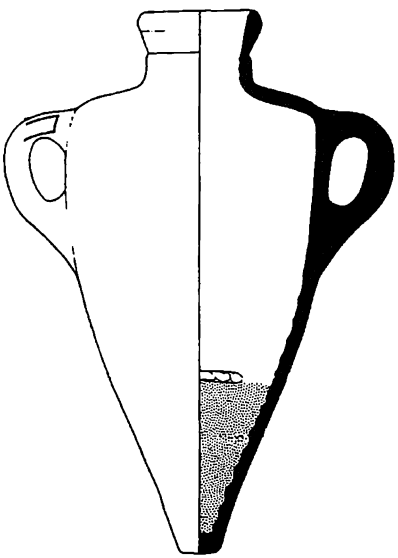
MALLOWAN, M. E. L. 1954: *The Excavations at Nimrud (Kalchu)*, in: Iraq 16, s. 98.

OPPENHEIM, A. L. 1973: *Towards a History of Glass in the Ancient Near East*, in: JAOS 93, s. 259-263.

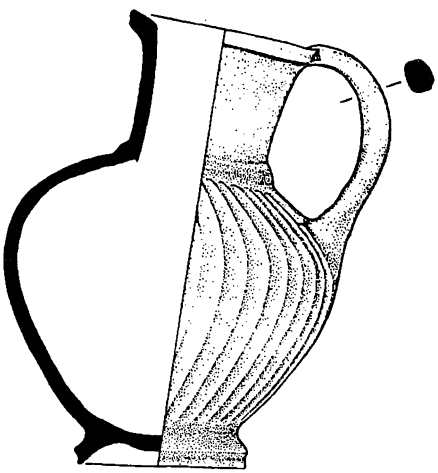
PULAK, C. 1988: *The Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun, Turkey. 1985 Campaign*, in: AJA 92, č. 1, s. 1-37. Boston.



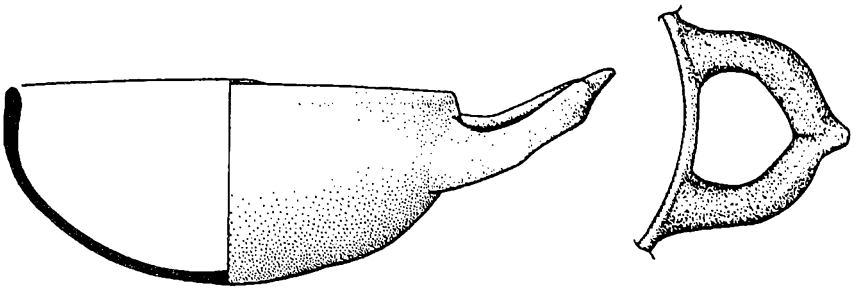
Obr. 1. **Mapa východního Středomoří** (Bass 1986)



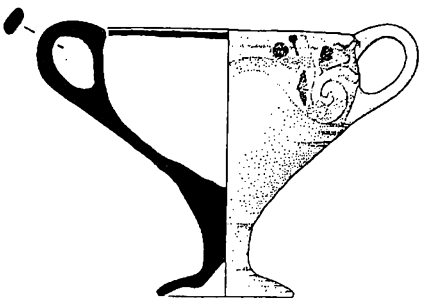
Obr. 2. **Syropalestinská amfora** (Bass 1986)



Obr. 3. **Kyperský bucchero džbán** (Bass 1986)

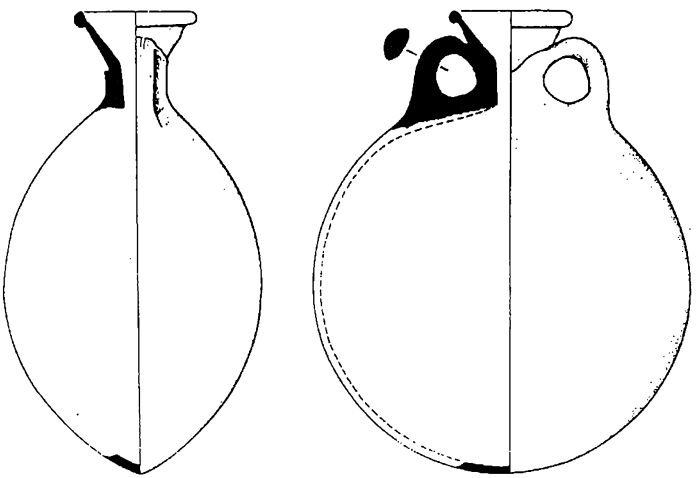


Obr. 4. **Kyperská miska s vidlicovitým držadlem** (Bass 1986)

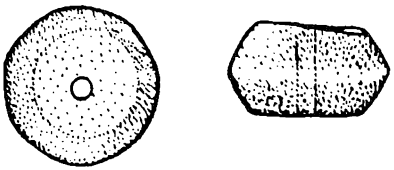


Obr. 5. **Mykénský kylix** (Bass 1986)

Obr. 6. **Mykénská třmínková váza** (Bass 1986)

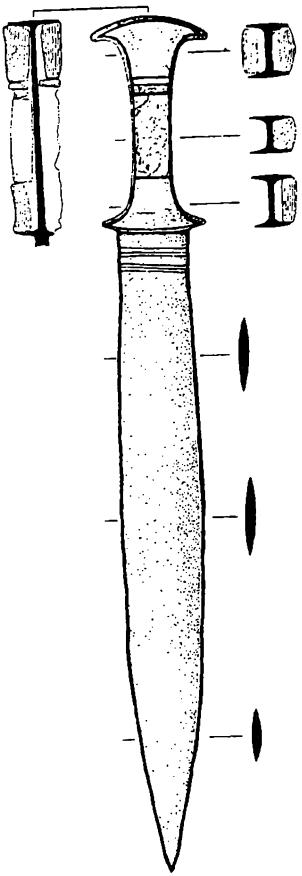


Obr. 7. **Syrská cestovní láhev** (Bass 1986)

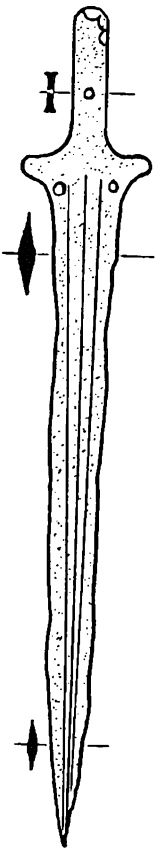


Obr. 8. **Mykénský jantarový korálek**
(Bass 1986)

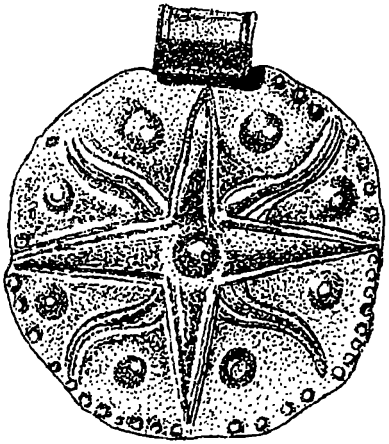
Obr. 9. **Mykénské kamenné pečetítko**
(Bass 1986)



Obr. 10. **Syropalestinský meč**
(Pulak 1988)

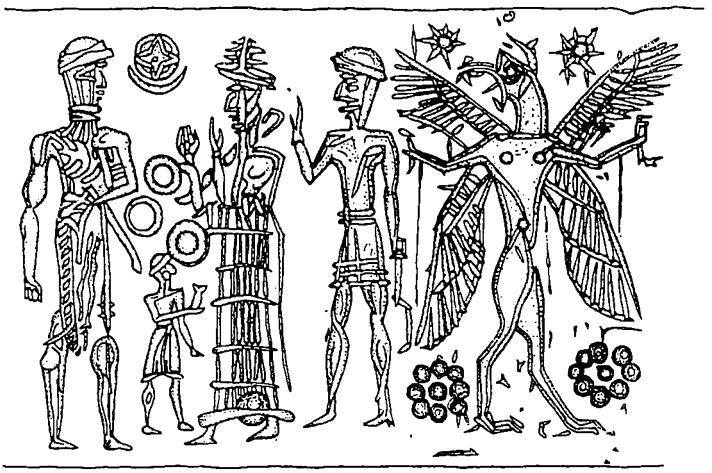


Obr. 11. **Egejský (mykénský) meč**
(Pulak 1988)



Obr. 12. **Zlatý medailon**
(Bass – Pulak – Collon – Weinstein 1989)

Obr. 13. **Zlatý závěsek**
(Bass – Pulak – Collon – Weinstein 1989)



Obr. 14. **Mezopotamský pečetní váleček**
(Bass – Pulak – Collon – Weinstein 1989)

ZUSAMMENFASSUNG
Das Wrack von Ulu Burun (Kaş)

Bei dem Kap Ulu Burun, nicht weit von der türkischen Stadt Kaş (Abb. 1), ist höchstwahrscheinlich im 14. Jahrhundert v. Chr. ein voll aufgeladenes Handelsschiff versunken. Ein türkischer Taucher hat das untertauchte Schiff erst im Sommer 1982 gefunden. In der Tiefe von cca 50 Meter unter dem Meeresspiegel, unweit des Festlandes, sind die Kupfergußblöke aus dem Bronzealter entdeckt. Das uluburunische Schiff war über 15 Meter lang und war mit den Segeln ausgestattet. Sein Rumpf war aus Kieferbretten, die mit dem Kiel verbunden waren und mit den Keilen aus Hartholz gesichert. Die wertvollen Gegenstände waren unter dem Hinterdeck. Es waren die Schmuckstücke des mykenischen, syro-palestinischen und ägyptischen Ursprungs, weiter die Bronzewaffen (z. B. Schwerter und Pfeilspitzen), Schalen der Strausseier, Elfenbein und mykenische Keramik. Im Zentralraum des Unterdecks waren die Fischnetze, blaue gläserne Gußstücke in Scheibenform, weiter Stamme der Holzbestände (*Dalbergia melanoxylon*) und nicht in der letzten Reihe waren hier syro-palestinische Amphoren mit duftigem Harz. Auf den Seiten waren hier auch die grossen keramischen Behälter (*pithoi*). In diesem Teil waren Gußstücke aus Kupfer und Zinn, welche die häufigsten Funde vom Meeresgrunde geworden sind.

Im Zusammenhang mit dem Ursprung des uluburunischen Schiffes denkt man über Mykäner, Kanaaneyzer und Kypräner, und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, daß ihre, aus dem Wrack ausgetragenen Sachen überwiegen. Die Angehörigen mehrerer mittelmeerischen Kulturen und Zivilisationen konnten jedoch auch die alleine Besatzung bilden. Die Auswertungen der Funde setzen jedoch weiter vor und die Ergebnisse der Untersuchungen vielleicht mehr erklären die Probleme des Ursprungs und der Zeit des Untergehens eines der bekanntesten Schiffe aus der Bronzezeit.

VĚRA HROCHOVÁ
(25. 6. 1933 – 9. 10. 1996)

Věra Hrochová zemřela náhle, uprostřed aktivního života tak rychle, jak jsme nikdo z nás nečekali; její náhlý odchod završil její bohatý, dynamický život podobnou rychlostí, jakou předtím stíhala své cesty, konference, přednáškové a studijní pobyty v mnoha zemích světa. Podobně jako odjížděla s lehkostí tam či onam, odešla předčasně z našeho světa i tentokrát se stejnou náhlostí změny. Zůstala po ní velká mezera, kterou bude velmi těžko nahradit někým jiným.

Věra Hrochová patřila k posledním, kdo ještě prošli opravdovým gymnasiem s latinou a řečtinou, a tyto její znalosti ji také přivedly na fakultě k profesorce Miladě Paulové a k byzantologii. Tomuto oboru, u nás jen málo rozšířenému, ke kterému se cítila opravdu povolána, pak zasvětila svůj život. Na své odborné cestě měla mnoho překážek, její obor přecházel na fakultě od Katedry obecných dějin ke Katedře věd o antickému starověku a zase nazpět vícekrát, habilitovat se mohla až v r. 1989 a profesorkou se stala až těsně před svou smrtí, ale dokázala přes všechny překážky vytrvat.

Jejími hlavními byzantologickými pracemi jsou *Byzantská města ve 13. až 15. století* (Praha 1967) a soubor studií *Aspects de Balkans Médiévaux* (Praha 1989), se svým manželem Miroslavem Hrochem napsala velmi úspěšnou knihu *Křižáci v Levantě* (1975, druhé přepracované vydání pod názvem *Křižáci ve Svaté zemi* 1996), která byla přeložena do polštiny, a je také spoluautorkou *Dějin Byzance* (Praha 1992, 1994).

Řadu svých prací publikovala ve sbornících z konferencí a v časopisech v různých částech Evropy – v Bulharsku, v bývalém Sovětském svazu, v Řecku, na Kypru, v Turecku, v Německu. Mluvila výborně francouzsky a také přednášela v posledních letech ve Francii, na Ecole des Hautes Etudes v Paříži a na univerzitě Toulouse-Mirail I; jeden semestr v roce 1991/2 strávila v byzantologickém středisku v Dumbarton Oaks ve Spojených státech.

V tisku na Karlově universitě zůstala její monografie *Les métiers et le commerce en Byzance au XIIIe-XVe ss.* a kapitoly o pozdní Byzanci a rané Osmanské říši v připravované příručce *Dějiny Řecka*. S Věrou Hrochovou odešel, po Milanu Loosovi a Bohumile Zástěrové, poslední z žáků Milady Paulové; pevně doufejme, že kontinuita bádání v tomto zajímavém oboru nebude přerušena, že se dnešní mladá generace ujme opuštěného štafetového kolíku. Studium byzantologie v jejích různých aspektech mělo u nás významnou tradici, stalo se nepominutelnou součástí kulturního a vědeckého života naší země a Věra Hrochová nesla tento prapor zdatně po dlouhou řadu let. I když bychom ji měli daleko raději ještě mezi sebou, musíme na tomto místě poděkovat jí a jejímu osudu, že mohla – vedle manželství a výchovy

syna a vnoučat – vykonat tak mnoho práce ve svém oboru, přispět k jeho rozvoji mezinárodnímu i u nás a vychovat svými přednáškami dlouhou řadu studentů, kteří, jak doufáme, budou pokračovat v jejím díle.

Jan Bouzek

ZA JOZEFOM HRABOVSKÝM

Správa o havárii lode na Níle 14. novembra 1996 so slovenskými turistami na palube stratila pre nás odťažitosť po pár dňoch, keď sa medzi obeťami vynorila zmienka o 87-ročnom profesorovi latinčiny z Bratislavy a najmä keď sa potvrdilo neblahé tušenie, že ide o PhDr. Jozefa Hrabovského, významného pracovníka v oblasti klasickej filológie na Slovensku a nášho vzácneho priateľa.

Narodil sa 19. 8. 1909 v chudobnej roľníckej rodine – mal šesť súrodencov! – v turčianskej obci Svätá Mária, neskôr administratívno i názvom zlúčenej so Socovcami. Po základnej (ľudovej) škole – vtedy ešte maďarskej – navštevoval gymnázium v Turč. Sv. Martine. Iste aj tamojší vynikajúci latinčinár František Heřmanský ovplyvnil jeho rozhodovanie v tom, že sa zapísal na štúdium klasickej filológie a francúzštiny na FiF UK v Bratislave. Po absolvovaní vyučoval od r. 1933 na gymnáziách v Ružomberku, Turč. Sv. Martine, neskôr v Bratislave.

Študijný pobyt v Ríme ho orientoval aj na vedeckú prácu. Z materiálu, ktorý tu získal a spracoval, vznikla jeho široko koncipovaná monografia *Démosthenés a Cicero – dva vynikajúce vzory starovekého rečníctva* (Turč. Sv. Martin, MS 1943). Hoci išlo o pozoruhodnú prácu, hoci Hrabovský ako jeden z prvých dosiahol doktorát z klasickej filológie na FiF v Bratislave, nestačilo to, aby prišiel ta, kam ho to ťahalo: na vysokoškolskú katedru. Príčinou boli aj nepriaznivé politické pomery a zrejme jeho katolicizmus.

Z ďalších publikácií J. Hrabovského treba uviesť jeho *Latinské výpovede, porekadlá a citáty* (Trnava, Spolok sv. Vojtech 1948), ktoré neskôr dopracovával, takže nedávno vyšli v podstatne rozšírenej a revidovanej podobe pod názvom *Večne živé latinské výpovede a citáty* (Bratislava, Veda 1995). Ako prekladateľ sa zaskvel brilantným pretlmočením Caesarových *Zápiskov o vojne v Galii* (Bratislava, Tatran 1966, 1988). Napísal aj heslá o starovekých gréckych a rímskych autoroch do Malej encyklopédie spisovateľov sveta (1978) a obsahy vybraných antických literárnych diel do Malej encyklopédie literárnych diel (1990). Najúspešnejším a najpoužívanejším Hrabovského dielom je *Slovensko-latinský slovník* (1962), ktorý ako súbežná súčasť Špaňárovho *Latinsko-slovenského slovníka* vyšiel do r. 1994 v piati vydaniach.

Fatum supremum rozhodlo, že cicerónovský bol aj jeho posledný publikovaný príspevok z oblasti klasickej filológie, a to kniha *Marcus Tullius Cicero, prvý najlepší rečník v Európe* (Bratislava, Veda 1996). Ňou sa teda autorsky i ľudsky uzavrel kruh jeho života a diela. Patrí iste medzi paradoxy života, že tento náš vzácny spolupracovník a ľudsky zrelá osobnosť s obdivuhodným odborným rozhľadom, ale aj jemným zmyslom pre humor, člo-

vek vyžarujúci vnútorný pokoj, musel ukončiť svoju pozemskú púť počas študijnej cesty v rozbúrených vodách Nílu. Pripravovaná kniha o kultúre starovekého Egypta teda ostáva nedokončená.

Dr. Jozef Hrabovský sa však natrvalo zapísal do dejín slovenskej klasickej filológie, aj keď nestával takpovediac v prvej línii a nežal oficiálne uznania a chvály. Objektívne zhodnotenie jeho osobnosti a diela by rozhodne nemalo patriť medzi naše dlho nesplatené dlhy.

Daniel Škoviera

ZA PROFESOROM BOHUSLAVOM NOVOTNÝM

V novembri 1996 náhle opustil rady česko-slovenskej, ale i európskej vedeckej komunity prof. PhDr. Bohuslav Novotný, DrSc. Narodil sa 3. októbra 1921 v Poděbradoch, odišiel teda krátko po svojich 75. narodeninách.

Vyštudoval prehistóriu a klasickú archeológiu na Karlovej univerzite v Prahe a už ako študent bol zamestnaný ako správca pravekého oddelenia Múzea hlavného mesta Prahy. V roku 1952 sa však usadil na Slovensku – najprv pracoval v Archeologickom ústave SAV v Nitre, v roku 1957 prichádza na Filozofickou fakultu UK v Bratislave, kde pôsobil nasledujúcich 34 rokov. Vychoval veľkú väčšinu slovenských archeológov a uskutočnil celý rad prednášok aj v zahraničí. Zaslúžil sa najmä o vybudovanie študijných zbierok a knižnice katedry archeológie. Nezabúdal pritom ani na terénne výskumy – zameral sa hlavne na systematický výskum oblasti Spiša a Vysokých Tatier, kde založil aj výskumnú základňu odboru.

Jeho široko zameranému bádateľskému záujmu sa len málokto vyrovnal, dokázal zasvätene diskutovať o rôznych obdobiach pravekého a ranostredovekého vývoja Európy, čo sa prejavilo aj v jeho publikačnej činnosti. Z pera prof. Novotného pochádzajú monografie pojednávajúce o neolite, ale aj o dobe rímskej či období sťahovania národov. K jeho vrcholným prácam možno nepochybne priratúvať aj kolektívnu *Encyklopédiu archeológie* (1986), ktorej podstatnú časť však napísal on sám.

Po obnovení Trnavskej univerzity jej dal do služieb svoj organizačný talent a pôsobil tam vo funkcii prorektora až do svojej smrti.

Česť jeho pamiatke!

Eduard Krekovič

ZA PROFESOROM OKÁLOM
(1. 12. 1913 Hubová – 22. 2. 1997 Bratislava)

V piatok 28. februára sme sa na cintoríne v Slávičom údolí rozlúčili s profesorom Miloslavom Okálom, nestorom slovenských klasických filológov. Uzavrelo sa životné dielo mimoriadne bohaté, ktorého výsledky plne docení azda až nastupujúca generácia pracovníkov v týchto a príbuzných vedných disciplínach. Vyše tristo bibliografických položiek* u vysokoškolského učiteľa s plným pedagogickým vyťažením vzbudzuje úctu. Medzi jeho najvýznamnejšie práce patria štúdie i knihy o antických filozofoch rôznych škôl, séria štúdií o gréckom komikovi Aristofanovi korunovaná jedinečnou monografiou *Problémy aténskej demokracie a Aristofanes* (1969), práce o antickej metrike, textovej kritike a latinskej štylistike. Nemožno nespomenúť priekopnícke štúdie a edície slovenských humanistov, ktorí písali po latinsky; bez nadsádzky možno povedať, že Okál objavil slovenskej – a vďaka cudzojazyčným verziám aj svetovej – kultúrnej verejnosti celý rad našich vzdelancov 15.-17. storočia, medzi ktorými vynikajú Juraj Koppay, Žigmund Gelous Torda, Pavol Rubigallus, Jesenskovci, Juraj Purkircher a najmä Martin Rakovský, ktorého monumentálne komplexné spracovanie sotva bude tak ľahko niekedy prekonané v našej filologickej vede. Okálova výborná pripravenosť na tieto úlohy umožňuje teraz vidieť našu vzdelanosť a našu staršiu literatúru v skutočnom európskom kontexte, a to naozaj veľmi konkrétne, pretože Okál – tak ako všade – aj tu uplatňoval svoju príslovečnú dôkladnosť, akríbiu a priam matematickú presnosť a systémovosť v myslení. Treba povedať, že kultúre a vzdelanosti slovenského národa pomáhajú otvárať širšie horizonty takisto jeho preklady. Svojím Markom Aureliom, Aristotelovou *Poetikou* a Senekovými *Listami* otvoril kapitolu moderného prekladu z klasických jazykov do slovenčiny. Vďaka jeho filologickým schopnostiam prehovorili po slovensky aj ďalší autori – Aristofanes, Sofokles, Aischylos, Diogenes Laërtios, Epikuros, ale i Komenský a predovšetkým knieža básnikov Homér, za ktorého sa mu právom dostalo vysokého ocenenia. O jeho teoretických východiskách svedčí rad štúdií a recenzií o dejinách slovenského prekladu a o konkrétnych moderných prekladoch, ktorých kritika slúžila k skvalitňovaniu výsledkov v prekladaní z gréčtiny a z latinčiny aj v mladšej generácii prekladateľov.

Tento obdivuhodný výkon sa dal dosiahnuť iba za cenu nemalých osobných obetí. Ako polosirota – ako jednoročnému mu padol otec v prvej sve-

* Zoznam prác – *Operum Miloslav Okál index*, ed. D. Škoviera, in: Zborník FiF UK *Graecolatina et Orientalia* XXIII-XXIV, Bratislava, UK 1995, s. 5-18.

tovej vojne – sa musel prebíjať životom veľmi tvrdo. Nemal ľahkú pozíciu ani ako asistent profesora Antonína Koláňa vo vojnovom období peripetií Komenského Univerzity, ani ako nestraník po nástupe komunistickej moci, ktorá navyše donútila jeho manželku Lucette k odchodu do Francúzska aj s malým synčekom Emilom.

Profesor M. Okál vychoval za 35 rokov svojho pôsobenia za univerzitnou katedrou desiatky úspešných absolventov. Napriek veľkým problémom sa mu podarilo budovať Katedru klasickej a semitskej filológie na FiF UK a založiť univerzitný zborník *Graecolatina et Orientalia* s kontaktmi na všetkých kontinentoch; slovenská klasická filológia takto získala bázu, aby sa mohla etablovať v medzinárodnom meradle. Aj založenie Slovenskej jednoty klasických filológov bolo výsledkom iniciatívy a vytrvalosti prof. Okála, ktorý bol jej dlhodobým predsedom, po odchode do dôchodku čestným predsedom. Keďže jeho túžbou bolo, aby popri katedre klasickej filológie na FiF UK vzniklo aj ďalšie analogické vedecké pracovisko, na sklonku života pomohol etablovať sa klasickej filológii na Trnavskej univerzite, ktorej daroval svoju bohatú knižnicu.

Zosnulý profesor Okál sa v živote riadil zásadami, ktoré azda najlepšie vystihuje výrok Marka Aurelia v jeho prekladateľskej prvotine: "Miluj odbor, ktorému si sa naučil, a venuj sa mu celkom. Ostatnú čiastku života preži tak, ako ten, kto všetko svoje z celej duše zveril bohom, nestanúc sa nikomu z ľudí ani tyranom, ani otrokom" (IV, 31).

Slovenská veda stratila vynikajúceho muža. Sme mu zaviazaní nielen vďakou. Sme povinní na jeho dielo, *monumentum aere perennius*, nadväzovať, pokračovať v poznávaní svojho kultúrneho dedičstva.

Daniel Škoviera

K ŽIVOTNÍMU JUBILEU EVY KUŤÁKOVÉ (*8. 12. 1937)

Západočeská lázeňská oblast léčivých termálních pramenů je kolébkou naší jubilantky. Narodila se v Teplicích a vyrostla v Karlových Varech. Je lákavé představit si ji jako pilnou studentku karlovarského gymnázia, která se na proslulé kolonádě zastaví u známé měděné desky a komplikované mytologické příměry ve slavné ódě latinského humanistického básníka porovnává s českým překladem. Snad to byl onen rozhodující impuls, který vymezil její celoživotní dráhu: stala se naší přední badatelkou, oblíbenou vysokoškolskou učitelkou, citlivou vykladačkou a neúnavnou propagátorkou latinské literatury v období starověku neboli římské literatury.

Latinská studia ji přilákala do Prahy, kde již zůstala. Z jejích učitelů na filozofické fakultě UK, kde vystudovala latinu a češtinu (1962), ji zřejmě nejvíce ovlivnil doc. Z. K. Vysoký a prof. E. Kamínková, vzpomíná však i na prof. L. Varcla. Na fakultu se vrátila po interní aspirantuře v Kabinetu pro studia řecká, římská a latinská ČSAV (1962-65), složila rigorózní zkoušky (1968) a působí zde dodnes: zprvu na katedře věd o antickém starověku (v letech 1986-1989 jako vedoucí katedry), po reorganizaci této katedry v r. 1993 jako členka nástupnického Ústavu řeckých a latinských studií. Kandidátskou disertaci obhájila v r. 1984 jako zralou práci bilančního charakteru, v r. 1987 se habilitovala a byla jmenována docentkou pro obor dějiny antické literatury.

Do povědomí odborné veřejnosti proniká E. Kuťáková již od r. 1963 díky pravidelné recenzní činnosti (LF, AUC, Eirene, ZJKF) a zvláště pak v r. 1969 díky originálnímu – a v zahraničních pracích citovanému – pojetí Senekovy Médey v článku *Cruenta maenas* (LF 1969). Zmíněný článek a postava Médey umožňují pochopit odvíjení řady pozdějších badatelčiných preferencí, kde se práce vědecká přímo ideálně snoubí s prací popularizační. Na jedné straně je předmětem jejího zájmu "stříbrné období", především sám Seneca, specifičnost jeho pojetí tragična a problémy interpretace jeho dramat (GLP XII, 1988), rovněž však i jeho filozofické spisy (Odeon 1978, AK sv. 51, 1984, AK sv. 63, 1991). Na straně druhé je to rané období, ba sám zrod římské literatury v souvislosti s mýty a folklórními slovesnými žánry (GLP XI, 1987).

Otázky, jež si E. Kuťáková klade v souvislosti s Médeou či jinou postavou řecké mytologie literárně ztvárněnou římskými autory, jsou zároveň otázkami, které se týkají obecnějších problémů charakteru římské literatury, její úrovně, významu domácích tradic, způsobu recepce řecké kultury a dalších. E. Kuťáková vykládá důsledně tuto recepci jako tvůrčí proces, z pohle-

du Římanů jako *aemulatio* a nazývá "kulturním zázrakem" fakt, že Římané nepodlehli řeckému vlivu; svědčí to podle ní o existenci vlastních slovesných domácích forem, které umožnily vstřebání a přetvoření řeckých vzorů již v samých počátcích římské literatury.

Pod obdobným zorným úhlem sledovala E. Kuťáková i protagonisty či bezprostřední předchůdce "zlatého věku" římské poezie (Horatius, in: Vavřín a réva, Odeon 1972; Ovidius, in: Proměny, AK sv. 23, 1974; Vergilius, in: Písně pastvin a lesů, AK sv. 37, 1977), zvl. Propertia (Catullus, Tibullus, Propertius, in: Pěvci lásky, AK sv. 18, 1973; GLP VII, 1981).

Její úsilí vyložit římskou literaturu jednak jako svébytnou národní literaturu, jednak v širším kontextu časově, teritoriálně, žánrově, tematicky a ideologicky nebývale rozsáhlé latinsky psané literatury evropské vrcholí bezpochyby v edičním počinu, jímž je kolektivní dílo *Slovníku latinských spisovatelů* (Odeon 1984). Dílo obdrželo v roce svého vydání čestné uznání nakladatelství. E. Kuťáková je vedoucí redaktorkou svazku (spolu s A. Vidmanovou), spoluautorkou úvodní studie (nástin dějin římské literatury), autorkou chronologického přehledu i velké části antických hesel. Římská literatura je zde chápána jako jeden z opěrných pilířů evropské kultury a je vymezena z jazykového hlediska jako specifická součást latinsky psané literatury, která má své pokračování v literatuře středolatinské, latinské literatuře humanistické a barokní a konečně i v literatuře novolatinské.

Za neméně významnou ediční událost, která se – obdobně jako *Slovník latinských spisovatelů* – setkala s nebývalým zájmem nejširší veřejnosti, je třeba považovat podvakrát ihned beznadějně rozebraný svazek s titulem *Moudrost věků – Lexikon latinských výroků, přísloví a rčení* (Svoboda 1988, 1994, spoluautoři V. Marek a J. Zachová). E. Kuťáková je iniciátorkou svazku, spoluautorkou heslové části a především autorkou zasvěcené literárněvědné předmluvy věnované specifickým drobným, v literárních dějinách často opomíjeným žánrovým formám jako jsou *Přísloví, gnómy a sentence*.

Přestože E. Kuťáková pojala svou předmluvu ke zmíněnému lexikonu jako fundovanou literárněvědnou studii, sám předmět stojí zřejmě někde na pomyslném rozmezí mezi zkoumáním jazykovědným a literárněvědným. Vysokoškolský učitel "malého" oboru, v tomto případě římské literatury, si dnes ovšem těžko může dovolit luxus svého kolegy z oborů "velkých", tj. některých moderních literatur, a věnovat se jen literárněvědnému bádání, což je i případ docentky Kuťákové. Proto ji možná spíše než z přednášek a seminářů antické literatury zná podstatně větší procento studentů filozofické fakulty jako trpělivou a laskavou, byť nekompromisní učitelku z jazykových kursů oborové i neoborové latiny, které dlouhou dobu vedla. Výsledkem je autorství nebo spoluautorství několika vysokoškolských učebnic pro tyto kursy (SPN, Karolinum, H+H, KLP) a logickým důsledkem i živý zájem o problematiku výuky latiny na vysokých i středních školách, který vyústil v aktivní účast na celostátním metodickém semináři učitelů cizích jazyků (1987) i v asociaci učitelů klasických jazyků ALFA, k jejímuž založení

(1991) vydatně přispěla. Práce na lexikonu ji přiměla zabývat se i užíváním latinských frazeologismů, zkratek a rčení v českých jazykových projevech (Český jazyk a literatura 1989/90, Moderní sekretariát 1996).

O její neutuchající chuti vydat se dosud neprošlapanými cestami svědčí i její zcela nedávný autorský podíl na televizním kursu latiny *Disco latine* (spoluautoři B. Mouchová a V. Marek, ve 2 svazcích knižně vydala Scientia 1995, 1996, pořad ČT obdržel uznání na televizním festivalu v Basileji v r. 1995) a na souboru autokorektivních latinských cvičení a testů *Linguae Latinae studeamus* (připravuje EWA Edition na rok 1997/98, spoluautorky B. Mouchová a D. Slabochová).

Je zřejmé, že nic není jubilantce tak vzdálené jako "osamělost přespolního běžce". Není však pouze oblíbenou iniciátorkou a členkou širších i užších autorských kolektivů. Neocenitelná je její dlouholetá obětavá práce ve výboru Jednoty klasických filologů a edičních radách odborných časopisů (LF, AUC), především však v ediční radě Antické knihovny, řady, která se pomalu, ale jistě stává bibliofilií.

Cesta literární badatelky obdobím, které připouštělo jediný oficiální výklad podstaty literárních jevů, nebyla jistě lehká. Životní postoj Evy Kuťákové však bezpochyby spoluutvářely *virtus* a *officium*, základní hodnoty starořímské etiky, oné tradiční občanské i pozdější stoické. Jejich společnými jmenovateli jsou takové vlastnosti jako je moudrost, spravedlnost, uměřenost a skromnost. Neodoláme pokušení dodat, že starořímské ctnosti okořenil v notné dávce i dar zcela novodobého anglického humoru.

Co jubilantce přát do dalších let? Přát jí psychickou i fyzickou svěžest je patrně zbytečné. Už v mládí jí načerpala dostatečné zásoby z blahodárných termálních pramenů a my víme, že se k nim stále ráda vrací. ***Fons sacer, semper ei salutifer esto!***

Dana Slabochová (Praha)

VAŇORNÉHO VYSOKÉ MÝTO

Polstoročnicu od smrti klasického filológa a renomovaného prekladateľa Otmara Vaňorného sa rozhodlo agilné Okresné múzeum vo Vysokom Mýte pripomenúť spôsobom obzvlášť chvályhodným: zorganizovalo na 7.-9. 11. 1996 medzinárodnú vedeckú konferenciu. Profil Vaňorného diela predurčil jej zameranie na tématiku historicko-prekladateľskú.

Prvý poldeň sa program rokovania sústredil na rámcové otázky vývinu českej klasickej filológie (prof. A. Bartoněk: *Přehled vývoje klasické české filologie od r. 1918 po současnost*; dr. J. Kepartová: *K vývoji české klasické filologie*; dr. I. Koutská: *Úloha E. Peroutky při formování českého bádání o dějinách řeckého starověku*), pričom osobitnú pozornosť venovali Vaňorného štúdiám dvaja referenti (dr. Martin Svatoš: *Klasická filologie na pražské universitě 19. st. a počátku 20. st.*; dr. Michal Svatoš: *Vaňorného universitní studia*). Tématicky do tejto sekcie patril aj referát V. Gerdjikovej zo Sofijskej university *The Contribution of the Czech Scholars to Classical Education in Bulgaria*, ktorý bol v neprítomnosti autorky prečítaný na druhý deň. Popoludňajšie rokovanie prvého dňa otvoril krátky vydarený videofilm *Malá splátka*, ktorý sa venoval osobnosti Vaňorného a jeho dielu. Vhodne uviedol centrálnu problematiku podujatia, ktorou sa celkom prirodzene stali otázky prekladu z antických literatúr do češtiny a v jeho kontexte Vaňorného významu. Odzneli tu zaujímavé a pre ďalšiu – i dlhšiu diskusiu podnetné referáty: *Úpravy překladů O. Vaňorného* (doc. E. Stehlíková), *Překladatelský odkaz Ferd. Stiebitze* (doc. D. Bartoňková), *Šrámkův překlad Homéra* (dr. P. Peňáz), *Překladatelské postupy Rudolfa Mertlíka* (prof. R. Hošek), *Český překlad leoninského hexametru* (prof. J. Nechutová). Pre úplnosť treba uviesť, že k niektorým podobným záverom dospela aj dr. Z. Kufnerová v predpoludňajšom príspevku o Vaňorného prekladoch z nemeckej literatúry. Na uvedenú problematiku tématicky nadviazal pohľadom z bohemistického aspektu prof. A. Stich neskorším referátom *Obrozenecká recepce antické kultury*. Je potešiteľné, že pozvanie vystúpiť na konferencii prijali aj študenti klasickej filológie; zhodou okolností sa ich pozoruhodné príspevky týkali dejín českého prekladu z antiky – O. Koupil (UK Praha): *Historie vzniku překladu Vergilia K. A. Vinařického*; T. Polková (MU Brno): *České obrozenecké překlady Ovidia a Horatia*; M. Franclová (MU Brno): *Filologický odkaz J. Šprincla.*

Program piatku 8. 11. predpoludním bol nahustený referátmi o prekladoch z antických literatúr do slovanských jazykov: doc. I. Lisovyj hovoril o prekladoch z antiky na Ukrajine, doc. D. Škoviera o slovenských prekladoch Vergíliových Bukolík, prof. A. Szaštinska-Siemion o poľských prekla-

doch gréckych lyrikov a prof. Lawinska-Tyszkowska o prekladoch Aristofana. Tu odznel aj trocha odlišne smerovaný referát dr. F. Premkovej o slovinských prekladoch Dávidovho Žaltára. Napokon popoludní sa pertraktovali predovšetkým všeobecné translatologické otázky: doc. J. Pechar si pripravil príspevok o tvorivosti v preklade; doc. O. Rychterek a doc. J. Veselý hovorili o zastarávaní prekladov, prof. L. Klimeš sa venoval českým prekladom modlitby *Pod tvoju ochranu.*

S najvyšším uznaním a vďakou sa treba vysloviť o organizačnej stránke podujatia, ktorá ležala na pleciach D. Greclíkovej, riaditeľky Okresného múzea, a Mgr. D. Meravej. Zvládli ju vynikajúco. Veľmi dobre bolo zvolené miesto rokovania v Základnej umeleckej škole na Jeronýmovej ulici, bezchybne fungovalo občerstvenie, stravovanie, ubytovanie účastníkov. Zo sprievodných podujatí nemožno nespomenúť virtuózny koncert pražského mladého Academia Trio, po ktorom bola vítaná príležitosť aj na dlhšie priateľské rozhovory kolegov či nadviazanie nových kontaktov a takisto výstavu o živote a diele O. Vaňorného, profesora vysokomýtskeho gymnázia a veľmi svojráznu osobnosť mesta.

Pravda, sebalepšia organizácia nemohla odstrániť časovú tieseň, ktorá nútila zredukovať najme diskusiu o jednotlivých referátoch. Referujúci museli dodržať prísny štvrťhodinový limit, takže ich príspevky odzneli iba v skrátenej podobe. Preto sa tešíme na chystaný zborník príspevkov, ktorý privítajú akiste tí, ktorí sa chceli, ale pre neodkladné povinnosti či z iných vážnych dôvodoch sa nemohli zúčastniť. Vysokomýtska konferencia okrem toho naznačila, že by neškodilo oživiť tradíciu pravidelných stretnutí klasických filológov, najmä keď klasickofilologické pracoviská pribudli tak v Česku ako i na Slovensku.

Daniel Škoviera (Bratislava)

LETNÍ ŠKOLA KLASICKÝCH STUDIÍ 1997

Ve dnech 30. 6. – 3. 7. 1997 se uskutečnil již VI. ročník Letní školy klasických studií. Jako v předchozích letech byli jeho pořadateli Ústav pro klasická studia AV ČR a Asociace učitelů klasických jazyků ALFA.

Program letní školy má již svůj ustálený průběh. Dopolední semináře, převážně překladatelské, jsou odpoledne vystřídány přednáškami. V posledních ročnících mívají letní školy svá hlavní témata. Letošním tématem byla osobnost sv. Vojtěcha. Jeho obraz ve středověké latinské literatuře předestřela ve své přednášce dr. Zachová, účastníci pak měli možnost seznámit se s některými díly při překladatelském semináři vedeném dr. Silagiovou. Sv. Vojtěch byl i tématem závěrečné prohlídky výstavy v Anežském klášteře pod vedením a s výkladem dr. Bažanta.

Dalším výrazným rysem letošní LŠKS byl důraz na aktualizaci antických i pozdějších středověkých latinských tradic současné doby. Tato aktualizace, patrná i u svatovojtěšského tématu, se objevila v tématech přednášek a seminářů dr. Kepartové, dr. Stehlíkové, dr. Šubrta. Velmi zajímavým a příjemným doplněním pracovního programu právě v tomto duchu byla návštěva u sochaře Olbrama Zoubka v jeho ateliéru.

Pravidelnou součástí každé letní školy jsou metodické semináře připravované ve spolupráci s Ústavem klasických studií při FF UK. Ten letošní, vedený prof. Mouchovou, byl věnován diskusi k připravovanému návrhu standardu a osnov pro latinu.

LŠKS plní několik úkolů. Umožňuje především středoškolským učitelům klasických jazyků, aby neztráceli odborný kontakt se svým oborem, aby se seznámili s novými výsledky bádání. Mají také možnost získat a vyměnit si metodické zkušenosti z vyučování klasickým jazykům. Letní škola má také svou společenskou stránku, setkávají se při ní lidé podobných zájmů, řešící podobné problémy a těšící se z podobných radostí. Účastníci děkují proto všem, kteří se na úspěšném průběhu 6. LŠKS podíleli (zdaleka ne všichni zde byli jmenováni), a těší se už na příští ročník.

Jiřina Bednaříková (Praha)

STUDENTSKÉ LATINSKÉ DIVADLO "V CELETNÉ"

Rádi bychom Vám představili latinskou divadelní společnost LAURIGER (dříve Latinum), jejíž základ tvoří studenti klasické filologie na pražské filosofické fakultě a která se věnuje provozování her v latinském jazyce. Divadelní produkce tohoto souboru se zaměřuje jak na publikum, které je schopno text hry vnímat v "původním znění", tak i na obecenstvo "nelatinské" – tomu vycházíme vstříc jednak překlady textů her, které bývají pravidelně k disposici v programu, a českými čteními z Písma, jednak zdůrazněním neverbálních divadelních prostředků, jako je hudba, herecký projev atd.

Prvním krokem ke vzniku souboru bylo vánoční představení v zimě 1993, které připravili studenti pro své učitele a spolužáky. Text hry se opírá o vyprávění vánočního příběhu v Matoušově a Lukášově evangeliu, jednotlivé scény jsou odděleny nejznámějšími latinskými vánočními zpěvy (*Adeste fideles, In hoc anni circulo, In natali Domini* aj.). Tímto představením měla podle původní představy historie souboru skončit. Pak ale přišlo pozvání na Přehlídku klubových pořadů Hudební mládeže do Vlašimi, kde byla hra navzdory své neobvyklosti a jazykové "nesrozumitelnosti" přijata velmi kladně.

Úspěch ve Vlašimi podnítil členy souboru k další, téměř horečné činnosti – za několik týdnů se podařilo nacvičit nové představení, tentokrát velikonoční. Základ této hry tvoří pražské *Svatojiřské officium* z 10. století, které je nejstarším dochovaným příkladem středověké duchovní hry typu "visitatio sepulchri" na našem území. Při představení zazněly jednak chorální antifony, sekvence (*Stabat mater, Victimae paschali laudes*) a jedno responsorium (*Cum transisset sabbatum*), jednak středověké velikonoční jednohlasé i vícehlasé skladby české provenience, pocházející většinou z Franusova kancionálu (moteto *Christus surrexit, Cedit yems eminus* aj). Premiéra tohoto představení byla koncem dubna 1994 v gotických prostorách Karolina, první opakování o něco později v kostele sv. Václava na Smíchově. V srpnu téhož roku se touto hrou představili čeští studenti klasické filologie účastníkům mezinárodního semináře živé latiny na Karlíku u Dobřichovic.

Počínaje představením *Visitatio sepulchri* se soubor zaměřuje na inscenace středověkých latinských náboženských her včetně dobové hudby. V první polovině roku 1994 jsme se snažili najít vhodný text pro vánoční představení v nadcházející sezóně. Přestože středověká divadelní produkce byla velmi široká, dochovaly se z ní jen zlomky, a navíc ne vždy v podobě, která by dovolovala jejich jevištní realizaci. Proto jsme nakonec sáhli po hře *Dies est laetitiae*, kterou v duchu středověkých liturgických her napsala Lenka Vacinová, jedna z členek souboru. Text dodržuje obvyklou strukturu

vánočních her (od Zvěstování přes Navštívení, Josefův sen až po Klanění pastýřů a králů v Betlémě) a využívá biblického jazyka i přímých citátů ze Starého i Nového Zákona. Představení jsme uvedli na přelomu let 1994/5 v Praze (Karolinum, kostel sv. Karla Boromejského v Karlíně, klášter kapucínů na Hradě) a v koncertní síni v bývalém kostele sv. Jakuba v Táboře. Po dvou letech jsme se k této inscenaci vrátili a v mírně pozměněném obsazení ji provedli na Vánočním festivalu Hudební mládeže v Chomutově (prosinec 1996) a následně i v Praze.

Pro příští přehlídku pořadů ve Vlašimi (březen 1995) jsme se rozhodli upravit starší představení *Visitatio sepulchri*: původní text *Svatojiřského officia* byl rozšířen o latinské pasáže z dvojjazyčných latinsko-českých *Her tří Marií* a o scénu vzkříšení a sestupu do pekel. Větší důraz jsme tentokrát položili také na hudební stránku představení – vybrali jsme několik náročnějších motet, otištěných ve sbírce *Moteta medii aevi* z řady *Thesaurus musicae Bohemicae* (tříhlasé *Caro mea*, čtyřhlasé *Terra tremuit* atd.). Hra se ve Vlašimi, nejspíše kvůli své délce a větší textové náročnosti, nesetkala s takovým ohlasem jako vánoční hra o rok dříve, přesto nám připomínky členů komise i kolegů-divadelníků pomohly při přípravě dalších představení.

Pro další sezónu připravil soubor dvě hry francouzské provenience, a to *Mysterium Fatuarum virginum* a *Miraculum resurrectionis B. Lazari*. První z nich patří mezi hry zpracovávající podobenství o pannách moudrých a pošetilých (Matouš 25, 1-13), které se objevují zejména ve francouzských oblastech Limoges a Angoulême kolem poloviny dvanáctého století a obvykle bývají nazývány *Sponsus* (*L'Espoux* – Ženich). V jednom z pařížských rukopisů se dochoval dvojjazyčný text, obsahující vedle latinských veršů také verše složené ve staré francouzštině – jejich autorem byl pravděpodobně mnich, který ovládal latinu, a tuto znalost promítl do některých slov z běžné mluvy. Užití mluveného jazyka přináší nejen alespoň částečnou srozumitelnost textu pro laické prostředí, ale stává se i určitým výrazovým prostředkem. Aby byla zachována dvojjazyčnost textu a zároveň i původní účel vložených pasáží v mateřském jazyce publika, hráli jsme starofrancouzské vstupy v překladu do současné češtiny (přeložila Olga Spěváková).

Hra o zázračném vzkříšení Lazara vznikla rovněž kolem poloviny 12. století a bývá připisována Hilariovi, žáku Petra Abaelarda. Jak už napovídá samo žánrové označení (tzv. *mirákl* je jednou ze tří základních forem středověkého liturgického divadla – vedle mysteria a morality), má daleko složitější strukturu i divadelnější výstavbu než výše zmíněné mysterium o pošetilých pannách. Uchovává si však velmi silný rozjímavý charakter, který prozrazuje, že text byl psán pro prostředí, které dobře rozumělo latinsky. Text miráklu se rozpadá na dvě nestejně dlouhé části. První díl, který bychom mohli nazvat také prologem, zachycuje událost v domě Šimona farizea (Lukáš 7,36-50), kam přichází nevěstka a maže Ježíšovi nohy olejem. Centrem scény je rozhovor Ježíše se Šimonem – Šimon farizeus je však zaměněn se Šimonem malomocným (Marek 14,3n., Matouš 26,6n.), celý příběh je situ-

ován do Bethanie, bydliště Lazarova, a nevěstka ztotožněna s Lazarovou sestrou Marií (kontaminace s Jan 12,1n.). Druhý díl, odehrávající se střídavě v domě Lazarově a v Galilei, přináší dramatické líčení Lazarovy smrti a vzkříšení i rozjímání nad nevyhnutelností smrti a Boží všemohoucností.

V tomto dvojčlenném představení jsme se poprvé pokusili o větší zdůraznění a propracování hudební složky a o její důslednější propojení s mluveným textem – v *Mysteriu o pošetilých pannách* zazněly originální zpívané vstupy (dokonce v původní staré francouzštině), ve hře o Lazarovi byl sbor zpěváků, doposud více či méně oddělený od vlastního dění na scéně, organicky začleněn do děje – jako sbor Ježíšových učedníků a židů. Také žánrové složení hudebních vstupů bylo tentokrát pestřejší: vedle antifon a motet se objevily tropy (*Cunctipotens genitor Deus*), communia (*Quinque virgines prudentes, Videns Dominus*) a hymny (*Rerum Deus*), určitou zvláštností bylo krátké *Deus, miserere*, pocházející původně z mozarabské liturgie z raněstředověkého Španělska. Představení jsme uvedli v Praze (kostel sv. Apolináře na Karlově), v Liberci a v Táboře.

Doposud největším projektem našeho souboru byla příprava inscenace hry *Ordo Virtutum* Hildegardy von Bingen. Tato významná mystička žila ve dvanáctém století v Porýní a proslula jako autorka přírodovědných a lékařských spisů, básnířka a hudební skladatelka, zakladatelka a představená několika klášterů, která vedla rozsáhlou korespondenci s předními představiteli náboženského a politického života své doby. *Ordo Virtutum* bývá zařazováno mezi nejvýznamnější latinské hry středověku vedle her o Danielovi a o Antikristovi či vánočních a velikonočních her zachovaných ve sbírce *Carmina Burana*. Liší se však od nich podstatně jak námětově, tak stavbou. *Ordo Virtutum* se nám dochovalo ve dvou verzích. Starší a kratší text je součástí závěrečného vidění Hildegardina snad nejproslulejšího visionářského spisu *Scivias*. Rozšířená a propracovaná verze hry je tradována samostatně. Okolnosti vzniku této úpravy ani její přesné určení nejsou známy, ale předpokládá se, že hra byla provozována v rámci slavnostního skládání řádových slibů novými sestrami v klášteře na Rupertsbergu. Provedení *Ordo* mohlo bezprostředně předcházet obřadu žehnání a předávání řádového oděvu. Právě určením hry pro tuto příležitost se vysvětlují některé úpravy, kterých původní text doznal.

Ordo Virtutum bývá někdy označováno jako moralita, jindy jsou mu její rysy zcela upírány. Všeobecná shoda však panuje o tom, že Hildegarda se patrně nechala inspirovat tradicí tzv. psychomachie – boje ctností a neřestí o duši, který bývá plný vojenských obrazů a příměrů, jak ho představuje Prudentius. Znala též soudobé tendence k definování boje ctností a neřestí pomocí analýzy jejich příčin a vzájemných vztahů v duši člověka. Sama se však nevydala ani jednou z těchto cest. Prudentiovská tradice jí přišla snad až příliš drsná, i když některé její jazykové prostředky také použila, a v psychologizujícím pohledu viděla nebezpečné omlouvání neřestí povahou a přirozenými sklony. *Ordo Virtutum* má celou řadu specifických rysů. Nejpřekva-

pivější je snad absence personifikací jednotlivých neřestí, které by tvořily protipól ctnostem. Proti skupině Ctností je postaven jako protivník pouze Ďábel. V textu obsaženém ve *Scivias* nepůsobí tato koncepce nijak nevyváženě, protože ze skupiny Ctností (rozumí se patrně všechny Ctnosti a Božské síly, které se objevují v třetí části Scivias), vystupuje jen královna Humilitas (Pokora) a Victoria (Vítězství). Ďábel se tak stává především představitelem pýchy. A konflikt Pýchy-Ďábla a Pokory je právě ústředním tématem vize. Rozšíření hry a její aktualizace pro uvedenou příležitost jednak přineslo konkretizaci jednotlivých ctností a jednak poněkud posunulo základní konflikt hry. Hildegarda totiž nejen vložila do textu scénu představování jednotlivých Ctností, ale pozměnila i závěrečný boj Ctností s Ďáblem. Vítězný vavřín tentokrát nepatří ani Pokoře ani bojovnici Vítězství, ale Cudnosti, jež je do značné míry ztotožněna s Pannou Marií. Tato akcentace Cudnosti, resp. Panenství samozřejmě souvisí s volbou životního poslání jeptišek, jimž byla hra určena. Hra se tak stává oslavou panenství a vybízí v něm k vytrvalosti, která připravuje jeptišky na život věčný.

Při přípravě inscenace jsme vycházeli nejen ze samotného textu hry (mírně upraveného), ale i z dalších Hildegardiných děl – zejména vizionářského spisu *Scivias*, který obsahuje popisy jednotlivých ctností, jimiž jsme se nechali inspirovat při tvorbě kostýmů a masek. Při realizaci představení jsme se snažili zdůraznit vizionářský charakter hry, což se odráží ve vertikálním pojetí scény, celkové výpravě, dramaturgické úpravě textu, hereckém projevu i jakoby reálném rámci, do nějž jsme vlastní hru zasadili. Mystickou atmosféru představení zvyšuje i charakteristická Hildegardina hudba, obsahující často vedle sebe nepříbuzné mody, sylabické pasáže (kde na každou slabiku připadá jeden tón) v kontrastu s dlouhými melismaty, překvapivé skoky v melodické linii.

V další sezóně bychom rádi provedli ještě několik repríz *Ordo Virtutum*, např. pro kolegy-latináře z Brna či Olomouce. V současné době pracujeme na překladu a přípravě části latinsko-středohornoněmeckých *Vídeňských pašijí* (*Wiener Passionsspiele*), které by se měly stát základem zamýšleného delšího představení, vyprávějícího celý pašijový příběh. Protože však počet dostupných středověkých her je celkem omezený a pátrání po starších i nejnovějších edicích dosti komplikované, budeme vděčni za každé upozornění na nějaký další příhodný text, ať už latinský nebo dvojjazyčný, který by bylo možné v našich podmínkách realizovat.

Těšíme se na shledanou na některém z našich příštích představení!

Kateřina Bobková – Martin Bažil (Praha)

GALERIE ANTICKÉHO UMĚNÍ V HOSTINNÉM

V podvědomí odborníků i laických obdivovatelů antického umění je Galerie již od roku 1969, kdy universitní kolekce odlitků řecké a římské plastiky našla své trvalé sídlo ve františkánském kostele v Hostinném (původně umístěna v pražském Klementinu, v letech 1962-65 na Hrubém Rohozci, později provizorně v Dolánkách u Turnova). Expozice dokumentuje zásadní díla archaického, klasického, helénistického a římského sochařství i jeho dynamický vývoj v průběhu několika staletí. Sbírka uchovává i autentickou podobu některých originálů dnes již ztracených či pohřešovaných spolu s unikátními rekonstrukcemi nedochovaných řeckých originálů universitního profesora W. Kleina.

Za dvacet osm let se v Galerii vystřídala období tvůrčí se stagnujícími, s léty nadějí na možné rozšíření Galerie do sousedního konventu i několikaleté úsilí o zvelebení alespoň západního traktu kláštera. Avšak pochybný záměr města z r. 1988 zřídit z kláštera kulturní dům, minimalizoval výstavní a kulturní činnost opět do prostor kostela. Následné vystěhování depozit z kláštera v r. 1989 do náhradních místností ve městě, urychlilo i jejich pozdější přemístění do Litomyšle, kde v r. 1994 byla otevřena sesterská expozice.

Od r. 1971 byla stálá expozice každoročně doplňována sezónními výstavami, které chronologicky i tématicky mapovaly sbírky drobných památek antické materiální kultury z českých a moravských muzeí a galerií.

Konvenční program sezónních výstav byl na počátku devadesátých let rozšířen o novou ideu: propojit řecké a římské plastiky se současnými výtvarnými artefakty, reflektovanými či inspirovanými antickým uměním. Mezi první projekty nového trendu patřilo uspořádání výtvarných symposií *Středoevropské dědictví antiky*, kterých se v r. 1993 a o dva roky později zúčastnili čeští výtvarníci se svými zahraničními hosty. Charakteristickými rysy obou symposií byla široká škála nápadů, dialogů a konfrontací s antickými plastikami, včetně použití netradičních materiálů (dřevovina, papír, textilie).

Volnou variantou předchozích symposií byla několikaměsíční tvorba žáků ZUŠ v Úpici, kteří na základě studijních pobytů v Galerii vytvořili několik desítek kreseb, maleb a keramických nádob. Práce, prezentované v květnu 1996 na závěrečné výstavě, vnesly do expozice půvab dětského pohledu na skutečnou spontaneitu grafického projevu, ale i jejich viditelný zájem o antickou kulturu.

V témže roce Galerie vzpomínkovou výstavou fotografií k nedožitým čtyřiašedesátinám Oty Hájka uctila památku svého dlouholetého fotografa

a spoluautora výstavních katalogů a plakátů, vydaných galerií v letech 1977-1994.

Letošní sezóna byla zahájena výstavou *Hostinné na starých pohlednicích*, jejíž ryze regionální téma se sice vymykalo danému výstavnímu kontextu, ale bylo zajímavé nejen pro hostinské příznivce Galerie, ale též důležité pro všeobecné povědomí o této instituci v místě působení.

Od července do konce září se staly pandánem antické sbírky mramorové a alabastrové sochy Jiřího Seiferta. Sochař a restaurátor, jehož příchodem do galerie začátkem 70. let získala sbírka odbornou péči, odpovídající její hodnotě a významu, se nyní představil svou volnou tvorbou. Harmonie a uměřenost jeho projevu, cit pro materiál a technická zručnost dokonale korespondovaly s okolními plastikami i samotným výstavním prostorem.

Je potěšitelné, že expozici v posledních letech vyhledávají adepti a studenti výtvarných škol, kteří zde kreslí a modelují. Sbírka je pro ně pramenem poznání při studiu proporcí lidského těla i vývoje antického sochařství s jeho základními charakteristickými rysy.

Snahou současné galerijní výstavní koncepce je tak navázat konkrétními programy na odkaz antiky a zároveň potvrdit kulturní význam sbírky v dnešním světě.

Magda Čtvrtníková (Hostinné)

MUZEUM ANTICKÉHO SOCHAŘSTVÍ A ARCHITEKTURY V LITOMYŠLI

Muzeum antického sochařství a architektury Filozofické fakulty Univerzity Karlovy bylo v Litomyšli slavnostně otevřeno u příležitosti setkání sedmi prezidentů v dubnu 1994. Stálá expozice odlitků antické plastiky se nachází v prostorách barokní jízdárny litomyšlského zámku. Jedná se o druhou část sbírky odlitků Ústavu pro klasickou archeologii FF UK, kterou nebylo možné pro nedostatek místa vystavit v sesterské Galerii antického umění v Hostinném, a tak odlitky těchto děl zůstaly po řadu desetiletí skryty v depozitářích před zraky veřejnosti.

Jedním ze záměrů litomyšlské expozice je nejen seznámení s vývojem řeckého sochařství, ale také architektury. Výstava je navíc doplněna řadou vitrín, v nichž jsou představeny alternativní rekonstrukce tak, aby si divák mohl vytvořit úplnější představu o vzhledu vystavených plastik a architektonických komplexů. Stálá expozice (na 250 odlitků) byla koncipována chronologicky. Celému sálu vévodí monumentální štítová plastika archaického chrámu Afaie na Aigíně a odtud je možné postupovat dále staletími. Návštěvník může obdivovat nejen figurální umění řeckých mistrů, ale také dokonalost architektonických článků, jejich dekoraci, a to od archaického období přes období řeckého klasického umění, dobu Alexandra Velikého až po umění doby římské republiky a římského císařství. Mimo jiné jsou zde také vystaveny odlitky etruské plastiky a tři assyrské reliéfy.

Kromě stálé expozice je možné také navštívit každoročně pořádané sezónní tematické výstavy originálů, které se těší velkému zájmu odborníků i široké veřejnosti. V Čechách totiž neexistuje muzeum s větší stálou či tematicky zaměřenou expozicí antických památek, proto má návštěvník jedinečnou možnost spatřit originály, které po skončení výstavy putují zpět do depozitářů Ústavu pro klasickou archeologii FF UK, Národního muzea v Praze či Moravského muzea v Brně, odkud jsou většinou zapůjčeny. První sezónní výstavou muzeum návštěvníky seznámilo s více než stoletou a zajímavou historií univerzitní sbírky odlitků a jejím významem jako inspirace pro díla velkých českých umělců. V roce 1995 se velkému zájmu těšilo *Egejské umění*, výstava originálů uměleckých děl z Kréty, Mykén a Tróje. V roce 1996 návštěvníci obdivovali *Umění homérského Řecka*, dokonalou řeckou geometrickou keramiku. Poslední výstava originálů v roce 1997 pod názvem *Iónské umění* nás zavádí do archaického období východního Řecka. Vystavena je bohatá škála uměleckých předmětů, jemné terakoty, malovaná keramika, bronzové figurky, hliněné architektonické ozdoby, lampy či fragmentární malovaný sarkofág.

Muzeum antického sochařství a architektury se snaží návštěvníkům vyjít vstříc nejen odborným výkladem, ale také videoprojekcí naučných filmů o vývoji řeckého sochařství a jednotlivých oblastech antického umění a historie.

Tereza Klůsová (Litomyšl)