Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra dějin a didaktiky dějepisu

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Recepce klasických tradic v tvorbě Československé/České televize Praha

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím pramenů, odborné literatury a internetových zdrojů uvedených v seznamu použité literatury, který je součástí této práce. Tištěná verze této práce se shoduje s přiloženou elektronickou verzí.

V Praze dne 23. 6. 2011

Helena Chalupová, v. r.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala vedoucímu své práce, Mgr. Robertu Skopkovi za nesmírně obětavý a trpělivý přístup, dále pak své rodině a přátelům, a v neposlední řadě též pracovníků všech institucí, s nimiž jsem spolupracovala.

Anotace

Tato práce se zaměřuje na původní televizní dramatickou tvorbu domácích autorů, která vznikala ve výrobě Československé /České televize Praha a jejíž náměty vycházejí z dějin antického Řecka a Říma. Cílem je zmapovat tuto tvorbu – zjistit, kolik inscenací s antickými náměty Československá/Česká televize Praha vyrobila, jaká jsou jejich témata a kteří tvůrci se podíleli na jejich vzniku, přičemž každé inscenaci se věnuje jednotlivá kapitola. Každá kapitola obsahuje porovnání děje inscenace s historickými fakty (tj. přístup autorů scénářů či námětů inscenací k antickým reáliím a postup při jejich recepci v rámci televizní dramatické tvorby), dále pak okolnosti vzniku inscenace, pokud jsou z dostupných materiálů známy, a její přijetí dobovou kritikou. Práce je rovněž doplněna o kapitolu, upřesňující základy televizní estetiky.

Annotation

This work focuses on original television dramatic production of domestic authors, which was created in The Czechoslovak/Czech Television of Prague, and which is based on themes related with the history of ancient Greece and Rome. The aim is to study thoroughly this production – especially to discover how many inscenations of ancient subject The Czechoslovak/Czech Television of Prague created, what the topics are, and which authors participated on it; whereas a single chapter concentrates on each inscenation. Every chapter contains the comparison of the storyline of an inscenation and historical facts (i.e. the approach of scriptwriters to ancient realia and the procedure during its reception); it further contains the circumstances of an inscenation's origin, if contemporary critics know them from available sources and the acceptance of an inscenation. The work is also complemented by a chapter, which specifies the basis of television aesthetics.

Klíčová slova

Antika, antický, Řecko, Řím, televize, dramatická tvorba, Oldřich Daněk, Ferdinand Peroutka, Jiří Šotola, Jiří Hubač, recepce, starověk, starověký.

Keywords

Antiquity, ancient, Greece, Rome, television, dramatic production, Oldřich Daněk, Ferdinand Peroutka, Jiří Šotola, Jiří Hubač, reception.

Obsah

Úvod 6
1. 1. Předmluva 6
1. 2. Metodika práce 7
Kapitola 1: Televize a televizní estetika 9
Kapitola 2: Julián Odpadlík 14
Kapitola 3: Žena z Korinta 25
Kapitola 4: Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo: Příběh athénský 32
Kapitola 5: Šťastlivec Sulla 38
Kapitola 6: Královský život otroka 56
Kapitola 7: Kadeř královny Bereniké 61
Kapitola 8: Hostina 66
Kapitola 9: Nevěra po císařsku 71
Závěr 79
Prameny a literatura 80
Přílohy 86

Úvod

1. 1. Předmluva

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla postihnout původní televizní dramatickou tvorbu, která vznikala ve výrobě Československé/České televize Praha a jejíž náměty vycházejí z dějin antického Řecka a Říma. Zpracování této problematiky jsem zvolila ze dvou důvodů. Prvním z nich byl osobní zájem o dějiny starého Řecka a Říma, který jsem pojala již jako dítě, po zhlédnutí britského seriálu „Já, Claudius“[1]. Druhým popudem bylo přečtení sborníku „Antika? Zajděte do kina, přečtěte román…“[2]. Tento sborník obsahuje texty, jež nabízejí čtenářům pohled odborníků na aktuální filmová, románová, divadelní, komiksová a počítačová zpracování antických témat. Mezi tímto sympatickým výčtem jsem ale nenalezla tvorbu naší televize věnující se antice, a která, jak jsem věděla z vlastní divácké zkušenosti, je přitom velice tematicky bohatá a zajímavá. Nehledě na to, že současná česká věda se televizní problematikou začíná zaobírat teprve nyní, tudíž toto téma představuje „neprobádanou pevninu“, jak mi potvrdil vedoucí této práce, i odborníci filmové a divadelní vědy. Kromě toho, z vlastní zkušenosti vím, že filmové či televizní dílo, které dokáže poutavým způsobem historickou tematiku zpracovat, může v divákovi podnítit zájem o dané historické období.

Kromě výše uvedeného sborníku se problematikou zobrazování antiky ve filmu zabývají už jen cizojazyčné publikace.[3]

Předmět mého výzkumu tvořily pouze televizní hry, nikoliv adaptace divadelních představení her antických autorů nebo televizní estrády, pracujícími s antickými motivy. Pominula jsem rovněž čtyři známé televizní pohádky, které se dle mého názoru pohybují mimo rámec tématu této práce, protože jsou natočeny na motivy starých antických bájí. Jedná se o:

Princezna Duše (1991; režie Svatava Simonová) – inspirace báje o Amorovi a Psýché.

Ariadnina nit (1992; režie Věra Jordánová) - příběh na motivy krétské pověsti o Ariadně a Théseovi.

Arachné (1993; Josef Platz) - příběh na motivy báje o Arachné.

Čtvrtá pohádka, **Zvědavý osel** (1997; režie František Filip) je adaptací románu římského spisovatele Apuleia „Zlatý osel“ (*Asinus aureus*).

Do práce jsem se dále rozhodla nezařadit televizní hru **Pilát Pontský onoho dne** (1991; režie Oldřich Daněk) z toho důvodu, že inspirací scénáristy Zdeňka Bláhy byl v tomto případě román ruského spisovatele Michaila Bulgakova „Mistr a Markétka“, nikoliv římské dějiny jako takové.

---

[1] Já, Claudius (1976; režie Herbert Wise)

[2] JANA KEPARTOVÁ (ed.): *Antika? Zajděte do kina, přečtěte román…* NLN, Praha 2006.

[3] Např. JON SOLOMON: *The Ancient World in the Cinema*. Yale University, New Haven and London 2001.
EDS. SANDRA R. JOSHEL, MARGARET MALAMUD, DONALD T. MCGUIRE: *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*. The John Hopkins University, Baltimore and London 2001.
MARIA WYKE: *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. Routledge, New York and London 1997.

Z chronologického hlediska se tato práce týká televizních her, jež Československá/Česká televize vyrobila a odvysílala v letech 1953 až 2011. Rok 1953 je počátkem televizního vysílání v Československu.

Antická témata v Československé/České televizi recipovali svou tvorbou lidé, jako byl básník a spisovatel Jiří Šotola, dramatik Jiří Hubač a zejména režisér a dramatik Oldřich Daněk. Oldřich Daněk inspiraci antikou projevoval i ve své „mimoantické" tvorbě – mám na mysli jeho hru „Raněný lučištník", která sice zpracovává téma ze současnosti, nicméně se jedná o aluzi na známý řecký mýtus o lučištníku Filoktétovi. Trochu atypický je případ novináře a dramatika Ferdinanda Peroutky, u něhož inspirace námětem z římských dějin představuje věc naprosto mimořádnou, kterou Peroutka nikdy poté nezopakoval. Televizní inscenaci **Šťastlivec Sulla** jsem se však rozhodla do této práce zahrnout, ačkoliv se v tomto případě jedná o televizní adaptaci původně divadelní hry, čímž by se zdálo, že se tato inscenace vymyká původně stanovenému kritériu. Avšak Peroutkova hra nikdy nebyla v divadle uvedena a natočení výše zmíněné inscenace znamenalo premiéru této hry, kromě rozhlasových adaptací. (Viz kapitola 5.)

1. 2. Metodika práce

Práci jsem rozčlenila do devíti kapitol. V první z nich se věnuji stručnému nástinu problematiky televizního vysílání a televizní estetice jako takové. Dále se již soustřeďuji na samotné televizní hry s antickými tématy. Těchto her je celkem osm, každé z nich je určena jedna samostatná kapitola. Pro výběr těchto televizních her a jejich základní poznání byl důležitý dramaturgický počítačový katalog České televize, do něhož mně pracovníci České televize laskavě umožnili přístup. (Příklady sjetin tohoto katalogu viz Příloha.) Kapitoly jsem řadila chronologicky podle roku výroby inscenací.

Každá kapitola obsahuje nejprve základní údaje o televizní hře, převzaté z výše zmíněného katalogu. Poté následuje stručný děj inscenace, následně porovnávaný s historickými skutečnosti, známými z antických pramenů literární povahy, v některých případech i odbornou sekundární literaturou, přičemž různorodost tématiky inscenací předpokládá i různé množství pramenů k jednotlivým tématům. Poslední část kapitoly je věnována dobové reakci na danou televizní inscenaci, hlavně tedy hodnocení kritiky.

V této práci jsem se v prvé řadě opírala o prameny vizuálního charakteru, tj. záznamy výše zmíněných televizních inscenací, které jsou uchovávány ve videoarchivu České televize na videokazetách VHS. Stopáž cituji na základě číselných údajů z dané nahrávky.

Oproti původnímu předpokladu jsem však nemohla vycházet z písemných materiálů, tj. scénářů, zápisů z dramaturgických porad, zápisů ze schvalovacích porad, pokynu dramaturgů, apod. Ve svém současném stavu bohužel spisový archiv České televize není využitelný pro badatele - písemnosti se uchovávají v nevyhovujících prostorách a chybí jejich podrobné inventáře. Navíc v Československé televizi před rokem 1989 nebylo povinností redakcí odevzdávat písemnosti do archivu. Po roce 1989 sice v tomto směru došlo ke změnám, doklady ke starším pořadům se ale pochopitelně do archivu nedostaly v úplnosti.

V další fázi jsem proto věnovala pozornost vyhledávání pozůstalostí autorů jednotlivých inscenací. Badatelům ke však přístupná pouze pozůstalost Ferdinanda Peroutky, zčásti uložená v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, zčásti v Archivu Národního muzea. Památník Národního písemnictví též uchovává pozůstalost Jiřího Šotoly, v současné době bohužel nezinventarizovanou, a proto badatelům přístupnou pouze částečně.

Recenze jednotlivých pořadů jsem vyhledávala v dobových periodikách, posléze jsem se seznámila s existencí katalogu výstřižků divadelního a filmového oddělení Ústřední městské knihovny Praha, který obsahuje i články a recenze ze 70. a 80. let. Jistou nevýhodou výstřižkového katalogu však je, že zaznamenává pouze autora článku, název článku, název novin a datum zveřejnění.

V popisu děje zachovávám podobu jmen, kterou uvádí katalog České televize, popř. dohledaný scénář. V částech věnovaných historickým reáliím využívám latinskou či řeckou podobu konkrétních osob, kterou kodifikovala Encyklopedie antiky.[4]

[4] KOL. AUTORŮ: *Encyklopedie antiky*. Academia, Praha 1973.

Kapitola 1: Televize a televizní estetika

Téměř paralelně s vynálezem kinematografu začínají lidé uvažovat o přenášení obrazu, a později pohyblivého obrazu, na dálku. Ale teprve rozvoj elektroniky po první světové válce umožnil vynález použitelného, byť primitivního zařízení, posléze pojmenovaného televize. V řadě států existovalo televizní vysílání pokusně či polopokusně před druhou světovou válkou[5], pravá éra televize ale začíná až po druhé světové válce.

Z technického hlediska je televizní obraz zhruba stejný jako obraz filmový. Představuje však podstatnou změnu v tom, že se proces cesty pohyblivého obrazu k divákovi výrazně urychlil. Divák může vidět obraz prakticky ve stejné chvíli, kdy ho vidí kamera, a může se tak přímo cítit jako účastník zobrazovaného dění. Ačkoliv toto neplatí doslova, poněvadž výběr záběrů stále závisí na výběru režiséra a kameramana a takto přenášená informace není adekvátní té, kterou by divák mohl získat přímo, pokud by danou událost sledoval osobně a na místě, kde se odehrává. Což platí zejména pro přímé přenosy sportovního utkání, apod. Televizní obraz má ovšem podobný charakter jako filmový obraz.

Televize beze zbytku převzala filmovou obrazovou řeč, tedy „*sled (zvukových) záběrů, vzájemně diferencovaných svou délkou, velikostí a vnitřním obsahem*“, který je „*ve své univerzálnosti použití tak podobné normální lidské řeči a při tom od řeči tak odlišné a odlišné vůbec od všech dosud známých výrazových prostředků umění.*“ Hlavní výrazový prostředek filmu představuje řada záběrů, jejichž skladbou filmový tvůrce vytváří svou uměleckou představu. Zásadní rozdíl spočívá v tom, že televizní obraz je vytvářen jinou technologií. Televize postupem času začíná pro film představovat nebezpečnou konkurenci. Ve svých počátcích fungovala sice jen jako sdělovací prostředek, ale už tehdy na mnohem vyšším stupni, než tomu bylo v počátcích filmu. Televizní obraz je již od počátku zvukový, na rozdíl od filmového obrazu, a takřka okamžitě uzpůsoben vysílat obraz přímo bez jakéhokoliv dalšího upravování – což jej činí výhodným pro sdělování aktuálních událostí divákovi. Na druhou stranu se ale v oblasti televize objevuje poněkud odlišnější divácká konvence, nežli je tomu v případě filmu. Televizi divák sleduje v intimním prostředí svého domova. Zde nemůže vzniknout davová psychóza, která ovlivňuje vnímání filmu v kině, proto se televize výše popsanými výrazovými prostředky, jež jsou typické pro film, obrací přímo k jednotlivci. Televizní vysílání tedy charakterizuje intimnost, kterou se televize od filmu odlišuje a která je přirozeně markantní od doby, kdy každá průměrná domácnost začala vlastnit televizor.[6] Což ovšem představuje další charakteristické znaky televize, tj. masovost, s níž je televize sledována, a celková prostota průměrného televizního diváka (ve srovnání s návštěvníky koncertních, divadelních a filmových síní).[7] „Masovost televize“ musíme chápat v tom smyslu, že je televizní program ve svém celku, a především v čase nejvyšší sledovanosti, určen široké veřejnosti, divákům s různorodými zájmy.[8]

Posléze se ale televize stává sdělovacím prostředkem nadaným nejen možností zachytit skutečnost a reprodukovat jiná díla, ale i schopností vytvářet vlastní, specificky svébytný

---

[5] Viz Masarykův slovník naučný. Lidová encyklopedie všeobecných vědomostí. Díl VII. (Š – Ž). Nákladem „Československého kompasu“, tiskařské a vydav. akc. spol., Praha 1933, „Televise“: *Televise (z řec.) je přenášení výjevů na vzdálenost a jejich reprodukování v době, kdy se dějí, pomocí elektřiny. Je v stádiu slibného vývoje.*

[6] ZDENĚK FORMAN: *Výrazové prostředky filmu a televize*. SPN, Praha 1983, str. 28 - 42.

[7] VLADISLAV ČEJCHAN: *Televizní hra (a některé otázky vztahu televize a umění)* IN: Televizní hry. Orbis, Praha 1966, str. 283.

[8] KATARÍNA BÍLKOVÁ – BELNAYOVÁ: *Souřadnice televizní dramatické tvorby*. Panorama, Praha 1988, str. 10.

program. K reprodukci či tvorbě vlastního programu jí nejsou cizí žurnalistické, publicistické, populárně vědecké ani umělecké prostředky.

V prvopočátcích televize se předpokládalo, že bude fungovat pouze na bázi živého vysílání. Brzy však vyvstala potřeba záznam televizního vysílání fixovat, protože živé vysílání v řadě případů omezovalo tvůrce v řadě hledisek, především v práci s časem a prostorem – živé vysílání tak v prvních letech zcela omezuje jeho vázanost na televizní ateliér a je tak oproti filmu ochuzeno o reálné prostředí exteriéru a o uplatnění rekvizit, např. strojů nebo zvířat. Tento fakt činí televizní inscenaci příbuznou klasické divadelní hře předváděné na jevišti a televizní herecké umění ve svých počátcích též působí hodně divadelně, posléze však začíná fungovat na bázi filmových principů. Nicméně jako film projev herce „oddivadelnil", tak televize jej zase „odfilmověla." Televizní kamera otvírá strhující možnosti cesty do vnitřního života postav. Studiový mikrofon zase zachycuje všechny nuance lidské řeči, šepot, ba dokonce i povzdech. Zbavuje tak herce nutnosti zdůrazňovat dikci a přibližuje herecký výkon pravdivějšímu zobrazení reality.[9]

První rozdíl, který si musíme uvědomit, pokud se snažíme odlišit film od televize, je malá plocha televizní obrazovky oproti filmovému plátnu. Zatímco film projevuje tendenci zvětšovat své plošné možnosti, televize se naopak snaží rozvíjet (pokud je to možné) obraz do hloubky, nikoliv do šířky. Základním prvkem televize se tak stává popředí a celkovým záběrům se režisér spíše vyhýbá. Na scéně vystupují tři, maximálně čtyři herci. Tato omezení způsobují, že televizní hra bývá postavena hlavně na detailu lidských tváří. Prostor v televizi určují jednotlivé pohyby herce. Významným rysem televizního projevu je ale hlavně schopnost psychologického proniknutí do hloubky lidského charakteru. „*Televizní obrazovka může proniknout do hloubky tam, kam nedosáhne šíří svého záběru. Těžko se podaří televiznímu autorovi přímo ukázat velikost a krásu hmotného světa, ve kterém lidé žijí a pracují; je však schopen předvést odraz toho v lidských očích a tvářích. Navíc pro nás dokáže objevit tvář člověka v plné její hloubce, krásе a složitosti jejího výrazu*". S tím souvisí i problém televizního herce – výrazové prostředky herectví jsou v televizi odlišné od těch, které se používají u filmu a divadla. Při výstavbě charakteru role se herec musí opírat spíše o výraz tváře než o pohyby těla, tj. ovládat v nejvyšší možné míře zdroje mimického výraziva. Jeho způsob přednesu by měl být spíše „drobnokresbou", poněvadž i nejjemnější napětí jeho lícového svalstva může mít svůj vliv na obecenstvo. Dalo by se říci, že televizní herec je svým způsobem spoluautorem televizní hry. „*Současně jeho výkon, brzděný až dosud úzkými a pevnými kolejemi, proniká do psychologické hloubky charakteru a ukazuje najednou s naprostou samozřejmostí a v plném rozsahu krajiny vnitřního světa, jejichž krásy i dálavy jsme si zatím jen mlhavě uvědomovali*."[10]

Posléze tedy tvůrci dávají přednost možnosti přípravy, omezení náhodnosti, možnosti konečných úprav a využití všech výrazových prostředků, které jsou k dispozici – např. pro natáčení televizních pořadů používají několik hned filmových kamer s televizním hledákem. Televizní inscenace se tak dramaturgicky a způsobem zpracování přibližuje klasickému filmu, samozřejmě s nutnými omezeními, jež s sebou nese stále se vyvíjející technika.[11] V 80. letech již naprostou většinou televize vysílá ze záznamu. Výjimku představují vystoupení moderátorů ve zpravodajství, přímé přenosy politických, společenských a kulturních událostí, apod.[12]

[9] ČEJCHAN, str. 278 - 284.
[10] E. TARRONI: *Televizní estetika*. Studijní odbor Čs. televize, Praha 1965, str. 16 – 23.
[11] FORMAN, str. 30 - 42.
[12] BELNAYOVÁ, str. 90.

V ostatních ohledech se ale výrazové prostředky televizní inscenace od samotného filmu příliš neliší. Jakožto syntéza filmového a divadelního umění televizní inscenace prakticky nikdy nepovýšila na výrazný umělecký žánr.

Film i televize jsou ovšem hlavně záležitostí společenskou a jejich vývoj závisí především na vývoji společnosti jako takové.[13] Podstatným je v tomto ohledu výše zmíněný rys masovosti televize. Zatímco v prvních desetiletích existence televize v Československu se do hlavního *„vysílacího času zařazují převážně pořady reprezentující hlavní ideovou linii, která u nás a v ostatních socialistických státech odpovídá ideově umělecké, kulturní a programové koncepci televize jako nástroje sociální a kulturní politiky strany a státu*“[14], v 90. letech je tomu jinak. Průběhem let televize degraduje z nadějného svébytného umění na prostředek nenáročného oddechu a svůj program podřizuje právě tomu, aby si zajistila sledovanost průměrného diváka a vyhověla vkusu masy, což se např. počátkem 90. let 20. stol. projevuje zařazováním seriálů americké výroby do televizního programu. Pořady tohoto typu se naopak vyznačují spíše myšlenkovými a dějovými stereotypy, čímž nadbíhají divákově lenosti a pohodlnosti. Podobným schématům se podřizuje i původní česká seriálová tvorba. Jiří Hubač například hovoří o tom, že průměrný seriál redukuje původní televizní drama na *„ilustrované odvyprávění holých příběhů, které si podřizují psychologii a vývoj postav a ochuzují emocionální a myšlenkovou podstatu her s jediným cílem: vzbudit zájem a napětí – co bude dál?*“[15] Konkrétně roku 1992 měl v českém prostředí premiéru populární americký seriál „Dallas“, který diváci přijali velice kladně, jak ukazují ohlasy v denním tisku. Hlasy kritiky jsou v tomto případě spíše ojedinělé, a pokud se vyskytnou, nebývají všeobecně přijímány pozitivně, což je možné ukázat na příkladu typické televizní divačky, reagující na kritiku seriálu: *„Nechápu, proč chcete, aby se seriál Dallas přestal vysílat jen proto, že se vám nelíbí? Velké spoustě lidí se líbí (patřím mezi ně já a celá naše rodina). V současné době, kdy je náš život plný starostí a problémů, si člověk chce oddechnout a pobavit se aspoň u televize. A právě takovou „nenáročnou oddechovkou“ Dallas je. A mělo by být více pořadů tohoto typu“*.[16] Přitom tento vývoj odborníci předpokládají už v 60. letech 20. stol. Již tehdy se hovoří o „ponižující neslavnosti konzumu televize“, „bačkorové kultuře“ o „molochu pasivity televizního diváka“.[17]

Původní činoherní díla začala v Československé televizi vznikat od října 1955 a jejich počet postupem času stoupal.[18] Za prvních deset let uvedla televize asi sedm set inscenací z domácí i světové dramatiky. Základem se stala divadelní hra adaptovaná pro televizi, přepisy románů, novel, a po získání prvního přenosového vozu v roce 1955 i přenosy z divadel. Zakladateli specifické televizní dramatické tvorby se stali koncem 50. let 20. stol. především autoři Zdeněk Bláha a Jaroslav Dietl.[19] V 60. letech patří televize k největším producentům dramatické tvorby v Československu a vysílá průměrně třicet původních televizních her ročně. Prakticky všem se dostalo nejširší publicity a některá z nich vstoupila do obecného kulturního povědomí, ačkoliv jistou nevýhodou bylo, že se s nimi divák seznamoval prakticky jen z jediného vysílání, nemohl se k nim vracet a bedlivěji je studovat.[20] Nová vlna v československém filmu měla odraz i v televizi. Tehdy pro televizi

[13] FORMAN, str. 38 - 44.
[14] BELNAYOVÁ, str. 11.
[15] Z rozhovoru se spisovatelem Jiřím Hubačem „Na počátku hry je slovo“ IN: JARMILA CYSAŘOVÁ: *16x život s televizí. Hovory za obrazovkou*. FITES, Praha 1998, str. 15.
[16] ČESKOSLOVENSKÁ TELEVIZE. II. ročník. Č. 28. 1. 6. 1992.
[17] ČEJCHAN, str. 283.
[18] Tamtéž, str. 277.
[19] 16X ŽIVOT S TELEVIZÍ, str. 9.
[20] ČEJCHAN, str. 277.

píší autoři v 60. letech čerstvě etablovaní, nebo i renomovaní autoři, jako např. Jindřiška Smetanová, Oldřich Daněk, Jiří Šotola, Alexandr Kliment, Jiří Hubač, Vratislav Blažek nebo Zdeněk Bláha.[21]

Vlastní televizní dramatická tvorba je ve svých prvopočátcích nazývána *televizní divadlo*, přičemž se jednalo o doslovný překlad ruského termínu *tělevizionnyj těatr* tedy *těleteatr*. [22] Od používání tohoto pojmu se ale brzy upustilo pro jeho nedostatečnost.

Televizní hra je jednou z forem původních televizních inscenací, které v televizi vytvářejí nový druh dramatického umění, ačkoliv tvoří pouze část uměleckého programu. V 60. letech se podíl televizní hry na celkové programové skladbě pohybuje mezi 10 až 15 %. Televizní hra byla zpočátku chápána jako „rozšířená aktovka", „tříčtvrteční film", nebo „malá hra". Postupně se ale prosazuje pojetí televizní hry jako samostatné formy činohry.[23] *Televizní hru píšu asi půl roku, někdy déle. A pak se v jednom večeru objeví a vzápětí se rozplyne jako kapka v moři televizních pořadů a více či méně upadne v zapomnění. V žádné jiné oblasti nemá umělecký artefakt tak jepičí život jako právě televizní hra. (…) Z hlediska estetického bych řekl, že televizní hra – jako málokteré umění – umožňuje odhalovat ve všednosti ono zvláštní a neobyčejné, co tvoří jeho nejhlubší pravdu a podstatu. Televizní autor sice nedokáže ukázat na malé obrazovce přesvědčivě velikost a krásu okolního světa, je však schopen zachytit odraz světa v lidských srdcích a citlivě zaznamenat nejjemnější vlákna lidských vztahů.*[24]

První původní televizní hry v Československu vznikaly již od počátků fungování televize, ale ke skutečně důslednému, systematickému a kvalitativně i kvantitativně vskutku efektivnímu rozvoji této formy dramatické tvorby dochází vlastně až začátkem 70. let. Z hlediska syžetu i data doby, v níž se zvolený příběh odehrává, jsou televizní hry značně různorodé, ale vesměs aktuálností své výpovědi diváky naléhavě oslovují. „*Zůstává přitom nezměnitelným faktem, že televizní dramatika se současností přímo napájí, dotýká se konkrétních nervových bodů a míst přítomnosti, o nichž vědomě a programově vypovídá jinak než divadlo a film, způsobem sobě vlastním, protože pouze v tom může být její perspektiva*." Televizní hra se nemůže a ani nechce vyrovnat divadelní hře nebo filmu v tom, v čem spočívá její nejosobitější projev. Její svébytnost spočívá v rezonanci skutečnosti a současnosti a také v tom, že na průměrného člověka má televize mnohem větší reálný vliv než např. divadlo, protože ve výrobě a uvádění nových pořadů je televize mnohem rychlejší a produktivnější.[25]

Televizní dramatické dílo obecně se dále vyznačuje výraznější mírou epičnosti než divadelní nebo filmové dílo. Už Aristoteles řekl, že „*úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti*"[26], protože vyprávět o tom, co se stalo, je úkolem dějepisce. Postupně si také umění vzalo za své specifickým, sobě vlastním způsobem promlouvat s určitou dokumentární věrností také o tom, co se v životě člověka a společnosti dělo a děje, a na tomto základě vznikla řada uměleckých metod a stylů využívajících autentičnosti jako základního skladebního materiálu.[27]

---

[21] Z rozhovoru s dramaturgyní Helenou Slavíkovou „Dobře utajený tvůrce" IN: 16X ŽIVOT S TELEVIZÍ, str. 37.
[22] Zatímco pro televizí přenášené představení vzniklé v divadle je používán termín *divadlo v televizi*. Srov. ČEJCHAN, str. 280.
[23] Tamtéž, str. 282.
[24] Z rozhovoru se spisovatelem Jiřím Hubačem „Na počátku hry je slovo" IN: 16X ŽIVOT S TELEVIZÍ, str. 15.
[25] BELNAYOVÁ, str. 93.
[26] ARISTOTELÉS: *Poetika*. Orbis. Praha 1962, str. 44 – 45. Přeložila Julie Nováková.
[27] BELNAYOVÁ, str. 93.

Televizního autora je obtížné „vymezit“. Za autora lze považovat osobu, která pokračuje v tom, nač přišli už jiní nebo producent, tzn. osoba, která volí text; režisér, herci, apod. V jiných případech může být autorem přímo ten, kdo napsal text nebo další osoba, která jej uvádí. Celkově je třeba za autora televizního pořadu považovat toho, kdo pořadu vtiskuje svou individualitu. Osobou všeobecně pokládanou za autora je režisér, jenž začíná pracovat s textem, který si zvolil nebo který mu byl vybrán. Na jeho studiu a interpretaci závisí celá další tvůrčí práce. V tomto směru záleží na tom, jestli režisér pracoval s textem příběhu, kde byly charaktery osob a jejich jednání jednoznačně dány, nebo zda na počátku jeho činnosti stál text, při jehož převedení na televizní obrazovku musel vyvíjet osobitější tvůrčí uměleckou činnost. Stává se též, že autor vůbec nemá k dispozici výchozí text a napíše si jej sám. Málokdy ale televizní hru vytváří samotný autor textu, jako tomu bylo v případě autora Oldřicha Daňka, jenž některé své náměty a scénáře osobně zrežíroval. Většinou ale režie bývá považována spíše za řemeslo než za umění. Stejný problém se řeší v případě výroby filmů.[28]

[28] E. TARRONI: *Televizní estetika*, Čs. Televize, Praha 1965, str. 13 – 15.

Kapitola 2: Julián Odpadlík

Rok výroby: 1970

Premiéra: 13. 8. 1982

Autor scénáře a námět: Jiří Šotola

Dramaturg: Jiří Hubač a Bohumila Zelenková

Režie: Jiří Bělka

Učinkují: Otakar Brousek st. (Pentadius, náčelník pretoriánů), Eduard Cupák (Řehoř z Naziánu[29]), Zdeněk Hodr (Apollónův kněz), Karel Houska (Maxim z Efesu), Rudolf Hrušínský st. (Caesar Flavius Claudius Iulianus Augustus Imperator), Eva Kaiserová (otrokyně Gigis), Oldřich Lukeš (pohanský kněz), Luděk Munzar (Ammianus Marcellinus), Jiří Němeček (Nevitta, velitel legie), Ivo Niederle (písař), Karel Pavlík (Sugamber, germánský náčelník), Zdeněk Řehoř (Sallustius Saturninus), Richard Záhorský (křesťanský biskup Efraim Syrský)

Poněkud nezřetelný historicko-filosofický příběh o lidumilném římském císaři, který se sice odklonil od křesťanství a směřoval ke starým antickým filosofům, vyhlásil však náboženskou svobodu a křesťany nepronásledoval. Nakonec umírá nepochopen, rukou tupého vojáka. Hra byla natočena roku 1970, vzápětí však byla odložena do trezoru, protože nevyhovovala ideovým záměrům čerstvě znormalizované Československé televize. Uvedena byla teprve v srpnu roku 1982.[30]

Děj inscenace se odehrává roku 363 n. l. Císař Flavius Claudius Julianus, nazývaný také Julián Apostata, tj. Odpadlík (tím je míněno „odpadlík od křesťanství“), opouští křesťanskou víru a přiklání se k dávným pohanským božstvům. V této době však již římský svět pevně ovládá křesťanství a císařova náklonnost k starodávným římsko-řeckým božstvům působí anachronicky, nehledě na to, že v řadách samotných křesťanů vyvolává nenávist a odpor. Julianus se v Antiochii chystá na výpravu proti Peršanům. Předtím však v doprovodu přátel Ammiana a Sallustia, a křesťanského konkurenta Řehoře z Naziánu, hodlá vykonat oběť v posvátném Apollónově háji, aby vojenské výpravě zajistil přízeň božstev. Řehoře z Naziánu nemá Julianus rád – studovali spolu v Athénách a již tehdy se neshodovali. Samotný Apollónův háj je ale prosycen jednotvárným křesťanským zpěvem. Následně císaři Apollónův kněz sděluje, že bůh je již dávno němý a svůj háj nenavštěvuje, protože jsou v háji pohřbeny kosti křesťanského mučedníka, a proto je věštba nemožná. Nehledě na to, že se „pohanský“ kněz křižuje jako křesťan, tak je věštírna naprosto zdevastovaná – Apollónova socha leží na zemi bezhlavá a zpřerážená, přičemž křesťanský hrob je obložen kameny z podstavce sochy. Ochromený Julianus okamžitě poručí mučedníkovo tělo

[29]Obecně uváděný tvar jména historické osobnosti, kterou herec Eduard Cupák představuje, je sv. Řehoř (Gregorios) z Nazianzu. Podoba „Řehoř z Naziánu“ se vyskytuje pouze v této hře a ve výtisku scénáře Juliána Odpadlíka, který je uchováván v pozůstalosti Jiřího Šotoly. Blíže viz fond Jiří Šotola v Památníku národního písemnictví, nezinventarizováno.

[30] VÝBĚROVÝ SEZNAM FILMŮ A ZÁZNAMŮ. VÝBĚROVÁ FILMOGRAFIE ZA ROK 1970. Sestavila: Bohumila Maršíčková. Programové fondy ČT, Praha 1970. Poskytla Česká televize.
VÝBĚROVÝ SEZNAM FILMŮ A ZÁZNAMŮ. VÝBĚROVÁ FILMOGRAFIE Z LET 1971 A 1972. Sestavily: Zdena Franclová a Jana Hrubá. Programové fondy ČT, Praha 1973. Poskytla Česká televize.
V předávací stvrzence filmových materiálů se píše, že *„pátý díl kopie je silně porýhován po celé délce. Pro ev. vysílání (tím spíše, že se dosud nevysílalo) by měla být pořízena nová kopie, alespoň tohoto dílu*.“ Datum 23. 7. 1981. Poskytla Česká televize.

odstranit. Vzápětí kosti demonstrativně odnesou křesťanští mniši a Julianus se pokouší obětovat alespoň obilí a med, oběť ale provázejí špatná znamení. I umírající bohové se od Juliana odvrací. Císař Julián je člověk spíše meditující.[31] Člověk, který je povznesen nad víru v jakékoliv bohy a který marně hledá království pravdy a míru na této zemi, přičemž jeho představám nejsou schopni porozumět ani přátelé, natožpak odpůrci[32], protože Řím potřebuje hlavně pořádek, dobré legie, popravčí kohorty, silnice, obilí a především rozum. Julianus diskutuje se vzdělanými partnery, knězem Řehořem z Naziánu a historikem Ammianem, ale postupně si uvědomuje, nakolik zůstává osamocený, nepochopený a proklínaný. Rozvažuje nad tažením proti Peršanům, není schopen ani proti nim vytáhnout, ani poslat legie domů. Lid v Antiochii se ale hněvá nad znesvěcením křesťanského hrobu, proto je Apollónův háj zapálen. Julianus ve vzteku nařídí pretoriánům pochytat křesťanské mnichy ve městě. Ti je ale iniciativně rovnou zardousí, což vyvolá proti Juliánovi všeobecný odpor ve městě. Antiochejští se začnou dobývat do Julianova paláce a císařský dvůr je nucen uprchnout, aby Julianus nebyl zabit. Vojsko se konečně vydává na pochod do Persie. Krátce předtím ale spáchá Sallustius sebevraždu, protože si uvědomuje bezvýchodnost situace, na rozdíl od císaře. Tažení se od počátku nedaří, vojsko hladoví a žádné bitvy s nepřítelem neprobíhají, protože se Peršané skrývají. Všichni včetně císaře jsou zdeptaní a císař sám se chová stále nevyrovnaněji a nevypočitatelněji – dokonce poručí zapálit lodě se zásobami a obléhacími stroji, napadá i vlastní přátele. Křesťané i pohané se vzácně shodují v tom, že je třeba se Juliana zbavit.[33] Velitel Germánů Sugamber se nechává pokřtít a vojáci jej provolají císařem. Všichni si přejí Julianovu smrt, i Julianus sám po ní touží.[34] V nastalé bitce s Peršany Juliana zavraždí velitel pretoriánů Pentadius kopím, ve snaze zalíbit se Řehořovi z Naziánu a křesťanům. Julianus umírá v přítomnosti své otrokyně a paradoxně i Řehoře z Naziánu. Zatímco se ostatní křesťané radují, že „Bůh poslal kopí z nebe a ropucha pošla“, Řehoř v posledních chvílích nabízí Julianovi křest a tím i smír. Julianus mu pouze s posledních sil plivne do obličeje a umírá. Oficiálně jej v prsou proklálo kopí neznámého Peršana.

Pro poznání období římské říše pozdní císařské doby vyniká dílo historika Ammiana Marcellina „Dějiny“ (*Rerum gestarum libri XXXI*),[35] syrského Řeka, který patřil k vyznavačům pohanství a který se přímo zúčastnil východního tažení Iuliana Apostaty. Dalším důležitým pramenem je kniha Řeka Zósima „Nové dějiny“ (*Historiá Neá*)[36]. Jeho dílo se opírá o řecké, zčásti ztracené prameny. I Zósimos smýšlel pohansky.

Ostatní prameny:
Sextus Aurelius Victor: „Kniha o císařích“ (*Liber de Caesaribus*) – životopisy římských císařů.[37]
Eutropius: „Souhrné pojednání od založení Města“ (*Breviarum ab Urbe condita*)[38]

---

[31] **Julián**: *„Já jsem se nenarodil k nenávisti. Já jsem se narodil k míru*.“
Julián Odpadlík (1970; režie Jiří Bělka), stopáž: 00:04:12:04.
[32] Nebo televizní divák. Pozn. aut.
[33] *„Není to císař! Bohům je odporný, vyplivují jeho oběti! Je odporný i lidem. Nemá cíl, není císař*!“
Julián Odpadlík (1970; režie Jiří Bělka), stopáž:00:53:04:14.
[34] **Julián**: *„A kdo mě zabije? Ježíš Kristus? Pošle kopí z nebe*?“
Julián Odpadlík (1970; režie Jiří Bělka), stopáž: 01:08:01:24.
[35] Český překlad: AMMIANUS MARCELLINUS: *Soumrak římské říše*. Odeon, Praha 1975. Přeložil Josef Češka.
[36] Český překlad: ZÓSIMOS: *Stesky posledního Římana*. Odeon, Praha 1983. Přeložil Antonín Hartmann.
[37] Český překlad: SEXTUS AURELIUS VICTOR: *Kniha o císařích* IN: HÉRÓDIANOS: *Řím po Marku Aurreliovi*. Svoboda, Praha 1975. Přeložili Jan Burian a Bohumila Mouchová.
[38] Český překlad: EUTROPIUS: *Stručný přehled římských dějin od založení Města* IN: EUTROPIUS A FESTUS: *Stručné dějiny Říma*. (Eutropius: Stručný přehled římských dějin od založení Města; Festus: Krátký přehled dějin římského národa, Slavné osobnosti města Říma.) Arista, Praha 2008. Přeložila Bohumila Mouchová.

Flavius Claudius Iulianus se narodil 17. listopadu roku 331 n. l. v Konstantinopoli jako syn Iulia Constantia (nevlastní bratr Constantina Velikého) a jeho ženy Basiliny.[39] Iulianova matka se prý přikláněla k ariánství. Zemřela krátce po Iulianově porodu, takže ji Iulianus osobně nikdy nepoznal.[40] Roku 337 n. l. došlo ke vzpouře vojenských jednotek v Konstantinopoli, při níž byl zavražděn Iulianův otec, strýc a dalších šest jeho nejbližších příbuzných, spolu s některými vysokými státními hodnostáři. Iulianus a jeho nevlastní bratr Gallus byli ponecháni naživu. Celý masakr se s největší pravděpodobností odehrál se souhlasem Constantia II., vládce Východní říše, který v této době v Konstantinopoli pobýval, ale nijak proti vraždění nezakročil.[41] Iulianus i jeho bratr byli posláni do Níkomédie v Bithýnii pod ochranu biskupa Eusebia, který jejich výchovu svěřil eunuchovi Mardoniovi, někdejšímu učiteli Iulianovy matky. Mardonios byl křesťan inklinující k helénistické kultuře a na Iuliana měl veliký vliv. Právě on jej seznámil s Biblí.[42]

Posléze ale byli oba bratři drženi pod dohledem strážců a křesťanských učitelů v nuceném ústraní na osamělém statku Macellu v Kappadokii. Iulianus na toto období pohlížel jako na vyhnanství. Pod dohledem křesťanských učitelů a mnichů prohloubil své znalosti o křesťanství a právě toto období se stalo základem jeho pozdějšího negativního vztahu vůči křesťanství. Osobně spíše inklinoval k novoplatonismu. Naproti tomu jeho bratr Gallus křesťanem zůstal.

Roku 351 n. l. byl pětadvacetiletý Gallus císařem Constantiem prohlášen v Sirmiu ceasarem a oženil se s Constantiovou sestrou Constantinou.[43] „T*en povýšený v začátcích své dospělosti nenadálou péčí z nehlubšího bahna bídy k vladařské výsostnosti, překračoval hranice pravomoci mu svěřené a všechno poskvrňoval nesmírnou surovostí. Vypínal se totiž domýšlive příbuzenstvím s vládnoucí rodinou a nadto i tím, že je Constantiových jmenovcem, a kdyby byl nabyl ještě větší moci, hodlal se patrně odvážit nepřátelských činů proti původci svého štěstí. K jeho krutosti přistoupila jako silné dráždidlo jeho manželka, jež byla nadmíru nadutá pro své sourozenectví s augustem (…). Ona totiž jako Megaira v lidské podobě podněcovala neustále Gallovo běsnění, nelačníc o nic mírněji po lidské krvi než její manžel. Ti tedy postupem času nabyli ponenáhlu větší zběhlosti škodit lidem za přispění pokoutních a prohnaných donašečů, majících zlý zvyk k věcem jen povrchně zjištěným leccos přidávat, a když se dovídali zprávy lživé, ale jim se zamlouvající, uvalovali na nevinné lidi křivá obvinění, že usilují o vládu nebo provozují zločinná umění.*“[44] Postupně ale bylo Gallovi odňato velení nad všemi východními vojenskými jednotkami. Když Gallus překročil své pravomoci a dal zavraždit Constantiem jmenovaného prefekta Domitiana a kvestora Montia, pozval jej Constantius do Mediolana. Nejprve se na cestu vydala Gallova manželka Constantina. Cestou ale naneštěstí zemřela a byla pohřbena v Římě v nynějším kostele Santa Constanza. Po smrti své ženy se vydal Gallus z Antiochie. Po klidné cestě Malou Asií mu však na evropské půdě postupně vyměnili doprovod včetně tělesných stráců a jej samotného zatkli. V istrijské Pule byl koncem roku 354 postaven před soud a popraven. Postupně ale bylo Gallovi odňato velení nad všemi východními vojenskými jednotkami. Když Gallus překročil své pravomoci a dal zavraždit Constantiem jmenovaného prefekta Domitiana a kvestora Montia, pozval jej Constantius do Mediolana. Nejprve se na cestu vydala Gallova manželka Konstantina. Cestou ale naneštěstí zemřela a byla pohřbena v Římě v nynějším

[39]Viz rodokmen Konstantinovské dynastie IN: EUTROPIUS A FESTUS: *Stručné dějiny Říma*. Arista, Praha 2008, str. 319. Přeložila Bohumila Mouchová.
[40]VÁCLAV PRACH: *Julianův původ* IN: JULIANUS: *Hostina císařů*. Samcovo knihkupectví, Praha 1948, str. 79.
[41]JOSEF ČEŠKA: *Zánik antického světa*. Vyšehrad, Praha 2000, str. 93 – 94.
[42]PRACH, str. 83 – 86.
[43]ČEŠKA, str. 99.
[44]AMMIANUS XIV., 1 – 2.

kostele Santa Constanza. Po smrti své ženy se vydal Gallus z Antiochie. Po klidné cestě Malou Asií mu však na evropské půdě postupně vyměnili doprovod včetně tělesných stráců a jej samotného zatkli. V istrijském městě Pola byl koncem roku 354 postaven před soud a popraven.[45] Naproti tomu ale Zosimos uvádí, že Gallus, nic netušící, přijel do Mediolana, kde jej Constantius zbavil hodnosti caesara a potom ho jako soukromou osobu vydal katům k popravě.[46] Důvodem k popravě byla prý Gallova ukrutná a divoká povaha.[47] Posléze se Constantius zbavil svého druhého konkurenta Silvana, který byl v Galii zavražděn, a na chvíli se Constantius stal jediným vladařem a augustem v celé římské říši.[48]

Po bratrově zabití se v bezprostředním ohrožení ocitl i Iulianus. Vzápětí byl totiž předveden před císaře a kladly se mu za vinu dvě věci: že z touhy po vzdělání odešel z Kappadokie do Asie, a že navštívil svého bratra při jeho cestě přes Konstantinopol. Ačkoliv tato obvinění vyvracel a dokazoval, že nic z toho neučinil bez rozkazu, byl by patrně také popraven, kdyby se za něho nepřimluvila císařovna Eusebia. Místo smrti byl tedy odveden do města Coma, které se nacházelo v sousedství Mediolana, a po krátké době jej císař, rovněž na přímluvu Eusebie, poslal na studia do Athén. To se stalo roku 354. V Athénách se Iulianus scházel s nejslavnějšími filosofy a umělci doby.[49]

Římský císař v této době čelí pronikání germánských kmenů na římské území. Zejména v Galii bylo třeba rázně a autoritativně proti Germánům zasáhnout. „*Jakmile to* (Constantius) *pod tlakem hrozících neštěstí vyjevil nejbližším svým rádcům a otevřeně přitom poukazoval – což jinak nikdy neučinil – na to, že on jediný klesá pod tíhou tolika a tak častých tísnivých situací, mátli ho onim ježto byli vycvičeni v přílišném pochlebování, říkajíce, že nic není tka obtížné, co by jako obvykle nezdolala jeho přemocná statečnost a jeho štěstí dotýkající se hvězd. Mnozí z nich, poněvadž je k tomu ponoukalo vědomí spoluviny, dodávali, že je nadále třeba mít se na pozoru před jménem caesar, a připomínali, co se stalo za vlády Gallovy. Proti jejich vytrvalému úsilí se stavěla jediná císařovna – nejisto, zda ve strachu před stěhováním do dalekých krajin, anebo proto, že podle své vrozené moudrosti radila k obecnému prospěchu – a ta připomínala, že se musí přede všemi dávat přednost příbuznému*.“[50] Protože Eusebia věděla, že je Constantius podezřívavý vůči všemu příbuzenstvu, předestřela mu tyto důvody: Iulianus je mladý a čestné povahy; celý svůj dosavadní život se věnoval studiím a v politice je naprosto nezkušený. Buď si bude při řízení veřejných záležitostí počínat zdárně a pak se jeho úspěchy přičtou císaři, anebo jej stihne nezdar, zahyne a Constantius už v budoucnu nebude mít nikoho z císařské rodiny, kdo by mohl být povolán k řízení státu.[51] Proto Constantius povolal Iuliana z Athén, načež ho[52] 6. listopadu 355 povýšil na caesara, oženil jej se svou mladší sestrou Helenou a pověřil správou Gallie i obranou jejích rýnských hranic.[53]

Ammianus Marcellinus o tom píše:“*Když pak se Iulianus po obeslání dostavil, bylo v den předem určený svoláno všechno vojsko tam přítomné, načež augustus vystoupil, drže ho svou pravicí, na vysoké řečniště, k tomu účelu postavené a obklopené pak orly i standartami, a promluvil vlídnou řečí takto: „Stojíme před vámi, nejlepší obránci státu, abychom společným a skoro jedním dechem nás všech zakročili v záležitosti, kterou chci vyřídit a kterou vám jako*

[45]ČEŠKA, str. 100 – 101.
[46]ZÓSIMOS II., 55.
[47]VICTOR 42, 12.
[48]EUTROPIUS X., 13.
[49]AMMIANUS XV., 2
[50]Tamtéž XV., 8.
[51]ZÓSIMOS III., 1.
[52]„ (…) *oděného ještě řeckým pláštěm* (…) „ (AMMIANUS XV., 8.)
[53]ČEŠKA, str. 102.

spravedlivým soudcům zkráceně vyložím. Po záhubě odbojných samozvanců, které přiměla k podniknutí toho, co způsobili, zuřivá vzteklost, porušili barbaři na hranicích mír, a jako by přinášeli římskou krev v oběť jejich hříšným podsvětním duchům, rejdí v Gallii, rozjařeně důvěřujíce, že nás vážou obtížné a naléhavé úkoly v zemích daleko odtud vzdálených. Učiní-li tedy, jen když to dovolí čas, tomuto zlu, které se již plíží přes pohraniční pásmo, přítrž souhlasné naše i vaše opatření, skloní se šíje zpupných kmenů a hranice říše nebudou již napadány. Zbývá tedy pouze, abyste potvrdili příznivou odezvou naději, kterou mám ve věci příští. Tohoto, jak víte, mého bratrance Iuliana, dobře známého svou skromností – pročež je nám stejně milý jako pro příbuzenství – a již jako hocha zářně příčinlivého, přeji si toužebně přibrat do hodnosti caesara, jetliže se i vám zdá toto předsevzetí užitečné a jestliže je potvrdíte svým souhlasem.“ Ačkoliv se mimo to pokoušel ještě více říci, zabraňovalo mu v tom shromáždění, pozvolna ho přerušujíc – jako by tušilo budoucnost – provoláváním, že je to vůle nejvyššío božstva, a nikoli lidské mysli. Císař stál bez pohnutí, dokud neumlkli, a ostatek pak rozvinul sebevědoměji: „Poněvadž radostný pokřik ukazuje, že je tu také vaše přízeň, nechť tedy tento mladík poklidně činorodý, jehož uměřené mravy se musí spíše napodobovat než velebit, vystoupí k hodnosti téměř očekávané. Jeho výtečné nadání, vypěstované ušlechtilými vědami, jsem, jak plně soudím, vystavil plně na odiv už tím, že jsem ho vybral. Proto ho na pokyn nebeského boha přioději rouchem císařským.“ To pravil a hned nato oděl Iuliana do purpuru, jejž měl kdysi i jeho děd, k radosti vojska ho prohlásil za caesara a potom poněkud zaraženého a zachmuřeného hocha oslovil takto: „Obdržel jsi, bratře nejmilejší mi ze všech, ač jsi mlád, skvělé zkrášlení svého původu. Tak byla, vyznávám se, zvětšena i má sláva, neboť myslím, že jsem udělením téměř stejné moci člověku vznešeností mi blízkému náležitěji vyvýšen než pouze svou vlastní mocí. Buď mi tedy nápomocen jako účastník mých námah a nebezpečí, ujmi se ochrany a správy Gallie a snaž se s veškerou dobrotivostí ulehčit zdeptaným oblastem (…).“ Nikdo po ukončení tohoto projevu nebyl zticha, nýbrž všichni vojáci s hrozným hřmotem tloukli koleny do štítů, což je zjevné znamení přízně, neboť když buší do štítu kopími, je to důkaz hněvu a nevole. Bylo úžasné, s jak upřímnou a velkou radostí schválili až na některé jedince augustovo rozhodnutí a přijímali caesara, jenž se skvěl leskem císařského nachu, se zaslouženým obdivem. Velmi dlouho hleděli na jeho přísné a jasné oči i na jeho mile vzrušenou tvář, a jako po prostudování starých knih, jejichž četba učí poznávat nitro duše podle tělesných znaků, usuzovali, jaký asi bude. Aby se zachovala úcta k vyššímu vladaři, slovy ho nechválili ani přespříliš, ani méně, než se slušelo, a proto se soudilo, že jde o hlasy censorů, a nikoli vojáků. Když pak byl Iulianus posléze usazen do jednoho vozu s císařem a přijat do císařského paláce, šeptal si tento verš z básně Homérovy: Uchvátila jej nachová smrt a přemocná sudba.“[54] Protože byl ale Constantius nedůvěřivý a nikdy neměl jistotu, že mu bude Iulianus stále nakloněný a věrný, poslal spolu s ním své pověřence Marcella a Sallustia a správu území svěřil jim, nikoliv Iulianovi.[55]

Císařovnu Eusebii Iulianus velice obdivoval a dokonce na ní napsal panegyrik.[56] Jejich vztah pravděpodobně nebyl milenecký, protože Iulianus neměl vášnivou povahu a nikdy nebyl nakloněn milostným pletkám. Císařovnina žárlivost však mj. stála za tím, že jeho manželství nebylo příliš šťastné.[57]Jeho manželce Heleně údajně potají podávala namíchaný jed, a ta potom při každém početí nedonošený plod potratila. Když Helena porodila v Galii syna, přiměla císařovna porodní bábu, aby chlapce usmrtila. Takto se prý Eusebia mj. mstila za to,

[54]AMMIANUS XV., 8.
[55]ZOSIMOS III., 2.
[56]LUCIANO CANFORA: *Dějiny řecké literatury*. KLP, Praha 2004, str. 668.
[57]VÁCLAV PRACH: *Julianus jako caesar* IN: JULIANUS: *Hostina císařů*. Samcovo knihkupectví, Praha 1948, str. 94.

že sama zůstala bezdětná.[58] Helena zemřela roku 360, pravděpodobně v důsledku potratu.[59] Po smrti své manželky žil Iulianus údajně cudně a nikdy nezatoužil po smyslné vášni.[60]

Iulianovi se podařilo s nevelkým vojskem zničit obrovskou přesilu Alamanů u města Argentoratum (dnešní Štrasburk), zajal jejich krále a obnovil v Galii římské panství. I později velmi úspěšně válčil s barbary, zatlačil Germány za Rýn a obnovil římskou říši v jejích bývalých hranicích.[61] Ve věku pouhých 25 let si dokázal získat přízeň a náklonnost vojáků pro svůj prostý způsob života, statečnost ve válce, zdrženlivost při rozdílení kořisti, čímž dokázal předčít všechny své vrstevníky. Constantius záhy počal Iulianovi jeho úspěchy závidět. V této době byl ale přesvědčen, že za vším stojí Sallustius, jeden z rádců, které Iulianovi Constantius přidělil. Proto Sallustia odvolal a svěřil mu správu záležitostí na Východě.[62]

Mezitím se však zvětšilo nebezpečí na východních hranicích říše. Roku 359 vpadli s velkou armádou na římské území Peršané a dobyli důležité město Amida. Constantius nedokázal nebezpečí čelit a na jaře roku 360 byl v Lutetii Parisiorum spontánně armádou provolán Iulianus za augusta. Iulianus marně žádal Constantia o uznání nové situace – Constantius ve všem spatřoval uzurpaci a vytáhl proti Iulianovi s vojskem. Iulianus se mu asi uprostřed roku 361 vydal naproti loděmi po Dunaji a v Dácké diecézi se připravoval k rozhodujícímu boji. Ke střetnutí obou vojsk ale nedošlo, protože Constantius na své cestě Malou Asií v Kilikii náhle onemocněl, z rukou ariánského kněze přijal křest a 3. listopadu roku 361 zemřel, aniž by po sobě zanechal mužského potomka. Vláda nad římskou říší pak klidně přešla na Iuliana.[63] 11. prosince 361 vjel Iulianus radostně za jásotu obyvatelstva do Konstantinopole. Zemřelému císaři při okázalém pohřbu v Konstantinopoli prokázal veškeré pocty. Následně ale v Chalkedónu odsoudil některé z Constantiových neoblíbených rádců i výkonných činitelů, kterým se přičítala vina za mnohé přehmaty a krutosti Constantiovy byrokratické vlády. Iulianus se zřekl formy Constantiova dvora a obklopoval se raději vzdělanými lidmi než úlisnými dvořany a policejními úředníky. Prokazoval mnohé pocty filosofům a rétorům. Nepotrpěl si ani na císařskou okázalost ve svém oděvu, rád se stýkal s lidmi a také se často účastnil zasedání senátu v Konstantinopoli, když tam na přelomu let 361 až 362 pobýval. Osobně se hodně snažil napodobit proslulého císaře Marka Aurelia.[64]

Často se ostře vyhraňoval vůči vládě svého strýce Constantina Velikého, protože v jeho orientaci na křesťanství spatřoval fatální omyl.[65] Constantina a mnohé jiné své současníky kritizoval za to, že celý svůj život tráví pohodlně v rozkoších, radovánkách a ukrutnostech, přičemž se teprve na konci života nechají pokřtít, aby odčinili své nepravosti, jak to učinili např. Konstantin Veliký i jeho syn Constantius II.[66] Jinak ale plně respektoval, co císař zavedl užitečného do správy státu. Proto není pravda, že by Iulianovy reformy představovaly důslednou negaci všeho, co bylo před ním. Spíše je třeba jeho reformy chápat jako snahu maximálně posílit za nových podmínek prvky upadajících pohanských kultů. Proto vrátil

[58] AMMIANUS XVI., 10.
[59] MARION GIEBEL: *Kaiser Julian Apostata. Die Widerkehr der alten Götter*. Patmos, Düsseldorf und Zürich 2002, str. 104.
[60] AMMIANUS XXV., 4.
[61] EUTROPIOS X., 14.
[62] ZOSIMOS III., 5.
[63] ČEŠKA, str. 106.
[64] Tamtéž, str. 117.
[65] JULIANUS: *Hostina císařů*. Samcovo knihkupectví, Praha 1948, str. 27 – 43.
[66] Aneb jak podle Iuliana káže Ježíš: „*Kdokoli je násilník, kdokoli je potřísněn vraždou, kdokoli je obtížen vinou a hanbou, ať přijde s důvěrou, neboť touhle vodou jej omyji a hned bude čistý. A kdyby opětovně propadl týmž hříchům, způsobím jeho očištění, bude-li se bíti v prsa a tlouci do hlavy*.“ (IN: JULIANUS: *Hostina císařů*. Samcovo knihkupectví, Praha 1948, str. 51.)

městům majetek, který jim Konstantin a jeho synové zkonfiskovali ve prospěch státní pokladny, a osvobodil kuriály od některých tíživých daní. Zároveň zrušil všechny majetkové výsady křesťanského kléru a vysloužilé státní úředníky a vojenské osoby částečně zbavil imunity, která je chránila před občanskými povinnostmi, vyplývajícími z městské samosprávy.

Nejznámější se ovšem stala Iulianova reformátorská činnost v náboženské oblasti. Proti Konstantinovi totiž Iulianus vystoupil s programem náboženské tolerance, která však již ve své době byla chápána jako útok proti tehdy privilegovanému křesťanství. Císař se sice vůči křesťanství snažil vystupovat spravedlivě, přesto se ale později pokoušel podporovat nesváry mezi křesťanským klérem a lidem. Samotný Iulianus byl zaníceným uctívatelem pohanských božstev. K jejich poctě dokonce skládal oslavné hymny. Již 4. února nařídil restaurovat zbořené pohanské chrámy a vrátit jim jejich dřívější lesk a majetek. Do zasedací síně římského senátu se vrátil oltář se sochou bohyně Victorie. Na druhou stranu ale nedegradoval státní úředníky a důstojníky, kteří se hlásili ke křesťanství, ale doporučoval dávat přednost těm, kteří projevovali věrnost antickým bohům. Jako ctitel antické kultury spatřoval v křesťanech nevzdělance nebo lidi zbavené rozumu. Takto také roku 362 motivoval svůj výnos, jímž zakázal křesťanům vyučovat ve veřejných školách s odůvodněním, že není morální číst a vykládat ve škole klasické autory a nesdílet přitom jejich náboženskou víru. Tímto opatřením se měl perspektivně zamezit přístup ke státním úřadům, v nichž se požadovalo rétorské vzdělání. Městské úřady pak napříště měly dbát o to, aby se při jmenování nových učitelů přihlíželo nejen k odborným a mravním kvalitám, ale i k ideovým předpokladům. Při realizaci Iulianovi náboženské politiky se někteří úředníci veřejně zříkali křesťanské víry. Tu a tam došlo kvůli náboženství i k trestním postihům, protože někteří křesťanští fanatikové proti sobě občas vyprovokovali ostřejší zásahy vládních činitelů. Iulianus sám ale represivní opatření neschvaloval. Od ostatních pronásledovatelů křesťanství se také lišil tím, že křesťanskou věrouku důkladně znal a v trvalý účinek hrubého násilí nevěřil. Snažil se ale křesťanství ideologicky vyvracet. Jeho hlavní spis „Proti Galilejským“ (Kata Galilaión) se ale nedochoval, kromě několika citátů v díle alexandrijského patriarchy Kyrilla, který sepsal proti Julianovu dílu kritickou polemiku.[67] Dále napsal Iulianus 8 řečí (např. „Oslavná řeč na císaře Constantia II.“), listy Athénské radě a lidu, menippskou satiru „Hostina císařů aneb Saturnálie“, atd. Všechna svá díla důsledně psal v řeckém jazyce.[68]

Iulianus si ale uvědomoval, jak pozadu v jeho době zůstávají antické kulty za křesťanstvím. Proto jakožto *pontifex maximus* prováděl v přežívajícím antickém kultu reformy, jejichž výsledkem se měla stát pevně organizovaná polyteistická pospolitost, napodobující svou strukturou křesťanskou církev. Podle jejího vzoru dosazoval do všech provincií státní velekněze, kterým dodával obilí i víno s podmínkou, že pětinu toho musí dostat místní chudina. Dával také zřizovat starobince a chudobince a nabádal své stoupence, aby v pevnosti víry napodobovali židy a v charitativní činnosti křesťany. Právě konkurence v sociální sféře se křesťanští církevní činitelé nejvíce obávali – Iulianus zřejmě počítal s hromadným přesunem chudých vrstev k obnovenému „hellénskému“ náboženství, jehož hlavní mravní zásadou měla být láska k lidem a vzájemná mezilidská podpora. S filosofickým přesvědčením propagoval Iulianus občansky uvědomělou zbožnost a ve staré tradici hledal stále platnou pravdu. Jeho postoje byly ale až anachronické – zejména např. jeho přemrštěná záliba v hromadných krvavých obětech bohům.[69]

[67] CANFORA, str. 667 – 672.
[68] Tamtéž, str. 659.
[69] ČEŠKA, str. 120 – 122.

Zajímavý byl i Iulianův poměr k židovství. Upíral mu sice světový význam, ale židovský bůh Jahve měl podle něho jako každý kmenový bůh nárok na úctu. Proto se Iulianus rozhodl obnovit jeho chrám v Jeruzalémě. Stavební práce ale přerušilo zemětřesení, což křesťané pokládali za projev Boží vůle.[70]

Odezvu městské veřejnosti na svou náboženskou politiku si Iulianus mohl nejlépe ověřit v syrské Antiochii, do které přicestoval v létě roku 362. Obyvatel Antiochie byli totiž většinou křesťany a jeho odklon od Krista ostře odsuzovali. Posléze došlo k otevřené roztržce: Apollónova věštírna ve vavřínovém háji Dafné nedaleko Antiochie nevydávala již dlouho věštby a údajně proto, že ji rušil hrob, v němž odpočíval křesťanský mučedník ze 3. stol. Babylas. Proto dal Iulianus ostatky tohoto světce odstranit. Vzápětí kdosi podpálil Apollónův chrám a podezření ze žhářství padlo pochopitelně na křesťany. Císař dal proto zavřít hlavní křesťanský antiochijský kostel a zkonfiskoval jeho majetek.[71]

V této době se císař již připravoval na tažení proti Persii. Od tohoto úmyslu se nedal nikým odradit a nedal ani na nepříznivé věštby. Na jaře roku 363 vytáhl s armádou proti Peršanům. Šlo zřejmě jen o zastrašovací úder, ale vyloučit nelze ani Julianovu touhu napodobit dávné úspěšné tažení císaře Traiana. Údajně se 65 000 muži postupoval Iulianus podél Eufratu, zatímco po řece plulo tisíc římských lodí vezoucích vojsku proviant a obléhací stroje. Peršané tento útok nečekali a tak se Iulianově armádě podařilo proniknout až do Babylonie a dostat se kanálem spojujícím Eufrat s Tigridem až po tehdejší hlavní město perské říše, Ktésifón. Válečný plán však selhal, protože se druhé větvi římského vojska, které velel císařův příbuzný Procopius, nepodařilo spojit s arménskými posilami a předpokládaný vpád do Médie se neuskutečnil. Proto se Iulianus, sám již pod silným perským tlakem, vzdal po úspěšné bitvě obléhání Ktésifóntu a místo postupu dále na jih se obrátil zpět k severu. Zároveň dal neuváženě spálit plavidla s proviantem, aby nezpomalovala návrat vojska. Zásobování za pochodu vzhůru podél Tigridu naráželo na potíže. Vojsko kromě nedostatku potravin trpělo také palčivým horkem a nenadálými přepady Peršanů. Při jednom takovém útoku byl Iulianus 26. června 363 zasažen oštěpem, který přiletěl neznámo odkud, a v noci pak zemřel, ve věku 32 let.[72] Naproti tomu Zosimos uvádí, že byl císař v zápalu boje zraněn mečem.[73] Císařem byl vzápětí zvolen Jovianus, syn velitele císařské gardy. Iulianovo tělo bylo převezeno do Kilikie a s poctami pohřbeno v předměstí Tarsu.

V nekřesťanských kruzích byl císařův skon přijímán vesměs se zármutkem. Např. obyvatelé Karrh byli prý tak zarmouceni zprávou o Iulianově smrti, že posla, který jim vše oznámil, ukamenovali a navršili na něj obrovskou hromadu kamení.[74]

„Byl to skvělý muž, a kdyby mu osud byl dopřál, byl by vládl výborně. Měl vynikající vzdělání, řecké mnohem hlubší, takže jeho znalost římské kultury se nemohla srovnávat s jeho řeckou erudicí, byl skvělý a pohotový řečník s naprosto spolehlivou pamětí a v jistém směru to byl spíše filosof. K přátelům byl štědrý, ale nedovedl si je vybírat tak opatrně, jak se slušelo na tak významného císaře. Ve vztahu k provinciím byl spravedlivý, a pokud to bylo možné, snižoval jejich daně. Vůči všem byl ohleduplný, o státní pokladnu se staral ani málo, ani příliš, dychtil po slávě, až přitom často neznal míru, křesťany pronásledoval tvrdě, ale bez krveprolévání. Byl svým způsobem podobný Marku Aureliovi, kterému se ostatně chtěl vyrovnat.“[75]

[70] Tamtéž, str. 119.
[71] AMMIANUS XXII., 13.
[72] AMMIANUS XXV., 3.
[73] ZOSIMOS III., 29.
[74] Tamtéž, 30 – 34.
[75] EUTROPIUS X., 16.

Po Iulianově smrti měli jeho příznivci sklony jej idealizovat. Objevují se např. zobrazení s motivem Iuliana povýšeného mezi bohy - císař je nesen okřídlenými Genii k nebi a přijat nebešťany, čemuž přihlíží Bůh slunce. Libanios píše, že v mnoha městech na východě byl v chrámech vystaven Iulianův obraz, k němuž věřící chodí prosit a jsou vyslyšeni, protože podle nich je učedníkem a služebníkem božím. Na Iulianově hrobě v Tarsu se pak konaly pamětní bohoslužby.[76] Naproti tomu stojí ostrá kritika ze strany sv. Řehoře z Nazianzu. Po následující léta byl císař Iulianus démonizován latinskými i byzantskými spisovateli jakožto ukrutný tyran, který se proti křesťanům spolčil s kouzelníky. I renomovaní církevní spisovatelé jej často zahrnují nevybíravými nadávkami. Tento pohled se stal průběhem času natolik vžitým, že i pouhá kladná zmínka o Iulianovi stačila k výtkám církevní cenzury. V tradičně pojímaném výkladu církevních dějin tento zkreslený pohled přetrvává vesměs do dnešní doby. V pojetí renesančních humanistů a osvícenských spisovatelů však představuje postava císaře Iuliana symbol hrdého, svobodného ducha, který se staví proti totalitárnímu nároku jedné agresivní ideologie a mocenské skupiny. „… byl *úspěšným válečníkem a až nietzscheovsky silnou a svobodnou individualitou určující běh antických dějin*, (…) *však osamělým Donem Quijotem, který se postavil proti jejich nevyhnutelnému proudu*.“ Iulianus umírá mladý, dříve, než stihne uskutečnit své ideje a plány, nepochopen přáteli a upřímně nenáviděn nepřáteli.[77]

V inscenaci se objevuje řada nepřesností a omylů. Iulianus o sobě mluví jako o nepokřtěném. Pokřtěn ale byl, dokonce byl i křesťansky vychováván. Až do roku 361 n. l. veřejně vystupoval jako křesťan a ještě v lednu slavil s křesťany Epifanii. Krátce poté se ale trvale a veřejně přiklonil k pohanství. Filosof Maximos z Efesu je označován za *pontifika maxima*, tuto hodnost ale zastával sám Iulianus. Mezi těmito dvěma se navíc projevuje silné nepřátelství, ve skutečnosti byl ale Maximos z Efesu Iulianovým oddaným přítelem.[78] Po Julianově smrti se nestal císařem germánský náčelník, ale křesťan Jovianus. Iuliana má zabít náčelník pretoriánů Pentadius. Ammianus Marcellinus zmiňuje Pentadia jako císařského notaria, který se podílel na popravě Iulianova bratra Galla.[79] Po Iulianově nástupu na trůn byl v této souvislosti souzen, ale spravedlivě se hájil a podařilo se mu vyváznout bez trestu.[80] Ammianus ale nezmiňuje, že by se Pentadius účastnil perského tažení, ani že by zastával funkci prefekta pretoriánů. Ani vylíčení Iulianovy smrti se neshoduje se zprávami historiků. Podle Ammiana Marcellina umíral Iulianus dlouho, přičemž celou noc probděl se svými nejbližšími a ještě své sklíčené přátele utěšoval. Vzpomínal na své skutky, uvažoval o tom, co za své krátké vlády stihl vykonat dobrého a spravedlivého. Neurčil svého nástupce a dlouho rozvažoval o smrti jako takové v duchu učení novoplatonismu. Poté dlouho složitě rozmlouval s filosofy Maximem a Priskem o vznešenosti duší. Kolem půlnoci se mu ale otevřela rána probodeného boku a vzápětí císař za velikých bolestí zemřel.[81] Řehoř z Naziánu-Nazianzu nebyl jeho umírání přítomen. To mu ale nebránilo, aby podal vlastní verzi Iulianovy smrti. Iulianus prý ležel smrtelně zraněn na břehu řeky a tu si vzpomněl, že by se mohlo věřit v jeho přijetí mezi bohy, kdyby se mu podařilo nenápadně zmizet. Proto se chtěl nechat hodit do řeky, jakýsi kleštěnec ale tento úmysl vyzradil a Iulianův záměr tak překazil.[82] Podle inscenace se navíc Řehoř snaží Iuliana pochopit, nalézt s ním smír. Řehož z Nazianzu ale Iuliana fanaticky nenáviděl, tj. prakticky stejně, jak inscenace zobrazuje

[76] GIEBEL, str. 194.
[77] LUBOR KYSUČAN: *Císařův sen a sen o císaři* IN: JANA KEPARTOVÁ (ed.): *Antika? Zajděte do kina, přečtěte román…* NLN, Praha 2006., str. 98 – 100.
[78] ČEŠKA, str. 137.
[79] AMMIANUS, XIV., 11.
[80] Tamtéž, XXII., 3.
[81] Tamtéž, XXV., 3.
[82] ČEŠKA, str. 125.

ostatní křesťanské kněze. Ve svých spisech mu dokonce přičítal smyšlené vraždy hochů a panen, z jejichž útrob si prý nechával věštit budoucnost. (Podle většiny dochovaných zpráv ale Iulianus praktikoval pouze zvířecí obětiny a i křesťané připouští, že se ukrutnostem vyhýbal.) Iulianus pro něho navždy zůstal odpadlíkem od křesťanské víry a tudíž všehoschopným hříšníkem.[83]

Scénář Jiřího Šotoly získal 3. cenu v Soutěži literárně dramatického vysílání Ústředního TV studia Praha za původní TV inscenaci.[84] Šotolovo pojetí představuje císaře spíše jako rozervaného romantického hrdinu poněkud neromantického vzezření.[85] Ošklivý muž, malé postavy, nepěkně rostlý, neklidný, překotný, napůl afektovaný a napůl až prostoduchý, trochu filosof, méně už voják a ze všeho nejméně císař, s řídkým nehezkým plnovousem. Marně se snaží zastavit a zvrátit dějinný pohyb společnosti. Tedy jednoznačně tragická postava, zmítaná protiklady. Jiří Šotola Iuliana vypodobnil jako celkově nerozhodného a slabého člověka, jehož největší touhou je porazit Peršany a pak si jet do Athén číst.[86] Jediné, co si ujasnil, je jednoznačný odpor ke křesťanství, které mu připadá zvrácené, kruté, nesmiřitelné a neprogresivní.[87] Proto se tedy obrací k antickým filosofům, aby v nich nalezl útěchu, což ale nebrání tomu, aby se sám ve slabých chvilkách projevoval krutě a nesmiřitelně, a při tom recitoval Homéra. Na druhou stranu je ale zároveň vnímavý a plně si uvědomuje negativní důsledky, které křesťanství jednou přinese. Osobnost, která výrazně přesahuje svou dobu, ačkoliv se paradoxně uchyluje k minulosti, pro své okolí nepohodlná, ba přímo nebezpečná. Od počátku je jasné, že císařovy snahy přijdou vniveč a císař sám špatně skončí, protože se nehodlá smířit s probíhajícími změnami a přizpůsobit se jim. Posléze se v zoufalství snaží s křesťanstvím nalézt jakýsi společný kompromis, což ale v této chvíli křesťanští představitelé, jednoznační fanatici plní nenávisti skrývající se za Kristův odkaz lásky, odmítají.[88] Ochotu ke smíru projevuje nakonec pouze Řehoř z Naziánu, který je však většinou svých spolubratrů umlčován. Tímto si ale Iulianus proti sobě popudí i někdejší pohanské stoupence, i jim se stává nepohodlným. Jediným možným řešením je tak pouze Iulianova smrt.[89]

Šotolův scénář se výrazně pohybuje v divadelních intencích. Dokonce nechybí ani typické příchody poslů s oznámením, co se děje „venku“. Týká se to dramatické výstavby členěné do uzavřených aktů, tak literárně stylizované mluvy.[90]

Inscenace Jiřího Bělky pak se Šotolovým textem nakládá poněkud volněji, ačkoliv je třeba uznat, že jeho základního pojetí se v podstatě drží. „*Ve výborném ztvárnění Rudolfa Hrušínského, hereckého mistra ironie, zatrpklosti a inteligentní skepse se tak setkáváme s Juliánem naplněným deziluzí, k níž ho přivádí malost jeho okolí, pouze se malicherně přiživujícío na jeho reformách, okolí, které ho však nakonec, když už se nehodí pro jeho pragmatické politické záměry, odstraňuje rukou náčelníka pretoriánské gardy. V Šotolově*

[83] Tamtéž.

[84] *Filmový přehled. Týdeník pro kulturní využití filmu*. XIX. ročník. Číslo 49 – 50. Vydání 18. 12. 1970.

[85] Viz fotografie v příloze.

[86] **Julianus**: „*A proč vlastně musíme porazit ty Peršany*?“ Julián Odpadlík (1970; režie Jiří Bělka), stopáž:00:31:11:01.

Julianus: „*Římští císařové vždycky chodili dobývat svět, když doma nevěděli kudy kam…*“ Tamtéž, stopáž: 00:33:24:17.

[87] **Julianus**: „*Apollón, světlý bůh. Řecký, veselý. Ne ten váš modrý a ukřižovaný, ze kterého je jen bolení břicha*.“ Julián Odpadlík (1970; režie Jiří Bělka), stopáž: 00:03:51:05.

[88] **Řehoř z Naziánu**: „*Nenávidět bývá těžší, nežli milovat. A míň příjemné. Ale člověk se nenarodil, aby mu bylo lehko a příjemně*.“

Julián Odpadlík (1970; režie Jiří Bělka), stopáž: 00:04:28:11.

[89] Scénář Juliána Odpadlíka z pozůstalosti Jiřího Šotoly. Viz fond ŠOTOLA JIŘÍ, LA PNP. Nezinventarizováno.

[90] ar: *Z televizních archivů* IN: ZEMĚDĚLSKÉ NOVINY, XLVI. ročník. Číslo 155. Vydání 25. 8. 1990.

hře však více než o konflikt antiky a křesťanství jde o nadčasový střet silné individuality filozofa s malostí doby.“[91]

Jediná dohledaná kritika inscenaci hodnotí spíše záporně: „*Hrušínský se hlasovým projevem občas blíží uměleckému přednesu, jeho jakoby uspěchaná, chvatně úsečná mluva je předříkávána tiše, bez výrazných akcentů, jen málokdy dochází k zesílení hlasu, někdy jsou závěrečné pasáže replik vyslovovány ve zpomaleném tempu. Hrušínského císaře je ve svém projevu výrazně odosobněn, nahlížen jakoby zvenčí – tlumené výrazové prostředky tomu jen napomáhají, mimika tváře i pohybová aktivita jsou znatelně omezeny. Takové statické pojednání ústřední postavy přirozeně vede ke snížení dramatického potenciálu celé hry, aniž by ji převedlo na zřejmě zamýšlenou pozici hloubavých úvah. Režisér Bělka se pokusil přenést akcent na dramatismus rozmluv, aniž docenil, že Šotolův text silně zatěžuje nepřirozená deklamativnost.*“[92]

Zatímco Hrušínského projev coby Juliána Odpadlíka tedy zůstal spíše bezbarvý, diváka spíše zaujme herecký výkon Eduarda Cupáka, představitele Řehoře z Naziánu. Mezi těmito dvěma herci probíhá hlavní dialog.[93] Ústřední myšlenkový konflikt se ale skrývá v dlouhých zámlkách a obrazových prodlevách než v dramatickém textu.[94] „C*upákova postava, chudá na text, zaujala mezi všemi postavami hry svou sugestivní asketickou maskou, z níž planuly horečnaté oči. Hercovo přísné soustředění do nitra postavy, rty, neslyšně šeptající slova modlitby, zdrženlivé gesto a pohyb – to všechno vytvářelo dramatický protiklad k Hrušínského kulaťoučkému císaři, neustále s monotónní tlachavostí filozofujícímu a naříkajícímu si na potíže svého panování a válčení.*“[95]

Osobně inscenaci hodnotím spíše jako průměrné dílo s nevýraznými hereckými výkony a zmateným hlavním hrdinou, s nímž se snad žádný divák nedokáže identifikovat, takže zásadní poselství celého příběhu vyznívá naprázdno. Děj se v jistých bodech drží historických reálií (tažení proti Peršanům, konflikt v Antiochii). Hra zčásti čerpá z tehdy dostupné historické literatury a vystupují zde mnohé hlavní postavy ze života císaře Iuliana Apostaty, ale vesměs z historických osobností, o kterých televizní hra pojednává, zůstala pouze jména. Zajímavé je pouze využití exteriéru pro natočení scén v Apollónově háji, protože tímto zůstává hra „Julián Odpadlík“ mezi ostatními v této práci popisovanými inscenacemi ojedinělá, což platí i pro fakt, že celých dvanáct let nesměla být v televizi vysílána a první zevrubnější kritika pochází teprve z roku 1990.

[91]KYSUČAN, str. 109.
[92]ar: *Z televizních archivů* IN: ZEMĚDĚLSKÉ NOVINY, XLVI. ročník. Číslo 155. Vydání 25. 8. 1990.
[93]JINDŘICH ČERNÝ: *Eduard Cupák*. Brána, Praha 1998, str. 135.
[94]Viz scénář Juliána Odpadlíka z pozůstalosti Jiřího Šotoly. Fond ŠOTOLA JIŘÍ, LA PNP.
[95]ČERNÝ, str. 135.

Kapitola 3: Žena z Korinta

Rok výroby: 1986

Premiéra: 7. 9. 1986

Autor scénáře a námět: Oldřich Daněk

Dramaturg: Jana Dudková

Režie: Oldřich Daněk

Učinkují: Jiří Adamíra (Eurípidés), Mahulena Bočanová (Choiriné, jeho manželka), Jaromír Hanzlík (Kéfisofontes), Jana Hlaváčová (Lyké, žena z Korinta), Jiřina Jirásková (Hébé, služka), Ladislav Křiváček (zlatník)

Televizní hříčka, apokryf[96], „*o tom, co pomíjí, a co trvá*“, tj. o etice umělecké tvorby, vztahu umění a okolností, za nichž vzniká. Okolnosti pomíjejí. Důležité je to, co přetrvá. Toto se autor snaží ukázat na epizodě ze života antického dramatika Eurípida z doby, kdy psal svou nejproslulejší hru, tragédii „Médeia“, proto úvaha o tom, jak tato hra mohla asi vzniknout, tvoří rovněž součást inscenace.

V prologu dosud nenamaskovaný Jiří Adamíra, představitel titulní role, divákovi naznačí, o čem příběh bude pojednávat. Historické těžiště hry leží v Řecku 5. stol. př. n. l., na počátku Peloponnéské války mezi Athénami a Spartou. Občané města Korinta se dozví, že athénský dramatik Eurípidés píše novou tragédii, jejíž hlavní postavou je proslulá Médeia. Obecně známý mýtus však praví, že čtrnáct Médeiných dětí zabili suroví Korinťané, což Korintským kazí reputaci i pohodlné živobytí. Sedm dcer a sedm synů z dobrých korintských rodin proto odchází do chrámu, tam jim oholí hlavu a musí zde celý rok sloužit na paměť čtrnácti zavražděných Médeiných dětí. Navíc se schyluje k válce mezi Spartou a Athénami. Korinťané mají možnost prodávat zbraně a lodě oběma válčícím stranám, záleží jim proto na dobré pověsti jejich města. A tak posílají do Athén k Eurípidovi obratnou vyjednavačku, tajemnou ženu jménem Lyké, která má za úkol jakýmkoliv způsobem Eurípida přesvědčit, aby pradávný příběh poopravil. Pochopitelně takovým způsobem, který by nezobrazoval pradávnou vinu Korinťanů. Lyké se pokouší věhlasného dramatika všelijak uplatit. Zdálo by se, že její úkol bude snadný. Eurípides se totiž v této době ocitl na dně, což se o něm všeobecně ví. Dokonce musel prodat i otroky, nehledě na to, že v dramatických soutěžích jeho hry končívají zpravidla na třetím, a tudíž posledním místě. Zchudlý dramatik přežívá v prostém domě s mladou ženou, která je mu nevěrná, a s jedinou věrnou otrokyní Hébé, bez nápadu, bez tvůrčích sil, takže dlouho připravovanou tragédii ještě ani nezačal psát. Když ale nejprve Lyké nabízí Eurípidovi úplatek za to, že o Korintských jakožto vrazích Médeiných

[96] Slovem apokryf se původně zpravidla označovaly křesťanskou církví nekanonizované náboženské texty, tj. texty s náboženským obsahem, jež nebyly zařazeny do posvátného celku Starého a Nového zákona, ačkoliv mu svým vznikem, tématem a stylem byly velmi blízké. Též se tak označovala forma starověké literární mystifikace. Vedle těchto starých významů může být termín apokryf obrazně přenesen i na nové dílo, které apokryfy něčím připomíná. Českou literární terminologii v tomto směru specifickým způsobem ovlivnil Karel Čapek. V současném žánrovém systému je termínem „apokryf“ označován literární útvar založený na demonstrativně odlišném, polemickém pojetí obecně známých témat, syžetů, postav či textů, který nabízí fiktivní pohled do zákulisí všeobecně známých, zejména mytologických nebo biblických příběhů, které interpretuje záměrně netradičním způsobem tak, aby orientovaly čtenáře ke konfrontaci původní a alternativní verze. Autorský záměr lze formulovat otázkami typu „jak starému příběhu rozumět s dnešní zkušeností, jak to bylo doopravdy, co zůstalo utajeno“. Viz DAGMAR MOCNÁ, JOSEF PETERKA A KOL.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha – Litomyšl, 2004, str. 22 – 25.

dětí pomlčí, Eurípidés odmítá. Výše peněz je nesmírně lákavá, ale Eurípidés nechce psát hru, na kterou pohlíží jako na umělecké dílo, jen pro peníze, bez vnitřní potřeby, odmítá se nechat koupit. Eurípides sice vězí až po uši v dluzích, ale pořád si dovede vážit sám sebe, uchovat si zbytky sebeúcty. Proto se tedy zdá, že Lyké odejde s nepořízenou. Eurípida však posléze upoutá představa toho, že se celý příběh mohl odehrát jinak. Lyké totiž přichází s novým nápadem, který Eurípida zaujme: děti by mohla zabít sama Médeia. Pochopitelně za předpokladu, že by se počet dětí trochu zredukoval, protože kdyby měla Médeia čtrnáct dětí, byla by to stará žena. Život vyhaslý, vášně vyplýtvány. A to by nebylo zajímavé, proto by dvě děti bohatě stačily. Původní pověst by se tak změnila. Lyké tedy nedosáhne toho, aby Eurípidés přijal úplatek, ale inspiruje ho k nevšednímu nápadu, díky němuž vznikne dodnes proslulé drama. Eurípida již nezajímá finanční nabídka, je novým nápadem plně zaujat a tvůrčí krize se začíná rozplývat. Z Médey se stává čarodějka z Kolchidy, vražedkyně vlastních dětí. „*Bude barbarka, a bude pít neředěné víno*.“[97] Tím se stalo její drama výjimečným a na Korinťany se zapomnělo. V závěru herci při odličování řeší, jak je tedy možné, že po uvedení „Médey“ dramatik Eurípidés záhadně přišel k penězům.

V centru inscenace stojí postava dramatika Eurípida. Údaje o Eurípidově životě jsou ale zlomkovité, spíše anekdotické a ve valné většině pocházejí z Aristofanových komedií, které si Eurípida často braly za terč posměchu. Aristofanés mnohokrát Eurípida parodoval a ve svých hrách „Acharňané“, „Žáby“ a „Ženský sněm“ z něho dokonce učinil jednající postavu.[98] Nejdůležitější a nejdůvěryhodnější prameny o Eurípidově životě představují Parský mramor („epigrafická kronika“) a byzantský encyklopedický slovník Súda, sestavený v 10. stol. n. l.[99] Oficiální, a pochopitelně idealizované, portréty jej zobrazují až ve stáří, se spíše pohlednou tváří, řídkými vlasy, plnovousem a tenkými, poněkud pokleslými rty. Eurípidés byl velice sečtělý, jako jeden z prvních Athéňanů vlastnil větší soukromou knihovnu. Většinu svého života strávil silně samotářsky a vůči ženám měl spíše negativní vztah, zejména v důsledku svých nešťastných manželství. Podle tradice se Eurípidés narodil roku 480 př. n. l. na Salamíně, prý přímo v den proslulé bitvy. Jeho otec se jmenoval Mnésarchos, nebo také Mnésarchides, povoláním kupec. Matka Kleitó prý byla trhovkyní.[100] Předpokládá se ale, že se v tomto případě jedná o pomluvu a ve skutečnosti Eurípidés pocházel ze salamínské zámožné a vlivné rodiny. Později žil na salamínském statku zděděném po otci, vzdáleném asi 20 km od Athén. Pokud chtěl tvořit nebo se jen oddávat filosofickému rozjímání, pobýval v jeskyni s překrásným výhledem na moře. Tam jej prý bylo možno vidět, jak celý den přemýšlí a píše.[101] Proto v jeho dílech můžeme nalézt hodně obrazů moře. Ještě ve 2. stol. n. l. tuto jeskyňku navštěvovali římští „turisté“. Tehdy však již byla zpustlá, temná, hrozivá.[102]

Asi kvůli ohrožení ze strany Peršanů odešla Eurípidova rodina ze Salamíny do Athén. Kolem roku 466 př. n. l. se Eurípidés patrně stal efébem. V mládí byl dobrým atletem, několikrát jej kvůli tomu ocenili. Předpokládá se také, že se účastnil obrany Athén před Peršany. Velký vliv ale na něho mělo učení athénských filosofů – stýkal se s Prótagorem, Anaxagorem i se

[97] Žena z Korinta (1986; režie Oldřich Daněk); Což je narážka na Lyké, která si právě poručí nabízené víno neředit, což otrokyni Hébé připadá jako ohavnost. Stopáž: 0:26:08:03.

[98] EVA STEHLÍKOVÁ: *Antické divadlo*. Karolinum, Praha 2005, str. 112.

[99] Der Neue Pauly, heslo „Euripides“

[100] V Aristofanově komedii „Žáby“ oslovuje Eurípida dramatik Aischylos: *„Aj, vskutku, synu pošlý z selské bohyně? / To ty mně říkáš, sběrateli sprostoty / a příštipkářský, žebrákový básníku?*“ Jedná se tedy o parodii Eurípidovy tragédie „Télefos“. Verš také naráží na to, že se Eurípidova matka údajně živila jako zelinářka. (ARISTOFANES: *Žáby*. *Komoedie*. A. Storch a syn, A. Storch a syn, Praha 1898, str. 70. Přeložil Augustin Krejčí.)

[101] GILBERT MURRAY: *Euripides and his Age*. Henry Holt and Company, New York 1913, str. 23 – 28.

[102] JAROSLAV KRÁL: *Eurípidés, tragický básník, Athéňan, syn Mnésarchidův z obce Flyeis* IN: EURÍPIDÉS: *Hérakles a jiné tragédie*. Svoboda, Praha 1988, str. 7.

Sókratem. Z nich si patrně nejvíce vážil Sókrata. Pravděpodobně se sice nejednalo o velmi blízké přátelství, protože v žádném z dochovaných Platónových dialogů Eurípidés nevystupuje jakožto účastník rozhovoru se Sókratem. Dochovaly se nicméně zprávy o tom, že Sókratés nikdy nenavštěvoval divadelní představení, avšak s výjimkou inscenací Eurípidových her, na něž chodíval pěšky až do Pirea.[103] Aristofanés také Eurípida se Sókratem hodně často spojuje, což tvoří výrazný rys Aristofanovy komedie „Oblaka“, útočící proti Sókratovi a jeho filosofii. Eurípidés je také se Sókratem spojován i v Aristofanově nejproslulejší komedii „Žáby“, posmrtně namířené tentokrát přímo proti Eurípidovi. Eurípidés se tam objevuje mezi lidmi, kteří tráví čas tím, že sedí a povídají si se Sókratem.[104]

Pro Eurípidův život je dále důležité výrazné samotářství, zmiňované již výše – programově se odmítal účastnit veřejného života v athénské obci. Vyhýbá se tzv. „dobrovolným“ povinnostem vůči společnosti a roku 428 př. n. l. ho kvůli tomu obžalovali za bezbožnost, což prý zmiňuje Aristotelés. Ze stejného zdroje je nicméně známo, že se jako člen delegace účastnil cesty do Syrakus. Jiný doklad o Eurípidově veřejné činnosti prozatím nemáme.[105] Eurípidés zemřel někdy mezi lety 407 až 406 př. n. l. v Makedonii, na dvoře krále Archelaa, kam se uchýlil dva roky předtím. Když se dramatik Sofokles dozvěděl zprávu o jeho smrti, byl zarmoucen, o čemž svědčí to, že se na Dionýsiích roku 406 př. n. l. objevil ve smutečním oděvu a sbor jeho herců vystoupil v proagonu[106] bez věnců, aby tak byla uctěna Eurípidova památka.[107] Zhruba ve stejné době, r. 405 př. n. l., slavil na Lénajích úspěch Aristofanés se svou komedií „Žáby“, která je drtivým útokem proti Eurípidovi.[108]

Co se týče dramatické činnosti, podle Parského mramoru dosáhl Eurípidés svého prvního ocenění poněkud pozdě, teprve roku 441 př. n. l., přičemž roku 455 př. n. l. se poprvé účastnil Velkých Dionýsií. Eurípidovy hry z tohoto období však bohužel nejsou dochovány. Podle Súdy napsal dohromady 88 her. Zúčastnil se dvaadvaceti agonů, zvítězil však teprve roku 428 př. n. l. s trilogií obsahující tragédii „Hippolytos“. Během svého života jen čtyřikrát obhájil první místo. Posmrtně měly úspěch jeho hry „Bakchantky“, „Ífigenie v Aulidě“ a „Alkmaión v Korintu“, které nechal uvést jeho stejnojmenný syn.[109] V tomto směru se ovšem nesmí zapomenout na to, že o udělení ceny rozhodovalo pět rozhodčích, které jmenoval státní úředník odpovědný za pořádání her. Proto udělení ceny nemuselo vždy odpovídat mínění všech diváků, a proto nepřekvapí, že měl Eurípidés mezi svými současníky v Řecku četné obdivovatele. Jeho vytrvalý neúspěch na soutěžích však vypovídá o tom, že Eurípidův způsob psaní průměrného athénského občana vždycky dráždil.[110]

Nejslavnější Eurípidovou hrou zůstává bezpochyby „Médeia“, součást trilogie, jejímiž dalšími částmi byly nedochované tragédie „Filoktétes“ a „Diktys“. Vznikla na samém počátku Peloponnéské války, uvedena byla roku 431 př. n. l. tedy v předvečer vypuknutí této války. Jedná se o druhou nejstarší Eurípidovu hru, jež se dochovala. Při svém prvním uvedení hra propadla – získala 3. místo. V českém prostředí měla premiéru roku 1921 v Národním divadle (režie Karel Hugo Hilar). Hra se odehrává v mýtické době v Korintu,

[103] MURRAY, Str. 22 – 59.
[104] CANFORA, str. 218 – 219.
[105] Tamtéž, str. 188 – 189.
[106] Veřejné představení autorů a herců, které asi o dva dny předcházelo Velké Dionýsie. Autor přivedl herce, ti vystoupili na pódium a představili divákům stručný obsah her, které budou předvádět, přičemž neměli masky ani kostými. (STEHLÍKOVÁ, str. 201.)
[107] Der Neue Pauly, heslo „Euripides“
[108] CANFORA, str. 211.
[109] Der Neue Pauly, heslo „Euripides“
[110] KRÁL, str. 9.

několik let po skončení výpravy Argonautů za zlatým rounem. Počátek hry je nesmírně chmurný – korintský král Kreón nabídl Iásónovi svou dceru za manželku, což v důsledku znamená, že Iásón musí zapudit svou ženu Médeiu i jejich dva syny. Kreón pak v obavě o život svůj i své dcery vyhlásí, že Médeia musí okamžitě i s dětmi opustit Korint. Médeia je zraněná a ponížená Iásónovou zradou, přičemž Iásón se ji snaží přesvědčit, že vše dělá pouze pro blaho jejich synů. Médeii se podaří přimět Kreonta, aby jí věnoval jeden den odkladu, a připravuje se k pomstě. Nejdříve si zajistí u athénského krále Aigea azyl v Athénách a slib, že ji nikdy nevydá jejím nepřátelům. Naoko se smíří s Iásónem a pošle své syny, aby jeho nevěstě odnesli vzácný dar – svatební šaty. Jakmile si je ale nevěsta oblékne, okamžitě zemře i spolu se svým otcem, který se jí pokoušel z otráveného šatu pomoci. Poté Médeia po velkém duševním boji zabije obě děti. Z jejich smrti morálně obviňuje Iásóna, který je zdrcen bolestí, v níž Médeii zlořečí. Médeia ani nedovolí Iásónovi, aby děti pohřbil. Odlétá na voze taženém draky do Athén a mrtvá těla svých dětí bere s sebou.[111]

Eurípidovo umění popuzovalo zejména jako „moderní umění“ a úkolem této práce není jeho naprostý popis, proto zmíním pouze několik podstatných rysů. Postavy a příběhy herojských mýtů, které tvořily závaznou námětovou oblast řecké tragédie, zbavoval Eurípides jejich dosavadní idealizace, což můžeme vidět zejména na hře „Médeia“, jejíž mužský hrdina Iásón, slavný účastník výpravy Argonautů, je zde zobrazován jako spíše průměrný člověk s pochybnými morálními vlastnostmi. Eurípidés by asi raději čerpal látky pro svá dramata ze současného života. Nemohl ale ignorovat dobovou konvenci o zpracovávání mytologických námětů. Býval kritizován za to, že náměty jeho her (např. láska k býkovi, láska k nevlastnímu synovi, vražda dětí, atd.) jsou pro jeviště nevhodné. Eurípidés si je buďto vybíral v „podružných“ mýtech nebo celkem radikálně pozměňoval „velké“ mýty, jak si můžeme povšimnout na případu „Médey“, kde je snad poprvé v řeckém dramatu výrazně rozvinuta psychologie, konkrétně psychologie zrazené ženy, což dokázal zachytit i Oldřich Daněk ve své televizní hře.[112] Existuje mnoho variací mýtu o Argonautech a tedy mýtu o Médeii. Jedna z verzí mýtu zachycuje i to, co zmiňuje Daňkova „Žena z Korinta“, tj. že Médea v žárlivosti zabila Iásónovu korintskou nevěstu a rozzuření Korinťané následně v pomstě zavraždili Médeiny děti.[113] Každopádně teprve v Eurípidově podání zaznamenal mýtus o Médey radikální inovaci – Médeia zahubí své děti sama, ze žárlivosti, nenávisti a touhy pomstít se za utrpěnou křivdu. V tomto směru se dnes již nepochybuje o Eurípidově primátu.[114]

Pokud se pokusíme najít v Daňkově věrohodném příběhu nesrovnalosti, zaznamenáme neúspěch. Vylíčení Eurípida odpovídá nám známým skutečnostem, jak vyplývá z historického kontextu uvedeného výše. Kolem roku 431 př. n. l., tj. roku uvedení „Médey“, zaznamenával v přijímání svých her na oficiálních uměleckých kláních neúspěchy, což spíše umocňovalo jeho nevrlou a samotářskou povahu. Negativní stanovisko athénských politických představitelů však s největší pravděpodobností nesdíleli všichni občané, o čemž

---

[111] EURÍPIDÉS: *Médeia*. Artur, Praha 2010. Přeložil Ferdinand Stiebitz.; Srov.: STEHLÍKOVÁ, str. 310 – 312.

[112] KRÁL, str. 10.

Viz Žena z Korinta (1986; režie Oldřich Daněk). Stopáž: 0:55:03:23:

Lyké: *„Nejsem Médeia. Kdybych jí byla, nezdálo by se vám málo na tak velkou lásku a tak velkou zradu zabít svou sokyni? To by udělala každá zelinářka z korintského trhu a každá holka z přístavu, když ji jiná holka připraví o pasáka. Nepošle jí sice závoj, v němž nevěsta shoří, použije žabikuch. A to by měl být jediný rozdíl mezi Médeiou a holkou z přístavu? Mýty nerozumí ženám. Vy, mistře, ano. Každá žena, když chce zabít svou sokyni… Je v ní ještě malá, pošetilá naděje, že se jí ten její vrátí. Kdybych byla Médeia, věděla bych, že je skoncováno. Že už nikdy nic nebylo a nebude tak, jak bylo. Dokonce, i kdyby se Iáson chtěl vrátit. A že by ta láska i ta zrada byla menší, kdyby nebyla nekonečně strašná i msta…“*

[113] Der Neue Pauly, heslo „Medeia“.

[114] Der Neue Pauly, heslo „Euripides“.

svědčí i útoky komediografa Aristofana na Eurípida. Toto vše podporuje primární východisko „Ženy z Korinta“ – tj. že Korintským občanům nesmírně záleží na tom, jak pradávný mýtus Eurípidés ve své hře podá a tím ovlivní veřejné mínění. Nezanedbatelnou stránkou věci je i to, že Eurípidova verze pověsti o Médeii přetrvala dodnes.

I vylíčení Eurípidova nešťastného manželství je pravdivé. Velice trpěl nevěrami obou svých manželek, Melitó i Choiriné, na což také naráží Aristofanes v komedii „Žáby“ ústy boha Dionýsa: „*Neb co jsi ty u cizích vylíčil žen, tím trpěl jsi právě / sám nejvíc*.“[115] Ve stejné hře nalezneme zmínky o hudebníku Kéfísofóntovi, který bydlel společně s Eurípidem – skládal hudbu k jeho hrám[116] a byl milencem jeho manželky[117], což také Aristofanés neopomíjí zmínit.[118]

Dramatickou hříčku „Žena z Korinta“ bych označila za jeden z mála příkladů apokryfu v českém prostředí, např. vedle díla Karla Čapka. „*Historickou reálii v celé její autentičnosti přijímá pouze jako vstupní impuls a dále fabuluje zcela podle volné fantazie autora, čímž se dosahuje zcela zvláštního efektu kontrastu faktu a fikce, který si historické hry i prózy osobují jako vlastní. „Žena z Korinta“ je osnovaná na základě historické osobnosti Eurípida, s širokým rozletem rozvíjí hlavní motiv, tj. proč byla dramatikova hra „Médeia“ napsána tak, jak ji známe, a ne jinak. Předkládá divákovi lehkou formou vážné zamyšlení o tom, „co pomíjí a co trvá“, o principech umělecké tvorby, o hloubkách i mělčinách lidských charakterů, o složitých cestách lidského konání. A to vše na základě syžetu, který prostřednictvím prologu a epilogu, odehrávajících se v herecké šatně, programově odkrývá formu „divadla na divadle“, zdánlivě neslučitelnou s televizním principem iluzívnosti, ale přesto fungující*.“[119]

Dále musím poznamenat, že hra nechce vyvolávat iluzi minulosti a vyprávět o starých časech, a právě proto jsou do ní zahrnuty scény z herecké šatny, které recenzenti odmítají a spíše kritizují jako nadbytečné.[120] K tomuto se však mezi kritikou dají nalézt i kladné reakce: „*Prolog předznamenává a epilog završuje demaskování, touhu moderního člověka všechno vysvětlit, narušit iluze leptavým racionálním myšlením*.“[121]

Hereckému obsazení dominuje Eurípidés Jiřího Adamíry, Lyké Jany Hlaváčové a služka Hebé Jiřiny Jiráskové. Tuto trojici hlavních hrdinů doplňují Mahulena Bočanová, Jaromír Hanzlík a Ladislav Křiváček. Megaron Eurípidova skromného domu je místem brilantních dialogů tohoto dramatika a Lyké, i s prostořekou otrokyní Hébé.[122]

Hebé: „*Vaše starosti na moji hlavu. Prodlužený dům, z otroků jsem zbyla jenom já, žena na mořské vyjížďce, zelí není nakrouhané a vy hledáte bolest*.“

---

[115] ŽÁBY, 85.
[116] Tamtéž, str. 76 – 77.
[117] CANFORA, str. 195.
[118] Pouze „Žena z Korinta“ dává Eurípidovi prostor k hořkému vyjádření: „*Řecké drama je vepsí, ztraceno. Aischyla nesnáším, Sofokla nemohu vystát a sám o sobě začínám mít horší mínění než o Sofoklovi, a to už je co říct. Takže nakonec z nás zbude jen ten idiot Aristofanes a to jenom proto, že si z nás tří dělá blázny. (…) Teď ovšem ten vtipálek vrazí do nějaké komedie, že mi žena zahýbá s hudebníkem. Amfiteátr se otřásá smíchy, lidi padají ze sedadel a ti, co z nich nespadli, se ohlížejí po mně, co tomu říkám. A já se samozřejmě chechtám jako blázen, divže netleskám: „Podívejte, jak to ten Aristofanes umí!“ Tak to je, prosím, teď řecké drama*.“ Žena z Korinta (1986; režie Oldřich Daněk). Stopáž: 0:16:21:19
[119] BELNAYOVÁ, str. 116.
[120] Viz např. ZDENKO PAVELKA: *Co pomíjí, co trvá* IN: Rudé právo. Vydání 9. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[121] BOHUŠ ŠTĚPÁNEK: *Podvrh jedna radost* IN: Scéna. Ročník XI. Číslo 21 – 22. Vydání 27. 10. 1986.
[122] „*Jsem jediná otrokyně v domě největšího dramatika Řecka, takže i když cídím kotlíky, nebudu se vyjadřovat jako otrokyně nějakého husopasa ze Sparty*.“ Žena z Korinta (1986; režie Oldřich Daněk). 00:07:01:13

Eurípidés: „*Může Médeiu slušněji a bez ostudy napsat někdo, koho už bolí leda klouby*?“[123]

Herecké výkony v inscenaci hodnotí kritika kladně. Jiří Adamíra mohl v roli Eurípida rozvinout své vnějškově střídmé, inteligentní herectví s příchutí zralého životního nadhledu, jemné ironie i ukrývaného okouzlení. Jaromír Hanzlík jako skladatel hudby k jeho hrám, a především tedy mladý sok pod jeho vlastní střechou, mu byl ve své nevelké roli výtečným protipólem, akcentujícím pomíjivé, trochu pošetilé a přece tolik radostné hodnoty. Jiřina Jirásková si zcela získala diváky jako rozšafná otrokyně, fakticky jediná praktická jistota umělcovy chátrající domácnosti. Vytvořila charakteristiku jednoho typu ženství, zatímco tu druhou, dráždivou provokující podobu, ztělesnila v titulní úloze Jana Hlaváčová. Byla krásná, zkušená, obratně a decentně bojující zbraněmi peněz, intelektu i fyzického půvabu. Její dialogy s Eurípidem lze označit literární i herecké miniatury nevšední úrovně. Plynou zlehka, vtipně, ve vytříbené formě.[124] Jako zajímavost můžeme uvést, že Jana Hlaváčová v roli Médey na divadle nikdy nevystupovala, pokud ovšem nepočítáme inscenaci „Návraty ke krásám“ v Národním divadle roku 1979. Pod tímto se skrývají čtyři balety různých choreografů, napsané na hudbu starých českých mistrů. Pro jeden z nich, „Médeu“ od Jiřího Antonína Bendy, napsali podle Eurípidovy tragédie libreto dirigent Ladislav Simon a choreograf Jiří Němeček. Hlaváčová zde představovala „part“ nazvaný Médein hlas. [125] Antické tragédie či jejich tematika ovšem nebyly Janě Hlaváčové v době natáčení „Ženy z Korinta“ neznámé. Roku 1975 hrála Hippodamii ve známé trilogii Jaroslava Vrchlického a Zdeňka Fibicha, roku 1981 Klytaimnéstru v Aischylově „Oresteii.“[126]

Po uvedení inscenace následovala řada velice kladných ohlasů v tisku ze strany kritiků. Hovoří se o „*skvělém ohňostroji invenčních nápadů, řadě vtipných kultivovaných dialogů. (…) cílevědomé zaujetí diváka problémem, který zdaleka není jen historický*.“[127] Tamtéž: „… *autor k vyjádření své myšlenky nepoužil pouhé deskripce skutečnosti (tak časté v naší dramatice), nýbrž uměleckého obrazu. To, že jej dokázal zpracovat s brilantní profesionalitou, nápaditostí a vtipem, to myšlenku hry umocňuje, samy o sobě by však tyto kvality byly jen pozlátkem. Dalším nepřehlédnutelným momentem bylo skvělé nastudování tohoto apokryfu, podepřené výtečnými hereckými výkony*.“ Na základě malého konkrétního faktu s antickými reáliemi dokázal Daněk vycizelovat mistrný nadčasový apokryf o odpovědnosti a poslání umělce, o věcech věčných i pomíjivých; komorní konfrontaci postojů a rozhodování, v níž jiskřivé bonmoty nepostrádaly moudrost a jadrný vtip naopak myšlenku a poznání. „*Dramatický tvar byl inteligentní a působivý v celkovém účinku a v detailech*. (…) *Novodobé klání dramatiků tedy přineslo nejen jednoznačný výsledek, ale také radostné zjištění, že si i* (televizní) *obrazovka najde prostor pro náročnější, přitom všeobecně sdělnou uměleckou výpověď*.“[128] Zapomenout se ovšem nesmí na dokonalou jazykovou stránku inscenace a také na nevtíravý způsob, jímž Daněk dokázal divákovi sdělit základní informace o dobových událostech a mytických odkazech v již zmiňovaném prologu Jiřího Adamíry.[129] Divák s napětím čeká na každou další repliku, netrpělivý dozvědět se, jak to

[123] Žena z Korinta (1986; režie Oldřich Daněk). Stopáž: 00:18: 23: 08.
[124] ZUZANA LEDERER OVÁ: *Barbarka pije neředěné víno* IN: Lidové noviny. 20. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[125] HELENA SUCHAŘÍPOVÁ: *Jana Hlaváčová. Žena v množném čísle*. Achát, Praha 1997, str. 103.
[126] Tamtéž, str. 170 – 173.
[127] DANICA KOZLOVÁ: *Daňkova Žena z Korinta* IN: Tvorba. Ročník LIII. Číslo 38. Vydání 24. 9. 1984.
[128] spa: *O. Daněk* IN: Ss. Vydání 9. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[129] *„V našem příběhu leccos nesouhlasí. My o té době víme velmi málo. I o lidech, co v ní žili. Víme však, že například Aristofanes si opravdu dělal blázny z manželství svého kolegy Euripida. A především víme, že jádro našeho příběhu, to anekdotické, téměř úplatkářské jádro, je pravdivé. Uvádějí to tak vážení historici jako Hyginus, Tacitus a potvrzuje to i moderní věda. To se rozumí, i vážený historik může sebrat klípek o nějakém slavném muži. Ale je jisté, že až do Euripida nikoho nenapadlo, že by Médea při své velké mstě za zhrzenou*

vlastně bylo dál.[130] *„Autorovi se podařilo vystavět drama názorů, postupné střetávání i krystalizaci. (…) Daněk dal vládnout humoru spíše hořkému i jízlivému. Ale neztrácelo se z něj to, co člověk marně odedávna od kumštu očekává: podaná ruka zvoucí k putování za bohatstvím citu a hloubkou myšlení. Na tom měli podíl i tři herečtí protagonisté, hlavně tím, co zase tak úplně běžně nejen na obrazovce, ale žel ani na jevištích divadel nevidíme – hráli, opravdu hráli*.“[131] Oldřich Daněk dokonce nabízí divákovi určitou hru. Škádlí ho „nesrovnalostmi“ některých skutečností v „Médey“, které jsou však během dialogu Eurípida s Lyké uváděny do nám známé, klasické podoby tohoto proslulého dramatu. (Původních 14 dětí zredukováno na 2. atd.) [132] Tato hra je ale čestná. Autor nezastírá, že při vytváření příběhu využíval vlastní fantazii.[133] Ale *„co Daněk prozaik zasvěceně vypráví, to Daněk dramatik pevně a koncentrovaně sevře v hrsti, aby se dějiny anebo vtipná fantazie na jejich námět, mohly stát moudrým zrcadlem dneška*.“[134]

Výhodou je, že Oldřich Daněk jakožto režisér převedl na televizní obrazovku svůj vlastní text, přičemž dokázal udržet stylovost i čistotu detailních záběrů. Je tedy jasné, že Daněk „Ženu z Korinta“ psal již s přesnou představou toho, jak věc zrealizuje.

Východiskem i podkladem Daňkovy hry je důkladné studium dobových pramenů, z nichž některé autor vložil do prologu Jiřího Adamíry. Svůj apokryf „o tom, co pomíjí, a co trvá“ tak opírá o takřka nevyvratitelné reálie, které mají funkci nezbytného startovacího impulzu, fabulačního základu. Chybějící fakta doplňuje fikce, logika samotného příběhu. Výsledný příběh tak není v rozporu s tím, co o Eurípidovi víme. „*Na antické projekční plátno se tu vlastně promítá naše myšlení a naše cítění*.“[135] Tímto se Oldřich Daněk nesmírně blíží beletristické tvorbě Vladimíra Macury.

Závěrem můžeme říci, že televizní hra „Žena z Korinta“ je v rámci tvorby Československé televize mimořádným počinem, jemuž lze vytknout snad jen chudou výpravu. Dialogičnost, na níž je inscenace postavená, se hodí spíše k prostředí divadla. Později se také stala součástí Daňkovy trilogie „Trojhvězdí“, jež pojednává o známé trojici řeckých dramatiků: Aischylovi, Sofoklovi a Eurípidovi. „Žena z Korinta“ byla tedy třetí v pořadí, předcházely jí jednoaktovky „Amfiteátr“ a „Blbý had.“[136]

---

lásku měla zabít své děti. Není to příběh o vraždě, není v něm nic z krutosti starořeckého dramatu. Chce to být příběh o umění. O tom, co pomíjí, a co trvá.“ Žena z Korinta (1986; režie Oldřich Daněk). Stopáž: 0:02:11:12

[130] VĚRA POPPOVÁ: *Žena z Korinta* IN: P. Vydání 10. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[131] ZDENKO PAVELKA: *Co pomíjí, co trvá* IN: Rudé právo. 9. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[132] ZUZANA LEDERER OVÁ: *Barbarka pije neředěné víno* IN: Lidové noviny. 20. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[133] VĚRA POPPOVÁ: *Žena z Korinta* IN: P. Vydání 10. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[134] BOHUŠ ŠTĚPÁNEK: *Podvrh jedna radost* IN: Scéna. Ročník XI. Číslo 21 – 22. Vydání 27. 10. 1986.

[135] Tamtéž.

[136] Slovník české literatury po roce 1945 [online]. 18. 2. 2008 [cit. 2011-06-24]. Oldřich Daněk. Dostupné z WWW: <http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=280&hl=old%C5%99ich+Dan%C4%9Bk>.

Kapitola 4: Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo: Příběh athénský

Rok výroby: 1987

Premiéra: 3. 4.1988

Autor scénáře a námět: Oldřich Daněk

Dramaturg: Jana Dudková

Režie: Pavel Háša

Učinkují: Jana Brejchová (hetéra Fryné), Jaromír Hanzlík (Teukros, syn soudce z ostrova Rhodos), Vladimír Ráž (chór)

„Příběh athénský“ je první částí čtyřpovídkového cyklu „Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo“ a odehrává se roku 322 př. n. l. Jedná se o rozhovor proslulé athénské hetéry Fryné s venkovanem, který se přijel do Athén přesvědčit o její pověstné kráse.
Další části cyklu: „Příběh uherský“ (1287 – dialog uherského krále Ladislava IV. a jeho sestry, abatyše Alžběty), „Příběh flanderský“ (1362 – dialog anglické královny Filipy Henegavské a kronikáře Jeana Froissarta) a „Příběh český“ (noc z 29. na 30. května 1434, tj. před bitvou u Lipan – vůdce husitů Prokop Holý hovoří s táborovou prostitutkou). Náměty inscenací jsou tedy chronologicky řazeny od časově nejstarší po nejmladší. Každý příběh má téma odlišné, ve všech čtyřech však jde o hledání vzájemné rovnováhy sil mezi dvěma rovnocennými jedinci, mužem a ženou. Překvapivě ale zjišťujeme, že žádný z předváděných příběhů není příběhem milostným, ačkoliv pojednává o proměnách vztahů mezi pohlavími v daném okamžiku a na dané téma. Protože se tato práce zabývá antickými tématy, zaměřím se pouze na úvodní „Příběh athénský“, a ostatní epizody ponechávám stranou, ačkoliv to bohužel znamená vytržení jedné části ze svébytného dramatického celku, které neumožňuje komplexnější hodnocení.

Oldřich Daněk „Příběh athénský“ posléze přepsal a jako povídku s novým názvem „Múza“ zařadil mezi tzv. „útržky z běhu času“[137] – jedná se o krátké hry nebo povídky s námětem z historie, dávné i nedávné (časově nejmladší z nich se odehrává v 60. letech 20. stol.). Z historie Daněk čerpá faktické momenty, v nichž se snaží hledat a nalézat všemožné paradoxy. Vyhledává ovšem ty momenty z historie, na nichž je možno zobrazit takové proměny, které mají nápadně blízko k tomu, co je na lidském jednání neměnné, trvalé, věčné. Zmíněné paradoxy ovšem nahlíží z hlediska současnosti, což představuje klíč k Daňkově stálé divácké popularitě. Všechny náměty těchto „útržků z běhu času“ řeší jedno a totéž téma: hledání skutečné pravdy tím. Zdánlivě nezpochybnitelnou pravdu Daněk zrelativizuje. I „Příběh athénský“ z cyklu „Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo“ předkládá televizním divákům jeden historický paradox.

„Příběh athénský“ se odehrává roku 322 př. l. Hlavní postavou příběhu je hetéra Fryné, jedna z nejkrásnějších žen starověku, která v době své největší slávy stála modelem pro díla sochaře Praxitela i pro mnohokrát připomínaný obraz malíře Apella „Afrodité anadyomené“,

[137] Viz OLDŘICH DANĚK: *Nedávno… (Útržky z běhu času).* Československý spisovatel, Praha 1985.; Dalo se ale hovořit i o apokryfu. Viz předchozí kapitola.

který se do našich časů bohužel nedochoval[138]. Tuto proslulou athénskou hetéru navštívil v jejím domě Teukros, syn soudce z Rhodu, naivní a trochu nesmělý venkovan. Ovšem za její obvyklou cenu, což činí pět set drachem. Pět set drachem není málo peněz a Teukros si připadá ošizeně, protože večer, na který dlouho šetřil, se neodehrával tak, jak si představoval – s Fryné „jen" povečeřel za banální konverzace o olivách, Akropoli a Alexandru Velikém. Ve skrytu duše si představoval, že mu slavná hetéra, milenka mnoha významných mužů, nabídne daleko více. Hlavně se ale osobně chtěl přesvědčit o kráse a výjimečnosti této ženy. I na Rhodos se donesla kdysi zvěst o soudním procesu s Fryné. Byla totiž obžalována z bezbožnosti[139] a obhajována mladým Hypereidem. Ten z ní, když už v zoufalství nemohl přijít na žádný další argument její neviny, v zoufalství strhl chitón a obnažil před všemi soudci její ňadra. Soudci uchváceni Fryninou krásou uznali tato ňadra jako důkaz neviny, protože na ně padl strach z pomsty Afrodity, bohyně krásy, a proto Fryné osvobodili. Kvůli tomuto případu se kdysi Teukros pohádal se svých otcem, soudcem na Rhodu, protože ten prohlašoval, že by se na místě athénských soudců takto nezachoval. Proto Teukros dlouhou dobu šetřil peníze, aby se s Fryné mohl setkat a rozhodnout se, zda měl otec pravdu. Překvapený Teukros se ale dozví, že celý slavný příběh byl dobře vymyšlený a skvěle provedený advokátský trik, tvářící se jako spontánní gesto. Dále pobavená Fryné Teukrovi připomene to, co si sám neuvědomil. Od jejího soudu již uplynula poněkud delší doba. Fryné je sice stále pohledná žena, ale pokud by znovu došlo k nějakému soudnímu procesu, její půvaby už by takový úspěch rozhodně neslavily. Čas není přítelem ženské krásy a jeho postupem se Fryné stala spíše řeckou pamětihodností, která sama sebe cení na pět set drachem. Ženská krása pomíjí, ale vložená do umění přetrvává.[140] Ukáže se tedy, že večer s Fryné „*zdaleka nebyl tak ošklivý, jak se původně zdálo*"[141], protože se Teukrovi dostalo poučení o věcech, které pomíjejí a které trvají, i o důstojnosti zákonů. „*Obraz Afrodity anadyomené se nezachoval – nebyl v mramoru – jen si jej představujeme z popisu mnoha antických nadšenců. Ale kdybyste někdy, jen tak náhodou, šli kolem vatikánského muzea, mohli byste se tam zastavit u žabičky Fryné[142]. Teď jí říkají Venuše Knídská – a ještě pořád je krásná. A my – aniž to víme, ohlížíme-li se za ženou, ještě pořád jí měříme zrakem Praxitelovým, hledajíce svou vlastní Fryné, hodnou mramoru.*"[143]

---

[138] **Fryné**: „*Na tom obraze jsem já v celé své kráse a ještě krásnější, protože mě maloval umělec, který mě miloval – a já jsem milovala jeho. Kdybyste se někdy zatoulal do Thespidovy svatyně, tak tam vedle sochy Afrodity stojí v mramoru i Fryné, a věřte, že je krásná, do toho mramoru uložil kus lásky sám Praxiteles. Znal mě dobře, žila jsem s ním deset let, znal mě do posledního záchvěvu víčka a viděl mě krásnější, nežli jsem vůbec kdy byla.*" Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo (1987; režie Pavel Háša). Stopáž: 00:18:31.

[139] **Fryné**: „*Znáte autora zákona, podle něhož jsem tenkrát byla souzena*?"

Teukros: „*Ne*."

Fryné: „Zvláštní. *Každý zná jména Periklés, Anaxágorás, Sokratés, Aristotelés… Ti všichni a mnozí jiní byli podle tohoto zákona souzeni a často odsouzeni – a nikdo nezná autora tohoto zákona. Jmenoval se Diapeithés*. (…) *Zdá se mi spravedlivé, aby lidé znali jméno, pro které nejlepší lidé Řecka odcházeli do vyhnanství – a někteří i na smrt. Diapeithes. Zákon proti bezbožnosti*. (…) *To on a jeho zákon mě přiměl k té špinavosti s rozpaženými pažemi a náklonem hlavy. A jenom náhodou neseděl mezi soudci váš otec, který docela správně odmítá uznat ženská ňadra za soudní důkaz. Takže jenom náhodou jsem dnes v Athénách, jenom náhodou vůbec jsem*."

Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo (1987; režie Pavel Háša). Stopáž: 00:23:57.

[140] **Fryné**: „*… krásu můžete občas potkat. Ale trvá, skutečně trvá, jenom když z ní nějaký blázen umělec stvoří mramor*."

Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo (1987; režie Pavel Háša). Stopáž: 00:18:32.

[141] Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo (1987; režie Pavel Háša). Stopáž: 00:20:58.

[142] Jméno „Fryné" znamená „ropucha." Oldřich Daněk používá poetičtější tvar „žabička."

[143] Promluva chóru v podání Vladimíra Ráže. IN: Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo (1987; režie Pavel Háša). Stopáž: 00:28:08.

Historie zná jen velmi málo spolehlivých informací o životě hetéry Fryné, jedné z nejkrásnějších žen starověku, která žila ve 4. stol. př. n. l. Zmiňuje ji např. Diogenés Láertios ve svém díle „Životy filosofů“ (*Bioi filosofón*).[144] Další zmínky můžeme nalézt v knize „Hodující sofisté“ (*Deipnosofistai*)[145] historika Athénaia z Naukratidy a Ailiánových „Rozmanitých příbězích“ (*Poikilé historiá*)[146].

Narodila se někdy před rokem 371 př. n. l. v boiótském městě Thespis, ale většinu svého života prožila v Athénách. Ve skutečnosti se prý jmenovala Mnésareté. Jméno„Fryné“ znamená ropucha – takto jí nazvaly závistivé hetéry a ona si tak natruc jim nechávala od svých milenců říkat. Současníci Fryné chválili zejména pro její vtip a přirozenou krásu, a tím byla míněna krása její tváře, protože Fryné velice nerada ukazovala své nahé tělo, což nepochybně u ženy jejího povolání překvapovalo.[147] Chodila oblečená v dlouhé elegantní tunice, která zakrývala celé její tělo, a nikdy nenavštěvovala veřejné lázně. Pouze jednou, na slavnosti Eleusinií, před očima všech Řeků odložila své šaty, uvolnila své krásné vlasy a odešla se vykoupat do moře. Právě tato událost prý inspirovala malíře Apella k jeho proslulému obrazu „Afrodíté anadyomené“ (Afrodíté vystupující z vln), protože ten okamžitě poté odešel do své dílny a přenesl na plátno obraz, který se mu vryl do paměti.[148] Dnes Fryné spojujeme zejména s uměním, protože mezi její milence patřil sochař Praxitelés. Pausániás vypráví, že Fryné Praxitela v době, kdy ještě nebyl jejím milencem, požádala, aby jí věnoval svou nejcennější práci. Praxitelés to Fryné slíbil. Vymínil si ale, že jí neřekne, které své dílo považuje za nejlepší. Krátce poté přiběhl Frynin otrok a hlasitě lamentoval, že Praxitelova sochařská dílna vyhořela a většinu jeho prací oheň zničil. Praxitelés v rozrušení vykřikl, že oheň nesmí zničit jeho Satyra a Lásku, protože potom by jeho práce byla zničena. Fryné na něj ale nastražila tuto léčku, aby se dozvěděla, kterých děl si Praxitelés nejvíce váží. A jako dar si vybrala Lásku.[149] Později mu stála modelem k jeho nejslavnější soše, dnes známé jako „Venuše Knidská“. Praxitelés ji původně vytvořil pro občany ostrova Kós, ty ale šokovalo zpodobnění zcela nahé bohyně, takže sochu odmítli a Praxitelés musel vytvořit oblečenou bohyni. Vzápětí ale o předchozí sochu projevilo zájem město Knidos.[150] Občanům Knidu se totiž velice zalíbila, dokonce věřili, že její vznik inspirovala samotná bohyně lásky Afrodíté. Umístili sochu v krásné svatyni obklopené myrtovími stromy takovým způsobem, že ji pozorovatel mohl obdivovat z mnoha úhlů pohledu. V dalších letech sem putovali Řekové i Římané z celého světa, aby se na proslulou sochu podívali.[151] Díky „Venuši Knidské“ si tedy můžeme udělat představu o kráse Fryné. Další anekdota, kterou zapsal Diogenés Láertios, vypráví o tom, jak se Fryné pokusila svést filosofa Xenokrata. Předstírala, že jí kdosi pronásleduje, a uchýlila se do Xenokratova domku. Filosof jí z útrpnosti dovolil zůstat a dokonce nechal Fryné ulehnout vedle sebe na lehátko,

[144] Český překlad: DÍOGENÉS LAERTIOS: *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Nová tiskárna, Pelhřimov 1995. Přeložil Antonín Kovář.
[145] Dostupné v anglickém jazyce: Attalus: sources for Greek & Roman history. [online]. s. a. [cit. 2011-06-10]. ATHÉNAIOS: Deipnosofistai. Dostupné z WWW: <http://www.attalus.org/old/athenaeus.html>.
[146] Dostupné ve francouzském jazyce: Www.wikiwix.com [online]. s. a. [cit. 2011-06-10]. Élien: Histoires diverses. Dostupné z WWW: <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://remacle.org/bloodwolf/historiens/elien/table.htm&title=lire%20en%20ligne>
[147] Der Neue Pauly, heslo „Phryne“
[148] ATHÉNAIOS XIII., 59.
[149] MITCHELL CARROL: *Greek Woman*. The Project Gutenberg EBook. 10. 5. 2010 [cit. 2011-06-10]. Mitchell Carroll: Greek Women [online]. Dostupné z WWW: <http://www.gutenberg.org/files/32318/32318-h/32318-h.htm>.
[150] Der Neue Pauly, heslo „Praxiteles“
[151] CARROL. Nestránkováno.

protože vlastnil pouze toto jediné. Přesto však Fryné byla neúspěšná a později prý tvrdila, že ten, vedle něhož ležela, nebyl muž, ale socha.[152]

Kolem roku 350 př. n. l. byla Fryné obviněna z bezbožnosti a stanula před soudem. Obhajoval jí Hypereides, druhý nejproslulejší muž, který patřil mezi její milence, oslnivý mladý řečník. Jeho řeč se nedochovala, v jejím zápalu však z Fryné strhl šaty a odhalil tak soudcům její dokonalou postavu, což údajně podpořilo jeho tvrzení o tom, že Fryné je kněžkou bohyně Afrodíty, a proto nemůže být bezbožná. O pravdivosti tohoto příběhu se však dnes pochybuje,[153] ačkoliv je pochopitelně odedávna velice oblíbený.

Poté se Fryné zviditelnila roku 335 př. n. l. Protože se proti němu vzbouřilo město Théby, nechal je Alexandr Veliký za trest rozbořit s výjimkou domu básníka Pindara a několika chrámů. Tehdy Fryné thébským občanům nabídla, že jim poskytne peníze pro obnovu města pod podmínkou, že na hradby umístí nápis „Zničil Alexandr, obnovila hetéra Fryné.“ Její nabídka ale byla odmítnuta. Tato epizoda vypovídá o třech věcech - o tom, že Fryné vlastnila v této době velké bohatství, o tom, že roku 335 př. n. l. ještě žila a o tom, že thébští občané byli příliš hrdí, než aby přijímali peníze od ženy pochybné pověsti.[154] V delfském chrámu jí později Řekové postavili zlatou sochu, což se některým lidem nelíbilo.[155] Poté veškeré stopy po Fryné mizí.

Televizní dialogy „Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo“ Oldřich Daněk původně napsal pod záštitou umělecké agentury „Středočeské krajské kulturní středisko“ jako divadelní hru, speciálně určenou Janě Brejchové a Jaromíru Hanzlíkovi, kteří v této době byli partnery i v osobním životě, což se také nepochybně odrazilo i ve výsledku celého projektu.[156] Pražská premiéra proběhla roku 1983 na scéně Divadla Jiřího Wolkera. Nadále se zde hra uváděla pravidelně v neděli a naplněný sál divadla svědčil o mimořádném diváckém ohlasu tohoto představení, jež i divadelní kritici přijali velice kladně. V květnu následujícího roku představení dosáhlo již sté reprízy. Posléze hra také figurovala v programu zájezdů do oblastních divadel. Úspěch spočíval jednak na dokonalém dramatickém umění autora, který svou hru opět postavil hlavně na brilantních dialozích. Diváka ale také upoutávala proměna charakterů a ofenzívností jednotlivých rolí, což Jana Brejchová s Jaromírem Hanzlíkem dokázali přesvědčivě ztvárnit. Hanzlík „*je hned plachý, zakřiknutý, vylekaný, hned bohatýrsky uvolněný, výřečný a nezkrotný, jindy ukázněný, věcný a pokorný*.“ Proměny Jany Brejchové podtrhovalo vlastně pouze kostýmní vyjádření, protože jako Fryné, Alžběta Uherská a Filipa Henegavská byla spíše hrdá, vznešená a trochu panovačná, což, bráno z celkového pohledu, kontrastuje s velmi proměnlivým Hanzlíkem. Ve čtvrté epizodě se ale úlohy vyměňují – Hanzlík coby Prokop Holý působí majestátním dojmem, zatímco Brejchová je v roli táborové děvky ve volné roztrhané košili spontánnější, přirozenější a absolutně svobodná v projevu, pohybu a gestu.[157]

Mimořádný úspěch zájezdových představení přivedl televizní dramaturgyni Janu Dudkovou k nápadu přenést celou hru na televizní obrazovku a zprostředkovat ji tak širšímu diváckému okruhu. Pro tento účel dialogy upravil a s oběma herci nastudoval režisér Pavel Háša, mj. také režisér původního divadelního představení. Vznikla tak dvoudílná inscenace, každý díl

[152] DIOGENÉS LÁERTIOS IV., 7
[153] Der Neue Pauly, heslo „Phryne“
[154] Der Neue Pauly, heslo „Phryne“
[155] AILIÁNOS IX, 32.
[156] JINDŘICH ŠVEHLA: *Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo* IN: ČT. Vydání 8. 8. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha). Pro stejnou hereckou dvojici a pod záštitou stejné agentury napsal Oldřich Daněk hru „Kulhavý mezek aneb Výbuch na jičínském zámku“. Toto dílo však nemělo takový ohlas, jako „Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo.“
[157] jd: *Úlomek z ledovce* IN: Scéna. Ročník IX. Číslo 10. Vydání 28. 5. 1984.

obsahoval dva příběhy. Provedené změny v autorově divadelním textu byly minimální, inscenace v podstatě zachovala divadelní stylizaci.[158] Režisér ji musel zachovat, ačkoliv se snažil uplatňovat i techniky typické pro tvorbu televizních her, tj. důraz na detaily tváří a obrazové vyjádření, podtržené kamerou a scénografickou složkou, což se ale zdařilo jen částečně. Zaměřil se tedy především na vedení herců k vyjádření různorodých postav, jejich soustředění na vyjádření jednotlivých situací, podtextů vyprávění, vypointování příběhů.[159] Samotný režisér televizní práci okomentoval takto: *„Zkoušeli jsme dlouho a hlavně rádi. A musím říci, že jsem se málokdy setkal s herci, kteří četli autorův text tak nepovrchně, tak usilovně na něm pracovali a s tak viditelnou chutí ho hráli. To platí jak o divadle, tak o zkouškách a natáčení v televizi. Jana Brejchová a Jaromír Hanzlík se samozřejmě nespokojili jen s dokonalou znalostí textu získanou mnoha reprízami divadelní inscenace, ale pochopili, že televizní technika jim nabízí nové, bohaté možnosti znovu objevovat ve svých postavách moudrost a dramatickou působivost autorova textu.*“[160]

Samotná scéna „Příběhu athénského“ neobsahuje příliš mnoho dekorací – pozadí je laděno do červené barvy, z něho vystupují pouze jakési evokace antických sloupů, lehátko a stůl s ovocnou mísou,[161] což ovšem předesílá už autorův scénář. Začátek a konec hry uvozuje a uzavírá hra na piano – spíše tedy souhrn akordů nežli souvislá hudební skladba.[162] Dominantní složku inscenace pochopitelně představoval herecký projev obou protagonistů. Ten doplňoval Vladimír Ráž coby vypravěč, který po způsobu antického chóru děj doplňoval, komentoval a autorovo rozhodnutí postavit celý děj „pouze“ na dvou hercích, jakož i formální strukturu dvoudílné inscenace, vysvětlil divákovi hned na začátku: *„Před dvěma a půl tisíci lety se na olympijských hrách soutěžilo v dramatu, podobně jako v běhu nebo zápase. Dramatik se ucházel o vavřín čtyřmi hrami – třemi tragédiemi a jednou hrou satyrskou – však také představení trvalo celý den. Své texty přednášel autor sám, jen za pomoci chóru dole pod ním v orchestře. Chór komentoval, zpíval, plakal nad zmarem a jásal nad vítězstvím. Potom jeden slavný dramatik, jmenoval se Aischylos, tak ukrutně koktal, že se rozhodl ušetřit své diváky a najal si pro své hry nekoktavého statného mladíka se silným hlasem. Jeho protivník Sofokles, ačkoli nekoktal, si už najal dva. A tak vznikli profesionální herci. A kromě dialogu mezi hrdinou a chórem vznikl i dialog na jevišti. Chór ale zůstal. V orchestře, později v parteru a dnes říkáme v přízemí – do dnešních časů přetrvává chór. A my, herci, kteří jsme už z jeviště docela vypudili dramatiky čím dál koktavější, my moc dobře víme, jestli chór v orchestře odpovídá, jestli se spolu s námi směje a pláče, jestli zpívá. Také my jsme se přišli ucházet o vavřín čtyřmi příběhy z hloubek času, z dob dávno minulých, z dob, které už přebolely. Buďte nám dobrým chórem.*“[163] Ačkoliv je tedy role Vladimíra Ráže pojmenována jako chór, staví zároveň do úlohy chóru samotné diváky, bezejmennou masu hodnotitelů. Tento postup může být překvapivý. Pokud ale vezmeme v úvahu, že *„chór antického dramatu představuje anonymní kolektivní postavu vtělenou do neindividualizované, ale přesně definované skupiny zastupující občanský kolektiv*“[164], musíme tento postup uznat jakožto oprávněný.

---

[158] spa: *Slov je málo, slov je příliš* IN: Ss. Vydání 12. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[159] mp: *Dramatické miniatury* IN: Lidové noviny. Vydání 21. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[160] IN: JINDŘICH ŠVEHLA: *Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo*. ČT. 4. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[161] Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo (1987; režie Pavel Háša). Stopáž: 03:22.

[162] *„Nemá smysl říkat něco o scéně. Koneckonců nemusí být žádná. Ale i žádná dekorace je dekorací.*“ IN: OLDŘICH DANĚK: *Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo*. Dilia, Praha 1984, str. 3 a 15.

[163] Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo (1987; režie Pavel Háša). Stopáž: 02:53.

[164] STEHLÍKOVÁ, str. 132.

I přesto, že „Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo“ byla psána původně jako divadelní hra, patří do série Daňkových televizních dialogů, které vytváří jednu ze souvislých, typicky televizních tendencí, a jako takovou ji kritikové přijali rovněž velice kladně, stejně jako „Ženu z Korinta“, zmiňovanou v předchozí kapitole. Premiéra se uskutečnila v neděli 3. 4. 1988. Zajímavé je, že okamžitě upoutala kritiky i televizní diváky, ačkoliv jí v tento první dubnový víkend konkurovaly pro diváky mnohem přitažlivější pořady. Od pátku 1. 4. do neděle 3. 4. 1988 byly totiž vysílány přímé přenosy ze sportovních utkání českých a švédských tenistů v soutěži o Davisův pohár, přičemž v neděli probíhaly závěrečné dvouhry, které *„přikovaly diváky k obrazovce na více než sedm hodin*“.[165]

Kritika přijala inscenace s mnoha superlativy, ačkoliv intelektuální a spisovatelská úroveň jednotlivých recenzentů byla silně proměnlivá, jak uvidíme níže. Z politického (ideového) hlediska se neobjevují žádné námitky proti hře, spíše se hodnotí její struktura. Text je *„plný moudrých úvah, vtipných sentencí i neokázalého nadějeplného patosu*“.[166] Autor *„uplatnil svůj cit pro divadelní akci, smysl pro vytváření paradoxů a kombinován tragických podtextů s ironií a humorem. Jeho návraty k dějinám přinášejí vždy současné poznání. Prostřednictvím minula hledá a nachází vlastnosti, které jsou vlastní lidem všech dob a přecházejí z času na čas, z období do období.*“ Každý z těchto vtipných i smutných dialogů zkrátka přináší divákovi nějaké poučení, a nejen historické.[167] *„O dramaturgický objev nešlo, to snad ani nikdo nepředstíral, ale byla to vysoce jemná zábava na vysoké úrovni*.“ Oceňováni jsou i herečtí představitelé. *„Že to Hanzlík zvládne na vysoké úrovni jsme nepochybovali. Výbornou psychologickou hrou však přece jen překvapila zkušená J. Brejchová, kterou si stále ještě mylně zařazujeme především mezi pohledné filmové hvězdy. Ona hodně dokáže a také umí i v ostatních dramatických žánrech. Spojovací slovo jen v civilu se spolehlivým vkusem provedl V. Ráž.*“[168]

Kritika ale nachází i negativa, čímž si vynahrazuje příležitost, jíž u „Ženy z Korinta“ propásla. Takže se zdůrazňuje nedostatek vnější akce a dynamického konfliktu, tedy přemíra slov, která na televizní obrazovce působí stereotypně. Krom toho by si každá epizoda zasloužila osamostatnění, čímž by došlo k jejímu dramatickému rozšíření. Jistou nevýhodou také bylo, že se obě části inscenace vysílaly s týdenním odstupem, takže došlo k narušení celého dramatického celku a oslabil se tím jeho estetický účinek.[169] Negativní reakce si vysloužila výprava inscenace, dekorace „z hadrově papírových náznaků“.[170]

[165] pop: *Bezkonkurenční přenosy* IN: P. Vydání 13. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[166] spa: *Slov je málo, slov je příliš* IN: Ss. Vydání 12. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[167] mp: *Dramatické miniatury* IN: Lidové noviny. Vydání 21. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[168] VLADIMÍR PROCHÁZKA: *Činí-li dva totéž, není to totéž* IN: Rudé právo. Ročník LXVIII. Číslo 86. 13. 4. 1988.; Citováno i se stylistickými a interpunkčními nedostatky. Pozn. aut.
[169] spa: *Slov je málo, slov je příliš* IN: Svobodné slovo. Vydání 12. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[170] VLADIMÍR PROCHÁZKA: *Činí-li dva totéž, není to totéž* IN: Rudé právo. Ročník LXVIII. Číslo 86. 13. 4. 1988.

Kapitola 5: Šťastlivec Sulla

Rok výroby: 1991

Premiéra: 2. 6. 1992

Autor scénáře a námět: Ota Ornest

Autor předlohy: Ferdinand Peroutka

Dramaturg: Helena Slavíková

Režie: Pavel Háša

Učinkují: Jana Brejchová (Fabia, Regulova žena), Otakar Brousek ml. (Chrysantus, Sullův písař a tajemník), Otakar Brousek st. (Publicola), Radoslav Brzobohatý (Marius), Miloslav Císař (voják), Petr Čepek (Furius), Clemente da Silva (otrok), Miloš Doležal (voják), André Francisko (africký princ Tula), Ladislav Frej (Catilina), Helena Friedrichová (Aemilia), Zdeněk Hanousek (2. tanečník), Jakub Jech (2. pištec), Jan Jelínek (voják), Jaroslav Kepka (holič Fufidius), Tomáš Krympl (1. pištec), Jaroslav Luka (voják), Radovan Lukavský (Aemilius Paulus), Václav Luks (voják), Jana Nedvědová (žena), Jiří Ornest (Pompeius), Václav Pálka (3. tanečník), Marcela Peňázová (Antistia), Václav Postránecký (Sulla), Vladimír Ráž (filosof Grypus), Božena Riesnerová (stará žena), Pavel Robin (otrok), Rostislav Sýkora (voják), Zdeněk Samec (voják), Jaroslav Satoranský (Taputus), Svatopluk Skopal (Herenius), Petr Sova (1. tanečník), Ivana Svobodová (2. tanečnice), Zuzana Svobodová (3. tanečnice), Ivan Šafránek (voják), Petr Štěpánek (Publius Regulus), Jaroslav Toť (občan), Ladislav Trojan (Pettilius starší), Martina Turková (1. tanečnice), Marek Umáčený (3. pištec), Pavel Veselý (choreograf), Ondřej Vetchý (Lentulus, mladý šlechtic), Gabriela Vránová (Valeria, Tapputova žena), Jiří Wohanka (Macro), Vlastimil Zavřel (švec Bambolio), Martin Zounar (Pettilius mladší), Zdeněk Žák (voják), Ladislav Županič (Aelius Rufus)

Tato televizní hra pojednává o násilí, které způsobuje ničím nekontrolovaná moc svěřená jednotlivci, potažmo válka a politika.

Dějištěm je tentokrát Řím v době krize republiky, na počátku 80. let 1. stol. př. n. l., kdy vrcholí konflikt mezi Gaiem Mariem a Luciem Corneliem Sullou, dvou hlavních postav této hry. V Římě vládne zmatek a bezpráví - na ulicích se vraždí, zatýká, ctihodní senátoři propadají lichvářství a soudy ztrácejí veškerou vážnost. Každý den se v ulicích Říma objevují mrtvoly a nikdo se nad tím již ani nepozastavuje, lidé přivykli atmosféře neustávajícího strachu a zoufale se za každou cenu snaží uchránit alespoň holý život. Každé jejich slovo může být obráceno proti nim. „*Římané si podrobili celý svět, nemají se koho bát. Proto to zařídili tak, aby se báli jeden druhého*.“[171] Neklamným znakem římských poměrů jsou vousy holiče Fufidia, který se odmítá holit, dokud nebude v Římě pokoj a klid. „*Podle mých vousů poznáte, jaké jsou u nás poměry!*“[172] Všichni netrpělivě očekávají volby konzulů, které mají konečně vnést do města jakýsi řád. Po sedmé kandiduje Marius, vůdce plebejské strany, stárnoucí, krutý, nevzdělaný. Proti němu stojí Sulla, aristokrat – mladý, ctižádostivý a bystrý vzdělanec. Tito dva muži představují dva různé charaktery, dvě koncepce budoucího vývoje: vláda nižších vrstev proti vládě obnovy velikosti Říma. Mezi nimiž neexistuje žádný kompromis, protože Marius a Sulla ani netouží po vzájemném smíru.

[171] Šťastlivec Sulla (1991; režie Pavel Háša), stopáž: 10:01: 50:13.
[172] Tamtéž, stopáž: 10:09:35:05.

Jeden se nesetká s druhým, aniž by neměl pod tógou ukrytý pancíř. Zatímco Sulla Maria obviňuje z vraždění římských občanů, Marius oponuje, že všechny úředníky Sulla a jeho lidé podplatili, a jemu tak nezbývá nic jiného, než se prosazovat právě tímto krutým způsobem. Sulla ale chce zamezit tomu, aby se chudina a vojsko stávaly hříčkou v rukou vojevůdců. Přál si upevnit moc senátu jako záruku pořádku a starých římských ctností. Každý si ale uvědomuje, že pokud by náhodou Marius zvítězil, nebude to na dlouho. Mladý Sulla se často vysmívá Mariově stáří, proti kterému stojí jeho vlastní mládí a energie.[173] Oba se pochopitelně snaží podpořit svou pozici rozmanitými populistickými akcemi. Sulla je populáry obviňován z toho, že „*zdědil peníze po kurvě a vysedává celé noci u komediantů*." Naopak Marius si „*nechal vyhrát válku někým jiným a nemá doma ani jednu podobiznu svého předka*."[174] Volba je těžká. Marius je tzv. „*homo novus*", nic nezdědil, čestný titul si musel vysloužit v boji. Tím se také pokouší lidu vlichocovat[175] – jako vítěz nad Germány se snaží dav ovlivnit ukazováním svých jizev, jež utržil v bitvách.[176] Sulla se naproti tomu chová povýšeně, jizvy neukazuje s odůvodněním, že není děvka, aby se obnažoval. I on se ale účastnil bojů, vždyť jeho kariéra začala právě pod Mariovým vedením v bojích s králem Jugurthou v Africe. Rozhodujícím se nakonec ukáže Sullovo vojsko, které stojí před Římem. Sulla volby vyhrává a Marius utíká z Říma. Sulla je hrdý na to, že zvítězil v čestném boji jako starý Říman, aniž by byl nucen kupovat hlasy voličů. Vzápětí jej však optimát Catilina vyvádí z omylu: „*Marius kupoval, tak jsme kupovali taky*."[177] Ačkoliv se Sulla jeví jako povýšenec bažící jen po moci, ukazuje se, že obdivuje mravy a čestnost starých Římanů, kteří vytvořili Řím. Má veliký strach z toho, že se jim nikdy neodkáže vyrovnat. Své naděje vkládá především do přítele Lentula, v němž vidí budoucí Řím, a nabádá ho, aby se nechoval tak, jak to vidí kolem sebe. A aby si nebral příklad ani z něho, Sully.
Vzápětí začne z východu ohrožovat římskou říši pontský král Mithridatés, který chce využít vnitropolitických rozporů v Římě a ovládnout Asii. Sulla proti němu vytáhne, přestože ví, že jakmile se vzdálí, ovládnou Řím jeho nepřátelé. Rozhodne se ale k odjezdu, protože nechce prospěch Říma podřizovat svým vlastním mocenským zájmům. Během jeho nepřítomnosti se opravdu Marius zmocní vlády. Okamžitě začne likvidovat Sullovy straníky a lidi, co se

---

[173] **Marius**: „*Hraješ si s ohněm!*"
Sulla: „*A proč ne? Mám štěstí! Jsem šťastný Sulla. Kdo se se mnou pouští do sporu, prohrává*."
Marius: „*Nelži! Kterým bohům jsi obětoval?*"
Sulla: „*Mám například štěstí, že ve chvíli, kdy se spolu pouštíme do rozhodujícího zápasu, jsem já mladý a ty jsi stařec*."
Tamtéž, stopáž: 10:08:08:16.
[174] Tamtéž, stopáž: 10:11:20:06.
[175] **Marius**: „*Lide římský! Ten mladík vám říká, abyste mě nevolili. Má pravdu – nevolte mne! (…) Jsem nebezpečný, protože vás miluju*."
Tamtéž, stopáž: 10:12:14:08.
[176] **Furius** (upozorňuje Maria): „*Aelius Rufus, pekař*."
Marius: „*Á, je to možné? Není to náš milý Aelius Rufus*?
Aelius Rufus (vyzývavě): „*A kde bydlím*?"
Furius (šeptá Mariovi): „*V Pekařské ulici blízko cirku*."
Marius: „*V Pekařské ulici blízko cirku, to ví každý*."
Aelius Rufus: „*Správně. No tak mi pověz, co všechno jsi vykonal*."
Marius: „*To ví také každý. Odrazil jsem útok Germánů na Římskou říši. Zajal jsem jejich krále, ženy, a v triumfu vedl Římem*."
Aelius Rufus: „*A jizvy z bitev máš*?"
Marius: „*Jizvy mám*. [Odhalí rameno] *Tady je jedna*. [Odhalí hruď] *A tady*."
Aelius Rufus: "*Tak buď zdráv*."
Marius: „*Počkej! Mám ještě jednu velkou jizvu na noze*!"
Tamtéž, stopáž:10:13:03:02.
[177] Tamtéž, stopáž: 10:15:03:00.

mu nelíbí. Rozhodne se krutě pomstít všem lidem, kteří proti němu kdy vystoupili. „*Teď půjdu městem, a komu neodpovím na pozdrav, toho zadržte*!“[178] Káry odvážejí mrtvoly povražděných, zabavuje se jejich majetek, boháči utíkají z Říma. Holič Fufidius stále nosí plnovous. I Mariovi stoupenci začínají být znechuceni Mariovým počínáním.[179] Maria však zcela ovládla zloba vyplývající z přemíry moci, kterou nedokážou přemoci ani výčitky svědomí. Nakonec v deziluzi umírá a mnoho lidí se chystá hbitě převléknout kabát.[180] Mariovi příznivci, kteří se zkompromitovali příliš, utíkají z města. Předtím ale stihnou povraždit všechny předáky Sullovy strany. Sulla se vrací do Říma a ihned mu příznivci předkládají seznam lidí, kteří mají být popraveni. Sulla zprvu odmítá, když se ale objevuje Mariův stoupenec Furius, který drží dvacet Sullových lidí jako rukojmí a dokazuje, že je schopen zabíjet zas, nechává Sulla navržené lidi popravit. Následně se prohlásí diktátorem. Přichází nové popravy, nová zvěrstva. Mariovu kostru - kostru člověka, který zachránil Řím před barbary, nechal Sulla vystavit na hradbách. Kára s mrtvolami se takřka nezastaví.[181] Podle Sullova výkladu je ovšem rozdíl mezi ním a Mariem zcela markantní – zatímco Marius vraždil z pudu, Sulla vraždí z lásky ke svobodě.
Sulla se dokonce zmocňuje státního pokladu a zákony republiky přestávají platit. Dočasně! Je třeba potřít odpůrce. Teprve pak se „budoucí Řím vrátí k minulému“. Donáší se, udává se… Ale to všechno je jen „zatím“ – než Sulla splní svůj úkol, než bude obnovena velikost Říma. Dosud se domnívá, že jedná spravedlivě, protože se popravení lidé provinili krutými zločiny. Život za život. Dále se Sulla snaží připoutat k sobě mladého vojevůdce Pompeia. Proto ho přiměje, aby se rozvedl se svou manželkou Antistií, jež pochází z rodiny nakloněné Mariovi, a oženil se s Aemilií, Sullovou příbuznou, kterou Sulla přinutí, aby se rozvedla se svým manželem.
Pak už je diktátorova moc tak velká, že se jí sám až zděsí a takřka nevidí žádné východisko. „*Sullo, dej dům*!“ slyší ze všech stran. „*Sullo, dej peníze! Sullo, dej úřad!*“[182] Jeden ze stoupenců mu říká:“*Máš tolik moci, jako ještě žádný Říman neměl*.“ Sulla odpovídá, a je v tom zoufalství:“*Protože si ještě nikdy Římané nedali tolik líbit.*“[183] „*Já mám tolik moci – že bych si rozbil hlavu o sloup*.“[184] Jako svého nástupce „vychovává“ přítele Lentula, který má uskutečnit, co nedokázal on sám – vrátit Římu svobodu, vznešenost. Ale i Lentulus, kterému Sulla věřil, zklame – nechá se podplatit kupcem, aby u soudu vynesl falešný rozsudek. A

---

[178] Tamtéž, stopáž: 10:21:48:18.

[179] **Herenius** : „*Když jsi porazil Germány a vrátil se domů, celý Řím ti jásal vstříc. Sirotci a vdovy se k tobě utíkali, protože jsi nedovolil nikomu, ani sám sobě, konat bezpráví. Byli jsme hrdi na takového vůdce. Proč je to všechno pryč?*“

Marius: „*Řím je jiný. Marius je jiný. Když jsem se teď znovu vrátil a šel římskými ulicemi, byly všude kolem domy mých nepřátel. Začal jsem to město nenávidět. Tak je to.*“

Herenius: „*Najdi v sobě bývalého Maria!*“

Marius: „*Jak mne mohli tak nenávidět?! Honili mě až do Afriky, žádná římská loď mě nevzala na palubu. Musel jsem se skrývat v bahně. Já, Marius! Najali na mě jednoho germánského otroka, aby mi prořízl hrdlo. Sám se zděsil toho, co po něm Římané chtěli. Spal jsem na písku mezi hady a škorpiony. Chceš ještě něco? Nikomu nedám milost!*“

Tamtéž, stopáž: 10:28:07:04.

[180] **Aelius Rufus**: „*Dobře, že pošel! Hej, ty, až se vrátí Sulla, nezapomeň mu říct, že jsem řekl:“Dobře, že Marius pošel*.“

Tamtéž, stopáž: 10:35:14:15.

[181] **Grypus**: „*Tenkrát vozil Marius, dneska Sulla. Dva muži, jedna kára. Té káře je to jedno*.“ Tamtéž, stopáž: 10:45:57:13.

[182] FERDINAND PEROUTKA: *Šťastlivec Sulla*, scéna devátá IN: Divadelní revue. Ročník 2. Academia, Praha 1991, str. 100.

[183] Tamtéž, stopáž: 10:52:28:18.

[184] FERDINAND PEROUTKA: Šťastlivec Sulla, scéna devátá IN: Divadelní revue. Ročník 2. Academia, Praha 1991, str. 102.

paradoxně nejmravnější člověk, kterého kdy Sulla potkal, Herenius, pochází z Mariovy strany a musí být popraven. Popraven pro své dobré vlastnosti, protože se odmítá nechat uplatit. Sulla postupně ztrácí poslední zbytky víry v smysluplnost svého počínání. Ale nikoliv v sebe: „*Já stojím pevně, ale půda pode mnou se hroutí*.“[185] Ačkoliv dle svých slov jednal s dobrými úmysly, odchází s pověstí řezníka a tyrana, nikoliv jako obránce svobody, jak si uvědomuje díky rozhovoru se ctihodným Římanem Aemiliem Paulem.[186] Posléze dochází na úplný konec:“*Mladý muž, ve kterého jsem nejvíce věřil, se dal podplatit kupcem, aby vynesl falešný rozsudek. Nejlepší člověk, jakého jsem kdy potkal, byl ze strany, kterou jsem pronásledoval. Byl jsem postaven do čela strany, která se skládá z lichvářů a chamtivců, kterým kromě peněz není nic svaté, z viníků, kteří podplácejí, a ze soudců, kteří se nechají podplácet. Nechci! Ať si to dělají sami. Já jsem totiž došel k poznání, že nejmocnějšími musí být jen ti nejlepší. Že ti první ve státě musí být první duchem a svými mravy, jinak vždy teče krev*.“ A vzdává se moci:“*Ať to padne na hlavu jim, a ne mně*.“[187] Dohrává se tam, kde se začalo: na římské ulici, kde leží vyvrácená Sullova socha. Mariovi potomci účtují s mrtvým diktátorem a jeho přívrženci. Znovu se fízluje, udává, vraždí. Marius a Sulla jsou po smrti ještě strašnější, než byli za života. Do Říma se stahují vojska. Ani teď se holič Fufidius neoholí.

Autor námětu Ferdinand Peroutka postavil zápletku hry na střetu dvou významných osobností římské republiky, Gaia Maria a Lucia Cornelia Sully, z nichž prvního podporovali plebejci (vznikla tak strana populárů[188]) druhého zase aristokratická část společnosti (posléze strana optimátů[189]).

---

[185] Tamtéž, scéna jedenáctá IN: Divadelní revue. Ročník 2. Academia, Praha 1991, str. 106.

[186] **Aemilius Paulus**: „*Také jiní lidé budou snít. I oni tě ve snu spatří, jak zbrocen krví stoupáš k moci. A řeknou si: „Drahý Sulla nám ukázal cestu. Stačí, když kolem sebe shromáždíme dost vojáků, nemusíme na nic dbát a můžeme se všeho zmocnit. Jen toho těm zdivočelým vojákům musíme dost slíbit.“ Opravdu nebudeš zapomenut. Každý budoucí tyran se bude od tebe učit, Cornelie Sullo*!“
Šťastlivec Sulla (1991; režie Pavel Háša), stopáž: 11:05:05:19.

[187] Tamtéž, stopáž: 11:06:18:05.
Srov.: FERDINAND PEROUTKA: *Šťastlivec Sulla*, scéna jedenáctá IN: Divadelní revue. Ročník 2. Academia, Praha 1991, str. 107. Pokračování dialogu s Aemiliem Paulem:
Sulla: „*Řím potřebuje, abych odešel*.“
Aemilius Paulus: „*Ano*.“
Sulla: „*Co ty můžeš vědět? Já jsem bojoval – co jsi dělal ty*?“
Aemilius Paulus: „*Díval jsem se. Jsem stár a nevycházím mnoho. Ale když jsem ráno vyšel, viděl jsem, jak se tlačí u tvého domu a pokorně čekají, až se probudíš, abys jim něco daroval*.“
Sulla: „*Ano. Ještě dva roky mé vlády, a Římané nebudou Římany. Už teď je bolí břicho, když se zamračím. Nakáži: opusť svou ženu a vem si jinou. Poslechnou. Co se stalo z Říma? Prohlásil jsem se diktátorem a nikdo se neodvážil mě probodnout*.“
Aemilius Paulus: „*Jsi zlostný a rád rozkazuješ. Ještě dva roky a změkčíš duši Římanů tak, že každý bídný tyran, který zasedne na tvé místo, bude jimi nazýván báječným*.“
Sulla: „*Je třeba, abych odešel*?“
Aemilius Paulus: „*Je třeba. Ale nech si sošku vlčice. Myslíš jako Říman*.“
Otázkou ovšem je, jestli vůbec kdy existoval Torquatus, Brutus a lidé jim podobní. Jestli se ve skutečnosti nejmenovali například Catilina, Pompeius nebo Furius. Pozn. aut.

[188] **Populárové** (lat. *populares*) – „přívrženci lidu“. Většinou pocházeli ze středních vrstev městského i venkovského obyvatelstva. Politicky se opírali o lidová shromáždění. Jejich cílem byla určitá demokratizace římského státního zřízení. Snažili se omezit hospodářský a politický vliv velkých vlastníků půdy. Podporů mívali i v řadách jezdců (equites). Viz KOL. AUTORŮ: *Encyklopedie antiky*. Academia, Praha 1973, str. 486 – 487.

[189] **Optimáti** (lat. *optimates* = překlad řec. *aristos*) – „patřící mezi nejlepší“. Měli oporu zvláště v senátě. Hospodářsky se opírali o veliké pozemkové vlastnictví, politicky o své úřední funkce. Snažili se uchovat aristokratické a konzervativní prvky v římském státě, upevnit moc velkých pozemkových vlastníků a posílit moc senátu. Viz KOL. AUTORŮ: *Encyklopedie antiky*. Academia, Praha 1973, str. 437.

Pro toto období jsou důležitými historickými prameny knihy Řeka Plútarcha „Souběžné životopisy“ (*Bioi paralléloi*)[190] a spisy řeckého historika Appiána, žijícího ve 2. stol. př. n. l. – ten věnoval krizi a pádu římské republiky pět knih, jež jsou známé pod jménem „Občanské války.“[191]

Gaius Marius se narodil někdy kolem roku 157 př. n. l.[192] Pocházel z plebejského prostředí - syn chudých, bezvýznamných rodičů, kteří byli klienty rodu Herenniů. Po celý život používal „pouze“ dvě jména, a přestože později dosáhl slavných vítězství, nebylo mu uděleno žádné čestné příjmení. Mj. právě pro tuto absenci významných předků v rodině se mu jeho nepřátelé často vysmívali, jak také ukazuje „Šťastlivec Sulla“. Mládí Marius prožil ve vsi Cereatae u Arpina a když se později přestěhoval do Říma, nemohl přivyknout zjemnělému městskému způsobu života, a v podstatě mu nikdy nepřivykl.

Záhy vstoupil do vojska a poprvé na sebe upozornil na tažení proti Keltiberům, kde si jej povšiml Scipio Africanus. Marius totiž vynikal osobní statečností a snadno se přizpůsoboval přísné vojenské kázni, takže mu Scipio i veřejně dával najevo svou přízeň a netajil se nadějemi, že se z Maria jednou stane schopný vojevůdce.[193] Roku 119 př. n. l. dosáhl Marius hodnosti tribuna lidu[194] a častými vystoupeními proti senátu si dovedl mezi prostými lidmi získat oblibu. Když se ale po skončení svého tribunátu ucházel o vyšší *aedilitu*, neměl úspěch. Bohužel svou dravostí a domýšlivostí proti sobě popudil příliš mnoho lidí z urozených vrstev, k nimž se navíc choval přezíravě a pyšně – projevoval se jako silný individualista, který nebral ohled na jakékoliv závazky, pokud se mu to hodilo.

Za krátký čas se Marius ucházel o *praeturu*, málem ale znovu propadl – byl totiž zvolen jako poslední ze všech a navíc ho ještě ke všemu obžalovali z uplácení. Soud probíhal delší dobu, na jeho konci však soudci Maria při rovnosti hlasů osvobodili. Poté Marius působil jako správce v Zadní Hispánii. Při veřejné činnosti jej poněkud znevýhodňovalo, že nevlastnil velký majetek a nebyl dobrým řečníkem – což tedy byly dvě věci, kterými nejvlivnější lidé ovládali mínění lidu. Marius si ale vydobyl úctu, a tím také nepopiratelný význam, svou vytrvalostí, dravostí i prostým způsobem života, jenž v protikladu s jeho bohatými protivníky vzbuzoval sympatie. Posléze se Marius dokonce oženil s Iulií z významného rodu Caesarů, tetou později proslulého Gaia Iulia Caesara, který na Maria pohlížel jako na velký vzor[195], přestože jeho příbuzenství s Mariem mu později za Sullovy diktatury přinášelo spíše potíže.[196]

Roku 111 př. n. l. vypukla v Africe válka proti králi Iugurthovi a Marius odcestoval do Afriky v římském vojsku coby legát. Vojsko vedl konzul Caecilius Metellus. Ve válce projevoval velkou rozvahu, vojáky si získal svým prostým způsobem života a tím, že byl v případě potřeby ochotný ujmout se např. kopání příkopu, a jiných podobných věcí. Vzápětí se vojáci shodovali v názoru, že válka nikdy neskončí, dokud nebude Marius konzulem. Ten se vskutku zúčastnil konzulských voleb a roku 107 př. n. l. byl poprvé zvolen konzulem. Než ale stačil doplout s vojenskými posilami zpět do Afriky, vyznamenal se ve válce s králem

[190] Česky ve dvou svazcích: PLÚTARCHOS: *Životopisy slavných Řeků a Římanů I. a II*. Arista, Praha 2007. Přeložilo Václav Bahník, Antonín Hartmann, Rudolf Mertlík, Edita Svobodová a Ferdinand Stiebitz.

[191] České vydání viz APPIÁNOS: *Krize římské republiky (Římské dějiny II. – Občanské války)*. Svoboda, Praha 1989. Přeložili Jan Burian a Bohumila Mouchová. Jak ale píše Bohumila Mouchová v předmluvě, je třeba mít na paměti, že Appiános žil ve 2. stol. n. l. a dnes nám nejsou známy historické prameny, z nichž vycházel, a s jakou mírou kritiky k nim přistupoval. Viz Předmluva tamtéž, str. 7 – 18.

[192] KARL CHRIST: *Krize a zánik římské republiky*. Vyšehrad, Praha 2010, str. 130.

[193] PLÚTARCHOS: Marius 1 – 6.

[194] CHRIST, str. 130.

[195] PLÚTARCHOS: Marius 1 – 6.

[196] PLÚTARCHOS: Caesar 1.

Iugurthou mladý Lucius Cornelius Sulla, kterému se náhodou podařilo živého Iugurthu zajmout, což roku 106 př. n. l. válku ukončilo. Tato událost se stala zárodkem pozdější nenávisti mezi Mariem a Sullou, protože se stala nástrojem propagandy Mariových nepřátel, kteří vojenské úspěchy z počátku války přisuzovali Metellovi a zásluhu o její ukončení zase Sullovi, aby Maria připravili o přízeň lidu, což se ale nepodařilo.[197] Roku 105 př. n. l. lid Maria podruhé zvolil konzulem. Ihned poté zahájil Marius rozsáhlou reformu římské armády – rozhodl se rozšířit její náborovou základnu a zkvalitnit výcvik. Zásadní rozhodnutí v tomto směru spočívalo v tom, že se začal do vojska přijímat dobrovolníky bez ohledu na jejich majetkový cenzus[198], „*chudáky*" a „*otroky*".[199] Vojáky nechal vyzbrojit a dostávali pravidelný žold. Kromě toho v nových legiích provedl i organizační změny – členily se na deset kohort po 600 mužích a kohorta na šest centurií. Marius se také postaral o zavedení nového způsobu výcviku vojáků a způsobu boje, vzorem mu v tomto směru byla gladiátorská cvičení ve zbrani. Dále vylepšil kopí (*pilum*) a prosadil v armádě nošení břemen. Jeho vojáci si sami museli nosit zbraně, potřeby sloužící k vybudování vojenského tábora a osobní zavazadlo. Každá legie dostala čestný odznak v podobě stříbrného orla. Válečné veterány Marius nechal zaopatřit – každý obdržel pozemek v Africe o výměře 100 jiter.[200] Počátek měly tyto reformy hlavně v obtížích, které provázely africké boje s Iugurthou. Navíc po ukončení bojů v Africe čekaly Řím dlouhé války v Gallii s Kelty a Germány, jež vyžadovaly silné a bojeschopné vojsko.[201]

Lucius Cornelius Sulla se narodil roku 138 př. n. l. Oproti Mariovi pocházel z patricijské rodiny, která ale poslední generace žila v chudobě, takže ani Sulla své mládí netrávil v blahobytu. Shodou okolností se mu ale podařilo zdědit veliký majetek a dosáhnout tak bohatství. Po celý život tíhl k zábavám – současníci mu vyčítali styky s herci, prostitutkami a vůbec lidmi z nízkých a pochybných kruhů. Poprvé na sebe římskou veřejnost upozornil během válek s Iugurthou v Africe, kde pod Mariovým velením zastával úřad *questora*. Právě jemu se totiž shodou okolností podařilo zajmout Iugurthu živého. Triumf za úspěšné zakončení války sice slavil Marius, přesto se ale konečné zásluhy zejména v Mariovi nepřátelských kruzích připisovaly Sullovi, což Sulla velice podporoval, protože poprvé získal obecný věhlas. Dokonce si nechal vyrobit prsten s obrazem toho, jak mu africký král předává Iugurthu, a tento prsten do smrti používal jako pečetidlo. Toto všechno sice vzbuzovalo Mariovu nelibost, zatím ale proti Sullovi nijak nevystupoval, a dokonce využíval jeho služeb při vojenských výpravách proti Germánům a Keltům. I v těchto bojích se Sulla vyznamenával.[202]

Roku 101 př. n. l. se stal Marius popáté konzulem a toho roku také skončily války se spojenými kmeny Germánů a Keltů. 30. července je Marius společně s vojevůdcem Quintem Lutatiem Catullem porazil v bitvě u Vercell. V tomto případě ale současníci připisovali větší zásluhu na vítězství Mariovi. Marius sice slavil triumf společně s Catullem, ale pouze Maria oslavovali jako třetího zakladatele Říma, otce vlasti, dokonce mu obětovali nápoje jako bohu. V této době se Marius ocitl na vrcholu své kariéry a logicky mu zbývaly dvě možnosti: buďto svou pozici uhájit do konce života, nebo naopak padnout. Protože Řím v této době již neohrožoval žádný vnější nepřítel, přišly na řadu vnitropolitické otázky a spory.[203]

[197] PLÚTARCHOS: Marius 1 – 6.
[198] CHRIST, str. 132 – 135.
[199] PLÚTARCHOS: Marius 9.
[200] CHRIST, str. 135 – 137.
[201] PLÚTARCHOS: Marius 11 – 27.; Srov.: SALLUSTIUS: *Válka s Iugurthou*.
[202] PLÚTARCHOS: Sulla 1 – 4.
[203] CHRIST, str. 138.

Roku 100 př. n. l. Marius zastával již svůj šestý konzulát a pokusil se zneškodnit svého dávného soupeře Caecilia Metella, který v této době zastával úřad *censora*. Mariovi napomáhalo, že jeho stoupenec Glaucia byl praetorem a tímto tedy člověkem odpovědným za řízení voleb – měl tedy zajistit, aby se další Mariův člověk, Apuleius Saturninus, stal tribunem lidu. Naneštěstí se ale tribunem stal významný občan Nonius, který veřejně mluvil proti Apuleiovi a Glauciu dokonce káral. Posléze byl proto ubodán v jakési krčmě a ještě před úsvitem se Glaucia postaral o to, aby byl tribunem lidu „zvolen" Apuleius. Tedy ještě předtím, než se lid vůbec sešel. O násilné smrti nebohého Nonia se pochopitelně nejednalo, protože se senátoři báli Apuleia usvědčit. Kvůli intrikám Maria, Apuleia a Glaucii byl Metellus přinucen odejít do vyhnanství. I později se Marius i jeho stoupenci v Římě prosazovali za pomoci do té doby nevídaných metod. To se projevilo zejména ve chvíli, kdy se Glaucia v příštích volbách ucházel o konzulský úřad. Protože se obával svého oponenta Memmia, který byl u lidu proslulejší a oblíbenější, poslal přímo do volebního shromáždění muže s holemi a ti Memmia veřejně utloukli.[204] „*Ohromené shromáždění se zděšením rozuteklo, že již neplatí ani zákony, ani soudy, ani úcta před čímkoliv, a rozhořčený lid se následujícího dne seběhl, aby Apuleia zabil. Ten však spolu s Glauciou a kvéstorem Gaiem Saufeiem shromáždil jiný dav z venkova a obsadil Kapitol. Senát se rozhodl, že je zahubí, a Marius byl nucen, byť nerad, narychlo sehnat nějaké ozbrojence. Protože nepospíchali, odřízli nějací lidé na Kapitol přívod vody. Saufeius chtěl chrám zapálit, neboť již umíral žízní, kdežto Glaucia a Apuleius doufali v Mariovu pomoc a vzdali se mu jako první; potom se vzdal i Saufeius. Všichni Maria vybízeli, aby je hned dal zabít, on je zavřel do senátu, že s nimi bude nakládat podle zákona. Lidé považovali Mariova slova za výmluvu, strhávali tašky ze střechy senátu a házeli je na Apuleia a jeho stoupence, až jej zabili a spolu s ním kvéstora, tribuna a praetora, přestože měli odznaky své moci*."[205]

Někdejší republikánské svobody, zákony a úřady již zcela ztratily svou váhu. Krom toho se tyto události staly předehrou Mariova politického pádu – do roka se do Říma vrátil Metellus.[206] Marius se sice proti tomu veřejně stavěl, ale jeho úsilí bylo marné. Ještě před Metellovým návratem Marius odplul do Kappadokie a Galatie, oficiálně proto, aby obětoval Matce bohů, ve skutečnosti se pokoušel navázat styky s pontským králem Mithridatem VI. Podle Plútarcha se tehdy snažil přesvědčit Mithridata, aby vytáhl proti Římu. Ve výsledku to ale znamenalo, že Marius po celý rok nebyl přítomen v Římě, a tamější politiku tedy začal ovládat Sulla, který se prozatím držel stranou. Ani po Mariově návratu do Říma se situace příliš nezměnila. Maria totiž handicapovala jeho neschopnost projevovat příjemné společenské chování a kromě toho mu scházel cit pro politiku. Na druhou stranu se mu ovšem nedaly upřít vojevůdcovské schopnosti. Důsledkem toho byl, že Mariův mocenský vliv se ocital na vrcholu v časech války a v dobách míru se nedokázal prosazovat jinak než ozbrojenou silou, popř. nekalými praktikami, u kterých bylo zřetelně jasné, že jejich původcem je on sám. Toto si Marius pochopitelně uvědomoval, a proto se, podle Plútarcha, snažil zatáhnout Řím do války s Mithridatem, aby opět dostal příležitost vyniknout. Sulla se zase snažil posílit svůj vliv tím, že přešel na stranu Mariových nepřátel[207] a zejména v této době zdůrazňoval své vlastní vojenské zásluhy, což Maria přirozeně hnětlo. Sullova pozice byla navíc silnější i díky tomu, že Marius kvůli výše popsané aféře s Apuleiem a Glauciou ztratil vesměs oblibu u plebejů, na druhou stranu měl stále ještě podporu vojska, jež zreformoval. V této době ale otevřený boj mezi Mariem a Sullou ještě nepropukl, protože se

[204] APPIÁNOS, I., 27 – 32.
[205] Tamtéž.
[206] CHRIST, str. 142.
[207] Což vyvrcholilo roku 88 př. n. l., kdy se Sullovou čtvrtou manželkou stala Caecilia Metella, dcera Mariova úhlavního protivníka. Viz PLÚTARCHOS: Sulla 6.

Řím ocitl znovu ve válce, a proto bylo třeba vnitropolitické spory načas odložit.[208] Řečeným válečným konfliktem byla tzv. „válka spojenců“, jejíž hlavní boje probíhaly v letech 91 př. n. l. do roku 88. př. n. l. a protivníky Římanů se paradoxně stali jejich italští spojenci (hlavně kmeny Marsů a Samnitů), kteří usilovali o zrovnoprávnění s římskými občany.[209]

Ve spojenecké válce se však zviditelnil především Sulla a roku 88 př. n. l. byl po svém návratu do Říma zvolen ve svých padesáti letech s konzulem Quintem Pompeiem coby kolegou. V této době se Řím dostává do konfliktu s pontským králem Mithridatem VI. Sulla očekával, že vojsko proti králi povede on sám. „*Ale tu se mu postavil do cesty z vášnivé touhy po slávě a unášen ctižádostí, což jsou dvě choroby, jež nikdy nestárnou, Marius, muž již tělesně chátrající a ve vysokém věku, pro který už nebyl schopen ani nevelikých výprav, ale přesto dychtící po vedení války na cizím území v zámoří. Zatímco se Sulla odebral do tábora, aby tam ještě provedl zbývající úkoly, sám zůstal doma a chystal nejzhoubnější povstání, které způsobilo Římu více škod, než kolik ran mu zasadily všechny války dohromady*.“[210] Velení ve válce proti Mithridatovi získal losem Sulla. Marius si ale zajistil podporu tribuna lidu Publia Sulpicia, který Sullovo velení zpochybnil jmenováním Maria. Veřejné mínění se tak rozdělilo na dvě strany – jedna podporovala Sullu, druhá zase Maria. Mezi oběma stranami docházelo k mnoha potyčkám. Sulpicius dokonce veřejně vyhrožoval Sullovi a druhému konzulovi Pompeiovi zabitím. Oběma se sice podařilo utéct, ale Sulpiciovi lidé zabili Sullova zetě (Pompeiova syna).[211]

Sulpicius nechal jmenovat Maria prokonzulem a svěřil mu vrchní velení nad armádou. K vojsku, které leželo v Nole[212], vyslal Sulpicius vojenské tribuny, aby je převzali a přivedli k Mariovi. Sulla však do vojenského tábora dorazil dřív než oni a získal mínění vojska na svou stranu. Následně vojáci vyslané vojenské tribuny ukamenovali. Za to posléze Mariovi stoupenci začali vraždit Sullovy přátele a plenit jejich domy, což zavdalo příčinu k mnoha útěkům lidí z města.[213] Vojáci Sullu pobízeli, aby se nebál s nimi vytáhnout proti Římu. „*Sulla pak s radostí ihned vytáhl se šesti legiemi. Velitelé vojska s výjimkou jednoho kvéstora však od něho utekli do Říma, protože nechtěli vést vojsko proti vlasti. Poslové vyslaní senátem se se Sullou setkali na cestě a tázali se ho, proč jde proti vlasti se zbraněmi. Sulla odpověděl, že ji chce vysvobodit z tyranie. Tutéž odpověď dal podruhé a potřetí dalším poslům* (…).“[214] Marius, jeho stejnojmenný syn, Sulpicius a mnoho dalších Mariových stoupenců, museli z Říma utéct. Sulpicia krátce poté dopadli a zabili Sullovi lidé. Sulla zůstal v Římě a úřadoval v hodnosti konzula. Vojsko mu zůstávalo věrné a chránilo jeho bezpečnost. Marius doplul do Afriky, krátce předtím se mu podařilo vyváznout z pokusu o atentát.[215] Vzápětí mu ale místodržící v Africe zakázal vstoupit na africkou půdu s tím, že pokud tak učiní, bude s ním nakládáno jako s nepřítelem Říma.[216] V Římě mezitím skončil Sullův konzulát a novým konzulem se stal jeho protivník, Lucius Cinna. Krátce poté vytáhl Sulla s vojskem proti Mithridatovi, kterého se mu podařilo zpacifikovat. Proslulým se

[208] PLÚTARCHOS: Marius 30 – 32.
[209] CHRIST, str. 150 – 154.
[210] PLÚTARCHOS: Životopisy slavných Řeků a Římanů. Sulla 7.
[211] APPIÁNOS I., 55 - 56.
[212] APPIÁNOS naopak mluví o Capue. Srov.: APPIÁNOS I., 56.
[213] PLÚTARCHOS: Sulla 8 – 9.
PLÚTARCHOS: Marius 35.
[214] APPIÁNOS I., 57.
[215] Tamtéž, 60 – 63.
[216] PLÚTARCHOS: Marius 40.

zejména stalo dobytí Athén, které se přidaly na Mithridatovu stranu. V Athénách ale Sulla pobýval déle, než původně předpokládal, protože jej stihl prudký záchvat podagry.[217]

Na jaře roku 83. př. n. l. Sulla podruhé vytáhl s vojskem proti Římu, kde se znovu změnila situace. Roku 87 př. n. l. totiž Marius vstoupil do Říma a spolu s Cinnou se nechal jmenovat konzulem na rok 86 př. n. l.[218] Oba okamžitě začali rozkrádat majetek svých odpůrců, skutečných i domnělých. Ihned poté je začali pronásledovat a popravovat. „*Nikdo ze zavražděných nesměl být pohřben a jejich těla rozsápali ptáci a psi. Jedna i druhá znepřátelená strana napáchala řadu neodpustitelných vražd. I mariovci posílali své odpůrce do vyhnanství, konfiskovali jejich majetek a odnímali jim úřady. Zákony schválené za Sully pozbyly platnosti, všichni Sullovi přátelé přišli o život. Sullův dům byl zbořen, jeho majetek zabaven a on sám byl prohlášen nepřítelem. Jeho ženě a dětem se podařilo uprchnout, ačkoliv se po nich pátralo. Zkrátka – každé myslitelné zlo zde nalezlo své uplatnění.*“[219] Marius však svůj sedmý konzulát vykonával pouhé dva týdny – již 13. ledna roku 86 př. n. l. zemřel na zápal plic. Až do roku 84. př. n. l. vládl Cinna, nikým neomezován. Byl však nakonec zavražděn.[220] Tehdy vytáhl Sulla s pěti legiemi proti Římu, mj. se k němu připojil i mladý Pompeius, později nazývaný Veliký. Zanedlouho se stal Sullovou pravou rukou a Sulla ho choval v hluboké úctě.[221]

Obecně byl ale Sulla vnímán jako nepřítel, protože táhl s vojskem proti své vlasti. Navíc bylo jasné, že po Sullově vítězství nastane v Římě další vlna poprav a čistek. „*Jednotlivci i města se stali svědky nevysvětlitelně hrůzných věcí a lidé si vzpomínali na staré zlověstné věštby. Rodily se nestvůry, mula vrhla mládě, žena porodila hada místo dítěte a bůh seslal silné zemětřesení, takže se v Římě zřítilo několik chrámů. (…) Všechny tyto úkazy předpovídaly podle obecného názoru masové vraždy, obsazení Itálie, násilné podrobení Říma a jeho obyvatel a celkovou změnu státního zřízení.*“[222] Mariův stejnojmenný syn se pokusil proti Sullovi bránit v Praeneste. Když ale město padlo a nebylo kam uniknout, spáchal sebevraždu.[223] Po svém vítězství se Sulla opravdu začal okamžitě mstít nepřátelům. Dokonce i mrtvým – Mariovy ostatky nechal vyzvednout z hrobu a vhodit do řeky Anio. Pomníky Mariových vítězství byly rozbity.[224] Kromě toho zavedl tzv. proskripce. „(…) *prohlásil asi čtyřicet senátorů a kolem tisíce šesti set jezdců za psance odsouzené k smrti, stanovil odměny pro její vykonavatele, peníze pro udavače a tresty za přechovávání pronásledovaných. Zanedlouho připojil k psancům další senátory. Část jich byla přepadena a zavražděna tam, kde byli zastiženi: doma, na ulici nebo v chrámech. Jiní byli házeni Sullovi k nohám, další vlečeni a smýkáni. Nikdo ze svědků této děsivé podívané nevydal hrůzou ani hlásku. Někteří byli donuceni jít do vyhnanství, jiným bylo zabavováno jmění. Po stopách uprchlíků z Říma se rozbíhali slídilové. Všechno prohledávali a každého, koho nalezli, zabili.*“[225] Roku 82 př. n. l. se Sulla nechal zvolit diktátorem[226] - absolutním vládcem na neohraničenou dobu. Již dříve představoval diktátorský úřad neomezenou moc, nicméně po vymezené časové období. Sullova absolutní vláda byla první neomezenou. Paradoxně se ale v tomto případě jednalo o anachronismus, protože diktaturu Římané nezavedli celých 120 let.

[217] PLÚTARCHOS: Sulla 11 – 26.
[218] CHRIST, str. 158 – 172.
[219] APPIÁNOS I, 71 – 73.
[220] CHRIST, str. 158.
[221] APPIÁNOS I., 79 – 80.
[222] Tamtéž, 83.
[223] PLÚTARCHOS: Marius 46.
[224] CHRIST, str. 173.
[225] APPIÁNOS I., 95.
[226] CHRIST, str. 361.

Římané však doufali, že se Sullovi podaří uspořádat poměry ve státě. Sulla dovolil zvolit dva konzuly, sám ale pochopitelně stál nad nimi. *„Aby mezi lidem získal větší podporu, udělil svobodu a římské občanství deseti tisícům mladých otroků. Po sobě je nazval Corneliové*.“[227] Když proskripcemi zlikvidoval své hlavní odpůrce z řad Mariových populárů, obrátil Sulla pozornost k rekonstrukci státní správy a ústavy. Zejména se snažil zabránit demagogickým a politickým akcím z řad populárů, takže prosazoval rozšíření a upevnění moci římské aristokracie. Do senátorského úřadu nechal jmenovat tři sta jezdců, čímž senát posílil. Výrazně omezil moc tribunů lidu.

Dále se Sulla postaral o reformu soudnictví a zreorganizoval státní funkce – Řím měl poté 8 praetorů a 20 quaestorů. Počet konzulů se nezměnil. Posléze vzrostl počet magistrátů a Sulla zvláštním zákonem zdůraznil a zajistil jejich úřední důstojnost. Tento zákon totiž hrozil soudem tomu, kdo by magistráta urazil, bránil vykonávání jeho úřední činnosti, nechoval by se k němu či k senátu s patřičnou úctou nebo jej dokonce urazil. Mladého Pompeia, který si získal velkou podporu armády, oženil se svou nevlastní dcerou Aemilií, aby jej tak k sobě připoutal. Aemilia však krátce nato zemřela. Přestože ale Pompeius začal dávat najevo velké osobní ambice, nedošlo mezi ním a Sullou k vážnému konfliktu. Sullova diktatura ale netrvala dlouho – již v létě roku 79 př. n. l., rezignoval veřejně na svou funkci diktátora a vedení státu se navrátilo do rukou konzulů. Důvod tohoto jeho činu nebyl nikdy objasněn, pravděpodobně byl ale už přesycen mocí a možná jej k tomuto činu přimělo pomyšlení na budoucí neustálé střety s lidmi Pompeiova ražení.

Po odstoupení odjel na svůj statek nedaleko Puteol. Zde sepsal 22 knih pamětí a vedl venkovský život.[228] Života dokázal užívat i ve stáří. Po smrti čtvrté manželky Metelly se oženil ještě popáté – s Valerií z rodu Messalů. Ale *„ačkoliv měl nyní tuto ženu ve svém domě, přece jen se stýkal s komediantkami, s kitharisty a s tanečníky a od rána s nimi popíjel na rákosovém lehátku*.“[229] Roku 78 př. n. l. ve věku šedesáti let Sulla zemřel. Pompeius nechal Sullovo mrtvé tělo převézt do Říma a zajistil mu zde i pohřeb. Pohřební obřady ještě proběhly s veškerou úctou. Avšak *„při odchodu od hranice se konsulové na sebe obořili a začali se spory. Městský lid se připojoval k jednomu i druhému*.“[230] Propukly nové boje a Sullovo dílo dlouho nevydrželo. Svým způsobem tedy Sulla zemřel právě včas, aby se toho nedožil. Z pěti manželství jej přežily tři děti – syn Faustus a dcery Fausta a Postuma (tak jí nazvali proto, že se narodila až po Sullově smrti).[231]

Po tomto stručném vylíčení historického kontextu bych přistoupila k jeho srovnání s televizní inscenací „Šťastlivec Sulla“. V prvé řadě začnu s objasněním jejího názvu. Ve výše zmíněném rozhovoru s Mariem Sulla sám sebe nazývá *„Šťastným Sullou*.“[232] Sulla opravdu sám sebe považoval za miláčka Štěstěny (*Fortuny*) a jejímu vlivu přičítal i své činy, aby je tak vyzdvihl a dal tak najevo, že se uskutečnily díky zásahu bohů. Dokonce přikázal, aby ho vzhledem k přízni Štěstěny nazývali *Fortunatus*, tj. Šťastný, což také vystihuje název *Felix*. Dále se také Sulla označoval jménem *Epafroditos*, tj. miláček Venušin. Když mu manželka Metella porodila dvojčata, chlapce a děvče, dal synovi jméno Faustus a dceři Fausta.[233] Štěstí se Sully drželo dokonce i při jeho pohřbu, protože, jak uvádí Pútarchos: „ (…) *toho dne byla obloha již od rána pokryta mraky a bylo možno očekávat déšť,* [proto] *položili mrtvolu na pohřební hranici až o deváté hodině. Náhle zavál do hranice prudký vítr*

[227] APPIÁNOS I., 101.
[228] CHRIST, str. 177 – 182.
[229] PLÚTARCHOS: Sulla 35 – 36.
[230] APPIÁNOS I., 105 – 107.
[231] PLÚTARCHOS: Sulla 34 a 37.
[232] Viz Šťastlivec Sulla (1991; režie Pavel Háša). Stopáž: 10:08:08:16.
[233] PLÚTARCHOS: Sulla 6 a 34. Srov.: APPIÁNOS I., 97.

a rozdmýchal tak mocné plameny, že bylo možno do nich vložit tělesné pozůstatky mrtvého. Ale sotva hranice dohořela a oheň vyhasl, spustil se prudký liják a vydržel až do noci.“[234]

Autentický je i v inscenaci často zdůrazňovaný věkový rozdíl Maria a Sully. Marius byl s největší pravděpodobností nejméně o dvacet let starší než Sulla a v době počátků války s Mithridatem VI., tedy v době, kdy měly probíhat v inscenaci zmiňované konzulské volby, se již obecně hovořilo o jeho celkové sešlosti a neschopnosti vést vojsko do boje,[235] a tento dojem příliš nezměnilo ani to, že „*Marius ve své velké ctižádosti setřásl ze sebe jako mladík své stáří a svou tělesnou slabost a den co den chodil na Martovo pole, cvičil tam s mládeží a dokazoval, že jeho tělo je hbité při šermu a pevné v sedle při jízdě na koni*“ protože vzápětí „*hodně přibral a stal se těžkopádným*.“[236] Vesměs se ale lidé vysmívali jeho ješitnosti. I tyto Mariovy sklony „Šťastlivec Sulla“ zachycuje. Naproti tomu, jak jsem již zmiňovala výše, Sulla se po celý svůj život vyznačoval velkou energií, do své smrti žil aktivně.

V pramenech mají oporu i výroky, kterými se Marius a Sulla v inscenaci častují v „předvolebním boji“. Pro připomenutí: Marius Sullu obviňuje, že „*zdědil peníze po kurvě a vysedává celé noci u komediantů*.“ Sulla zase kontruje tím, že si Marius „*nechal vyhrát válku někým jiným a nemá doma ani jednu podobiznu svého předka*.“[237] Sulla se prý už v mládí často stýkal s lidmi pochybné pověsti – herci, mimy, zpěváky, tanečníky, prostitutkami, apod. Plútarchos také uvádí, že Sulla udržoval homosexuální styky s hercem Métrobiem, a to i v době, kdy už byl Sulla ženatý. Výše zmíněné peníze zdědil jednak po své nevlastní matce, která si jej oblíbila jako vlastního syna, a jednak od Nikopole „*všem přístupné ženy*“, jejíž lásku si získal do té míry, že jej ustanovila hlavním dědicem svého majetku. Díky dědictví po těchto ženách také Sulla dosáhl velkého bohatství a tím také významného postavení.[238] Sullova obvinění vůči Mariovi zase naráží jednak na jeho plebejský původ, jednak na válku s Iugurthou, kterou vlastně ukončil sám Sulla tím, že zajal Iugurthu.

Jako Mariova pravá ruka se v inscenaci objevuje tribun lidu Furius, představovaný Petrem Čepkem. Tribun lidu tohoto jména vskutku existoval, zmiňuje ho Appiános. V historii však nesehrál takovou úlohu, jakou mu přisoudil Ferdinand Peroutka ve své hře; jeho otec nebyl svobodný občan, ale propuštěný otrok. Podle Appiána se Publius Furius zviditelnil po zúčtování s Apuleiem a jeho stoupenci. Tehdy lid i senát požadoval, aby povolal Caecilia Metella z vyhnanství. Furius však odporoval a neobměkčil ho ani Metellův stejnojmenný syn, který jej dokonce prosil v pláči na kolenou. Zatímco mladý Metellus si takto vysloužil přezdívku Pius, Furius byl následujícího roku za svůj postup pohnán tribunem lidu Gaiem Canuleiem před soud. Než se ale mohl obhájit, lid ho rozsápal.[239]

S historií se trochu rozchází vylíčení Mariovy smrti. Inscenace v divákovi vyvolává dojem, že Marius zemřel po náhlém infarktu, který mu způsobilo rozčilení. Podle antických pramenů Marius ale onemocněl zápalem plic a zemřel po sedmi dnech nemoci. Nicméně však v nemoci prý propadl blouznění - věřil, že je velitelem ve válce s Mithridatem a vydával bojové rozkazy, takže se až do konce projevovala jeho ctižádost a panovačnost. V jasných chvílích také naříkal na svůj osud, domníval se, že umírá předčasně a že nedosáhl toho, po čem toužil.[240]

[234] Tamtéž, 38.
[235] Viz PLÚTARCHOS: Sulla 7.
[236] PLÚTARCHOS: Marius 34.
[237] Šťastlivec Sulla (1991; režie Pavel Háša), stopáž: 10:11:20:06.
[238] PLÚTARCHOS: Sulla 2.
[239] APPIÁNOS I., 33.
[240] PLÚTARCHOS: Marius 34.

V inscenaci zklamaný umírající Marius prorokuje, že Štěstěnou milovaný Sulla zemře v přítomnosti krásné mladé ženy, a tedy ne tak bídně, jako on, Marius. Plútarchos uvádí, že Sulla umíral dlouho a bolestivě, zachvácen střevní chorobou. Nicméně se před propuknutím nemoci stihl popáté oženit a dokonce zplodit dítě – manželka Valeria mu porodila dcerku, které se říkalo Postuma, protože se narodila po otcově smrti.[241]

Když po Mariově smrti Sulla vstupuje do Říma, jeho stoupenec Catilina mu podává seznam lidí určených k popravě a říká mu, že na první místo napsal vlastního švagra. Plútarchos uvádí, že krátce před rozhodnutím války Lucius Catilina usmrtil svého bratra a později požádal Sullu, aby jméno jeho bratra dodatečně zanesl do seznamu proskribovaných, jako by ještě žil. Sulla ho prý vskutku do seznamu zapsal.[242]

Dále se v inscenaci objevuje otázka manželství Pompeia Velikého. Sulla mu přikázal, aby zapudil svou manželku Antistii a dal mu za ženu svou nevlastní dceru Aemilii, která byla přinucena rozvést se se svým manželem. Pro vlivné a bohaté Římany představovalo manželství jeden ze způsobů uzavírání spojenectví, proto bývalo plánováno dlouho a s rozvahou, aby pokud možno zvýšilo politickou moc rodu a soukromé vztahy mezi budoucími manžely pochopitelně nehrály žádnou roli. Přesto takto uzavřené manželství ve své době vyvolalo negativní reakce. Pompeius měl závazky vůči otci Antistie, Antistiovi. Během Sullovy občanské války byl ale Antistius surově zavražděn a to jen proto, že jeho dcera byla Pompeiovou manželkou. Krátce poté spáchala Antistiina matka sebevraždu. Po rozvodu s Pompeiem už ale o Antistii neexistují žádné zmínky. Navíc Aemilia do manželství s Pompeiem nevstupovala dobrovolně, protože k předchozímu manželovi s největší pravděpodobností chovala silné city a navíc s ním byla těhotná. Krátce po sňatku s Pompeiem ale Aemilia zemřela v důsledku porodu, čímž se tragický rozměr této události dovršil.[243] V římské historii podobné sňatky nebyly ojedinělé. Např. císař Augustus přiměl Livii Drusillu, aby se rozvedla se svým manželem Tiberiem Neronem a vzápětí se s ní oženil sám, a to vše, ačkoliv byla s Tiberiem Neronem těhotná.[244] Později donutil Liviina staršího syna Tiberia, aby zapudil svou manželku, přestože v té době čekala dítě a již dříve mu porodila syna, a oženil ho s vlastní dcerou z předchozího manželství, Iulií.[245] V tomto směru je ale nutno zmínit případ Gaia Iulia Caesara, kterého Sulla ve stejné době jako Pompeia požádal, aby se rozvedl se svou manželkou Cornelií. Cornelia byla totiž dcerou výše zmíněného konzula Cinny. Caesar však Cornelii odmítl zapudit a mj. se proto na čas musel vzdálit z Říma. Sulla se ale nechal uprosit Caesarovými příbuznými, aby jej omilostnil. Při té příležitosti ale podotknul, že „(…) *v Caesarovi je skryto mnoho Mariů*!“[246]
Scéna z televizní inscenace, v níž Sulla přikazuje Pompeiovi, aby se rozvedl, obsahuje pouze jednu historickou nesrovnalost. Sulla poznamenává, že Pompeiova žena Antistia pochází z nepřátelského rodu. Z výše uvedeného je ale patrné, že tomu tak nebylo, protože jejího otce Antistia zavraždili právě pro jeho příbuzenství s Pompeiem a potažmo tedy kvůli jeho příslušnosti k Sullově straně. Nehledě na to, že když Sulla v inscenaci vstupuje po Mariově smrti do Říma, ptá se po Antistiovi, tak mu vzápětí Lentulus oznamuje, že Antistia Mariovci zavraždili, stejně jako další příslušníky Sullovy strany.[247] V Pompeiově případě nevadil

[241] PLÚTARCHOS: Sulla 35 – 37.
[242] Tamtéž, 32.
[243] SHELLEY P. HALEY: *The Five Wives of Pompey the Great*. Greece & Rome, Second Series, Vol. 32, No. 1 (Apr., 1985), str. 49 – 50. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Staženo z URL: http://www.jstor.org/stable/642299 27. 4. 2011.
[244] SUETONIUS: Božský Augustus, 62.
[245] SUETONIUS Božský Augustus, 63.
[246] SUETONIUS: Božský Julius, 1.
[247] Šťastlivec Sulla (1991; režie Pavel Háša), stopáž: 10:35:41:03.

Sullovi původ Antistie, potřeboval Pompeia sňatkem k sobě více připoutat. Z nepřátelského rodu pocházela Caesarova manželka Cornelia. Je třeba ale podotknout, že se v tomto případě nejedná o chybu tvůrců inscenace, protože stejnou nesrovnalost obsahuje i Peroutkův text,[248] který jinak z historického hlediska zcela vychází z dostupných antických pramenů. Nesrovnalosti se objevují pouze výjimečně, jako např. ve výše popsaném případě a většinou jen proto, aby podpořily dramatičnost celé hry.

Nyní bych přešla ke srovnání televizní inscenace a Peroutkovy předlohy. Tvůrci inscenace se předlohy snažili maximálně držet. Jistou nevýhodou Peroutkovy hry je, že obsahuje příliš mnoho postav, proto tvůrci inscenace přistoupili k jejich nutné redukci, což ale nebylo na úkor hry. V inscenaci tak nevystupuje konzul Cinna, avšak text Cinnovy postavy převzal Furius: Cinna má např. podporovat Maria u voleb, po jeho útěku zůstává v Římě jako nejvyšší přítomný představitel Mariovy strany, přemlouvá Sullu, aby vytáhl proti Mithridatovi, je přítomen Mariově smrti, apod. V tomto směru Peroutkovu textu nevznikla žádná újma, pouze televizní divák nebyl seznámen s existencí této historické osobnosti. Dále scénárista škrtl nadbytečnou postavu lichvářského senátora Verrea, a jeho part převzal Catilina. Stejným způsobem splynuly v jednu postavy voliče Tubera a pekaře Aelia Rufa. Poněkud vážnějším zásahem však bylo vypuštění harfenistky Cytheris a jejího výstupu.[249] Tato postava je sice vedlejší a pronese dohromady sedm vět, v Peroutkově hře má ale svou důležitost. Objevuje se totiž v pozadí Sullova rozhovoru s Mariem a divákovi tak nezůstane utajena jistá ambivalentnost Sullovy postavy – Sulla ještě před chvílí hýřil s komedianty, nyní s Mariem rozmlouvá o míru a ukončení vraždění římského lidu – a jeho pozdější výrok: „*Ještě jsem opilý, podej mi ruku, abych neupadl*.“, který předepisuje hra, v televizi zazněl, ale bez kontextu se zmiňovaným výstupem harfenistky.[250] Do televizní hry se také nedostaly některé obsahově závažné dialogy, viz např. poznámka pod čarou č. 15. Z dialogu mezi Sullou a Pompeiem se vytratila zmínka o Iuliu Caesarovi.[251] Divákovi tak unikla možnost porovnat kontrast rozhodnutí obou vojevůdců. Nehledě na to, že touto drobností vnesl Ferdinand Peroutka do své pesimistické hry s bezútěšným koncem jeden malý pozitivní prvek, totiž fakt, že příkazům diktátora se lze vzepřít a existovali lidé, kteří to udělali. Ačkoliv zřetelnější je toto poselství ve scéně s Herreniem. Hra se jinak nese ve zcela chmurném tónu, naprostá většina postav se projevuje naprosto negativně. Některé již od počátku (Catilina, Pompeius, Furius), jiné se nejdříve projevují čestně, ale celková špatnost doby jejich charakter postupně determinuje (Lentulus, Valeria, Tapputus, Publicola), další sice osvědčují ryzost svého charakteru, ta jim ale posléze přivodí zkázu (Regulus, Herrenius, Aemilia). Mezi těmito lidmi se pohybují poněkud hypotézní postavy s hodnotící funkcí (Grypus, Tula)[252] a všemu pomyslně kralují Marius a Sulla, psychologicky dokonale vykreslené postavy, představující člověka ve vší jeho ambivalentnosti. Oba touží po moci, oba jí dosáhnou a oba tato moc zničí.

Toto schéma se televizní hře „Šťastlivec Sulla“ podařilo zachovat.

---

[248] Viz Ferdinand Peroutka: *Šťastlivec Sulla*, scéna sedmá a scéna devátá IN: Divadelní revue. II. ročník. Academia, Praha 1991, str. 91 a 101.

[249] Tamtéž, scéna první, str. 84 – 85.

[250] Šťastlivec Sulla (1991; režie Pavel Háša), stopáž: 10:08:30:21.

[251] **Sulla**: „*Nechci ti nic zatajit. Vzkázal jsem Gaiovi Juliovi Caesarovi, aby se rozvedl a on odmítl*.“
Pompeius: „*Neřídím se nikdy podle Caesara. Jdu svou cestou*.“
Ferdinand Peroutka: *Šťastlivec Sulla*, scéna devátá IN: Divadelní revue. Ročník 2. Academia, Praha 1991, str. 101.

[252] Tula se, většinou mlčky, zjevuje u každého neštěstí, Marius i Sulla ho svorně nenávidí. Jak sám říká: „*Když má matka zestárla a zošklivěla, dala ve svém domě odstranit všechna zrcadla*.“
Šťastlivec Sulla (1991; režie Pavel Háša), stopáž: 10:47:27:00.

Tematikou starého Říma s postavou Sully se Ferdinand Peroutka začal zabývat nejpozději během svého pobytu v koncentračním táboře za 2. světové války. Již 11. května 1945 si ve svém deníku poznamenává, že „*dopsal materiál pro Sullu*.“[253] Dokončení hry se ale velmi oddálilo kvůli zaneprázdnění – v letech 1945 až 1946 byl Peroutka poslancem Národního shromáždění, do února roku 1948 působil jako šéfredaktor Svobodných Novin (bývalých Lidových Novin) a deníku Dnešek (pokračování jeho proslulého deníku Přítomnost) a kromě toho psal další divadelní hru s názvem „Oblak a valčík“, která měla premiéru 30. dubna 1947 ve Stavovském divadle.[254] Tato hra s protiválečným tématem zaznamenala velký ohlas a zároveň představovala nesmírně překvapení, protože Peroutka poprvé debutoval jako dramatik. Paralelně psal hru o Sullovi.[255] Roku 1947 se také stále více objevovaly útoky na jeho osobu jednak v nepřátelsky naladěných článcích členů Komunistické strany, jednak formou anonymních dopisů. 12. června 1947 Peroutka otiskuje v Dnešku jeden s těchto dopisů paralelně s jiným, plným antisemitismu, který ale obdržel již roku 1938, a uvádí je výmluvným titulkem „Časy se nemění“.[256] 2. května 1947 píše v deníku „*Budu-li dále psát dramata a romány, asi bude nutno si počínat jako římský rolník: v jedné ruce pluh v druhé meč – budu si muset situaci vybojovat. Píši, píši, píši, poměry se přiostřují a někdy* [mám] *pocit jako na lodi bez vesla – jako* [bych byl] *unášen proudem ke konfliktu, snad katastrofě. Nemohu určité věci nedělat, mnohé jsou vynuceny tahy. Kdo má charakter, nemá úplně svobodnou vůli. Determinován svými ideály a povahou, dostávám se do situace, kdy lidé se začínají starat, mám-li už pas. Vím, že možná bude tragedie, ale copak se tomu mohu vyhnout? Snad bych rád byl zbabělý, ale asi jedná vnitřní zákon ve mně. Vše přesně vida, beru se ku předu jako slepec. Když napíši některé články, mám dojem: zase dál od možnosti osobního kompromisu. Ale rozhoduji se jaksi automaticky. Je opravdu také dnes doba – jako na konci římské republiky – právě nejlepší vlastnosti slouží člověku k záhubě*.“[257] V této době se hře o Sullovi začíná plně věnovat. Již koncem listopadu roku 1947 pozval vedení činohry Národního divadla, aby přišlo vyslechnout jeho novou hru, než ji zcela dokončí a oficiálně zadá Národnímu divadlu. „*Sešla se tehdy v jeho smíchovském bytě malá společnost – Edmond Konrád, dva nebo tři Peroutkovi přátelé (na jména si už nevzpomínám) a šéf činohry František Götz*[258] *s dramaturgem. A Peroutka nám četl, půl roku po uvedení Oblaku a valčíku, svůj další divadelní text*. (…) *Autor četl klidně, skoro suše, chvílemi docela tiše. Když skončil, nebyla diskuse. Bylo jasné, že máme co dělat se skutečným dramatem – hra se musí hrát, a brzy. Hovořil jen Götz. Citoval, pamatuji se, Goetha. O tom, co je pravé divadlo: o jednom se hraje, na druhé se musí myslit. Drama z dávného Říma bylo dramatem naší doby*.“[259] V této době hra ještě neměla konečný název, pracovní zněl „Marius a Sulla“.[260] Zároveň Peroutka vyjednával o uvedení „Oblaku a valčíku“ a své nové hry na zahraničních divadelních scénách. Nový pracovní název hry zněl „Sulla“. V dopise z 5. prosince mu Petr Lotar, dramaturg Basilejského divadla, píše, aby neprodleně „Sullu“ dokončil a nechal přeložit do němčiny – ve Švýcarsku musí být uveden dříve než „Oblak a valčík“, protože tamní obecenstvo je s válečnými hrami přesyceno. „Sulla“ naproti tomu bude „ (…) *událostí daleko přesahující meze ryze divadelního úspěchu, bude-li šťastně*

[253] *MUŽ PŘÍTOMNOSTI./FERDINAND PEROUTKA*. Sestavil kruh přátel Ferdinanda Peroutky. Konfrontace, Curych 1985, str. 124.
[254] Tamtéž, str. 230 – 231.
[255] JAN KOPECKÝ: *Neznámá hra Ferdinanda Peroutky* IN: Lidové Noviny. IV. ročník. Č. 2. Vydání 10. ledna 1991.
[256] *Dnešek*. Roč. 2. Č. 123. 12. 6. 1947.; Není vyloučeno, že v promluvě Maria k Hereniovi (viz poznámka 7) se ozývá Peroutkova hořkost ze současných poměrů v Československu. Pozn. aut.
[257] MUŽ PŘÍTOMNOSTI./FERDINAND PEROUTKA. Sestavil kruh přátel Ferdinanda Peroutky. Konfrontace, Curych 1985, str. 142.
[258] Též se vyskytuje varianta „Goetz.“
[259] JAN KOPECKÝ: *Neznámá hra Ferdinanda Peroutky* IN: Lidové Noviny. IV: ročník. Č. 2. Vydání 10. ledna 1991.
[260] JAN KOPECKÝ: *Historické drama Peroutkovo* IN: Divadelní revue. II. ročník. Academia, Praha 1991, str. 80.

uveden (…) [protože] zde adresujete světu poselství, jež bude dychtivě přijato všemi lidmi milujícími svobodu a čestný život.“ Kromě toho Lotar doporučuje Peroutkovi, aby snížil počet postav ve hře, protože v zahraničí vesměs „*neexistují divadla s tak velikým souborem jako v Praze v Národním i Vinohradském divadle*“ a hra by se stala obtížně inscenovatelnou.[261] 19. prosince Peroutkovi píše ředitel Národního divadla v Brně a žádá jej, aby se premiéra jeho nově dokončené hry „Sulla“ konala v nejbližším možném termínu právě v Brně.[262] Vzápětí hru Peroutka definitivně dokončil a její název změnil na „Šťastlivec Sulla“. V nedatované smlouvě Peroutka pověřuje Petra Lotara překladem této hry do němčiny pod názvem „Glückliche Sulla“, přičemž tento překlad měl být jediný autorizovaný pro německou jazykovou oblast (Německo, Rakousko, Švýcarsko).[263] Ohledně brněnské nabídky patrně Peroutka váhal, do deníku si 21. ledna 1948 zapisuje, že toho dne za ním přijel Václav Renč, dramaturg brněnského divadla a znovu na něj v tomto směru naléhal.[264] Peroutka Renčovi svěřil rukopis hry a již 31. ledna mu Renč píše, že hra bude zařazena do repertoáru. „*Já osobně Vám, pane šéfredaktore, děkuju za zásadní důvěru a vyslovuju Vám svůj upřímný obdiv k úsporné a vskutku konstruktivní montáži dramatických scén, při povaze látky tak obtížných. Myšlenkově spíš než Sullovu katarsi, o níž jste hovořil, cítím ze hry vážné memento asi v ten smysl, že nelze nastolit řád a spravedlivé právo nikomu, kdo zaměňuje moc násilím. Snad mi nebudete mít za zlé, vyslovím-li svůj spisovatelský názor, že hře by ještě lépe odpovídal název nějak takový jako „Diktátoři“, vzhledem k tomu, že Marius, Sulla i ti další po nich jsou přes všechny ideově politické odchylky vlastně stále z jednoho masa, z jednoho a téhož rodu mstivců a násilníků. V tomto směru by snad ještě jasněji vyzněla hodnota mementa a ještě výslovněji by se odmítala možnost naivně politikářského výkladu Vaší hry*.“[265] Souběžně Peroutka vyjednával s Národním divadlem v Praze. „*V lednu jsme dostali definitivní text. Název ŠŤASTLIVEC SULLA. Hru bude dělat Dostal, výpravu nejspíš Tröster, Marius – podle autorova přání – připadne Štěpánkovi. Zbývalo dojednat další obsazení, čtyřicet postav ve dvanácti obrazech! Dramaturg měl s autorem připravit návrh pro režiséra. Sešli jsme se ve Stavovském divadle na představení Oblaku a valčíku 12. února. Datum pamatuji přesně, protože toho večera – což jsme ovšem netušili – se hra dávala naposled. Po divadle jsme zašli do baru v zadním traktu kavárny Bellevue na nábřeží, kde bylo otevřeno celou noc; vcházelo se tam z ulice Karolíny Světlé. Nejdéle jsme se dohadovali o Sullovi. Navrhoval jsem Högra, Peroutka uvažoval i o Dohnalovi, padala jména jako Boháč, Nedbal, v úvahu přišel i čerstvý člen Národního divadla Václav Voska. Rozcházeli jsme se, nerozhodnuti, až k ránu: ať to vyřeší režisér! Premiéra byla stanovena na 30. dubna – přesně na den, kdy byl před rokem uveden Oblak a valčík. Mělo to přinést druhé hře Peroutkově štěstí – lidé v divadle jsou tradičně pověrčiví. Jenže premiéra se nekonala. Byl únor roku 1948…*“[266] Nastudování hry znemožňovaly politické zásahy – Komunistická strana přikázala dělníkům Národního divadla, aby odmítli stavět kulisy a osvětlovat jeviště. Koncem února byl Peroutka donucen ukončit svou veřejnou činnost v Československu a v dubnu emigroval do Německa, text „Šťastlivce Sully“ odvezl s sebou. V Československu

[261] Petr Lotar Ferdinandu Peroutkovi, 5. 12. 1947. IN: FOND PEROUTKA FERDINAND, korespondence ke hře Šťastlivec Sulla 1947-1948, Archiv Národního Muzea. Nezinventarizováno.

[262] O. Zítek Ferdinandu Peroutkovi, 19. 12. 1947. IN: FOND PEROUTKA FERDINAND, korespondence ke hře Šťastlivec Sulla 1947-1948, ANM. Nezinventarizováno.; Z dopisu mj. vyplývá, že se Zítek a Peroutka znali z koncentračního tábora Buchenwald. Pozn. aut.

[263] Ferdinand Peroutka Petru Lotarovi, nedatováno. IN: FOND PEROUTKA FERDINAND, korespondence ke hře Šťastlivec Sulla 1947-1948, ANM. Nezinventarizováno.

[264] MUŽ PŘÍTOMNOSTI./FERDINAND PEROUTKA. Sestavil kruh přátel Ferdinanda Peroutky. Konfrontace, Curych 1985, str. 148.

[265] Václav Renč Ferdinandu Peroutkovi, 31. 1. 1948. IN: FOND PEROUTKA FERDINAND, korespondence ke hře Šťastlivec Sulla 1947-1948, ANM. Nezinventarizováno.

[266] JAN KOPECKÝ: *Neznámá hra Ferdinanda Peroutky* IN: Lidové Noviny. IV: ročník. Č. 2. 10. ledna 1991.

se premiéra hry pochopitelně nekonala, stejně jako byl stažen z repertoárů „Oblak a valčík". Z neznámého důvodu nebyla uvedena ani v zahraničí. Bohužel, zatímco dosavadní vývoj ohledně hry do roku 1948 se dá podrobně sledovat, pro následující období se v Peroutkově zpřístupněné pozůstalosti nevyskytují žádné další podrobné materiály. V dopise Karlu Steinbachovi z 24. srpna 1948 Peroutka píše, že *„ 19. a 24. září bude BBC vysílat anglicky celý Oblak a valčík – a dávají si už přeložit také Sullu a také to asi budou vysílat. Mimo to vyjde knižně, a je jakási naděje na anglické divadlo*."[267] Jak celá záležitost dopadla, není z další korespondence jasné.

„Šťastlivce Sullu" nikdy neinscenovalo divadlo, své světové premiéry se ale dočkal na rozhlasových vlnách díky Josefu Kodíčkovi, významnému režisérovi, dramaturgovi a novináři, který po roce 1948 točil pro nově založenou československou redakci Radia Svobodná Evropa rozhlasové hry. Zde založil ve vysílání tradici tzv. „Her týdne" a pro tento cyklus pořadů roku 1951 Peroutkova „Šťastlivce Sullu" upravil a natočil. „*V inscenaci hrají takřka všichni, kdo tehdy ve „Svobodce" mluvili česky.*" Titulní role Sully se ujal sám Kodíček, roli holiče Fufidia ztvárnil proslulý český komik Jára Kohout.[268]

Roku 1953 se Peroutka zabýval myšlenkou přepsat „Šťastlivce Sullu" do podoby románu, zůstalo ale patrně jen u nápadu.[269] Ferdinand Peroutka zemřel 20. dubna 1978 v New Yorku.[270]

Po roce 1989 v Československu zájem o dílo Ferdinanda Peroutky stoupl, o čemž mj. svědčí bohatá korespondence v tomto směru mezi Jaroslavou Peroutkovou, vdovou po Peroutkovi, a vydavateli.[271] Roku 1991 vznikla rozhlasová adaptace „Šťastlivce Sully" – úpravu provedla Věra Vaňková, režie se ujala Hana Kofránková, titulní roli představoval herec Ivan Řezáč. Premiérové vysíláno proběhlo 25. července 1991 v Českém rozhlasu.[272] Ve stejné době se natáčela i televizní inscenace „Šťastlivec Sulla", premiéra proběhla v úterý 2. června 1992 na ČT 1 v hlavním vysílacím čase. Reprízovaná byla hra hned ve středu 3. června a následně ve čtvrtek 11. června.[273]

Kritika přijala novou hru vesměs kladně, i když s výhradami. „*Politikou hluboce zainteresovaný Peroutka odsuzuje zřetelně politiku násilí, její svévolně fungující mechanismy, stejně jako třesoucí se chtíč moci, skrytý za populistickými proklamacemi. Zatímco kvalita Peroutkovy předlohy se nejvíce projevuje mravním poselstvím, skrytým v katarzním působení závěrečných obrazů, „nejviditelnějším" kladem její televizní inscenace je bez pochyby hvězdné herecké obsazení.* (…) *Mezi hlavními protagonisty nefigurují ženy, což je sice v souladu se skutečným životem tehdejší římské společnosti, ale inscenaci se pak*

[267] PEROUTKA Ferdinand Steinbachovi Karlu – dopis z 24. 8. 1948 IN: FOND PEROUTKA FERDINAND, č. inv. 411 – 423, LA PNP.

[268] Rozhlasová hra „Šťastlivec Sulla" (1951; režie Josef Kodíček, asistent režie Alois Alexandr) – 2 audiokazety IN: FOND PEROUTKA FERDINAND, LA PNP. Dále internetové zdroje:
Panáček v říši mluveného slova [online]. 10. 6. 2011 [cit. 2011-06-10]. Páteční večer – Josef Kodíček a Svobodná Evropa (2011). Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/radiodokument/52602-patecni-vecer-josef-kodicek-a-svobodna-evropa-2011.html>.
Panáček v říši mluveného slova [online]. 31. 5. 2011 [cit. 2011-05-31]. Šťastlivec Sulla (1951). Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/52095-stastlivec-sulla-1951.html>.

[269] Deník z let exilu IN: FERDINAND PEROUTKA. DENÍKY, DOPISY, VZPOMÍNKY. Uspořádala Slávka Peroutková. NLN, Praha 1995, str. 64 a 71.

[270] MUŽ PŘÍTOMNOSTI. /FERDINAND PEROUTKA. Sestavil kruh přátel Ferdinanda Peroutky. Konfrontace, Curych 1985, str. 230.

[271] Viz korespondence ve FONDU PEROUTKA FERDINAD, LA PNP.

[272] *Lidové Noviny.* Roč. 4. 19. července 1991. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[273] *Československá televize*. II. ročník. Č. 28. 1. 6. 1992.

jaksi nedostává rozměru intimního, jenž je zde nahražen výstupy směšnohrdinských figurek plebejců. (…) *z úst postav většinou promlouvají apriorní a proto neživé Peroutkovy soudy teze*, [takže] *hra nestačí dnes obvyklému inscenačnímu tempu*.“[274] Dále třeba: „*Antika stále táhne, i proto, že skrze její kulisy promlouvá i to naše dvacáté století. V televizi jsme již nejednou viděli drama touto érou inspirované. Často se jednalo o hry zatěžklé filozofujícími propletenci, kterým chybělo odlehčené televizní zpracování. Zato umělý svět kulis při Sullovi byl oživen poměrně jasnými a srozumitelnými dialogy (i výmluvnými krvavými rekvizitami).*“[275]

Další typ recenzí kritizuje Peroutkovu hru jako takovou: „*Otázky po povaze moci, jež se zaštiťuje dobrými úmysly, po vítězství pravdy docilovaném krví, po osvícenosti vlády a osobních limitech vládců, otázky, které Peroutka v dialozích analyzuje na vděčném historickém pozadí ohrožené římské republiky, mají ovšem skutečně blíže k eseji, případně k rozhlasové podobě než k plnokrevné jevištní struktuře. Režisér P. Háša tedy nemohl o mnoho více, než ve stylizovaných studiových prostorách spolehnout na zkušené herectví V. Postráneckého, R. Brzobohatého, P. Čepka, O. Vetchého aj. a jejich snahu povýšit deklamaci antagonistických postojů na vnitřní, jedinečně lidské ztotožnění s nimi. Tedy na snahu, která ne vždy překlenula limity textu coby moudré, pregnantní, nicméně meditativně intelektuální šarády.*“[276]

Vcelku ale mezi recenzenty převládají spíše závěry v tom smyslu, že „Šťastlivec Sulla“ je nadčasovým dílem, plným skvostných myšlenek.[277] Zejména scénu předvolebního „podkuřování voličům“ Maria a Sully kritikové označují za nesmírně sugestivní. „(…) *při některých scénách nám běhá mráz po zádech. Jsou tu analogie s minulostí i přítomností. Oba kandidáti na místo konzula se předvádějí i se svými „tiskovými mluvčími.“ Rétoři halasně vychvalují jejich zásluhy a agresivně napadají protivníka. Skvělým příkladem obratnosti i demagogie je pak zvláště Mariova řeč „Nevolte mě!*“[278]

Kritika dále upozorňuje na další podstatnou věc: přílišné množství postav, které již před 40 lety vytýkal Peroutkovi Petr Lotar, natáčení inscenace ztěžovalo. Jak vyplývá z první kapitoly, většina televizních inscenací natáčených v ateliéru je postavena spíše na rozhovoru dvou, maximálně tří postav. Ferdinand Peroutka ale děj „Šťastlivce Sully“ hodně vystavěl na davových scénách, kterým se tím pádem nevyhnula ani inscenace, a tím se stala v původní televizní tvorbě ojedinělou. Objevuje se tedy kritika, která toto hodnotí spíše negativně, spolu s „afektovanými ukřičenými hereckými výkony: „*Režisér zvolil pro vtažení do děje formu citové exaltace. Většina promluv na začátku hry se stylizuje do křiku a má proto poněkud operetní ráz. (…) Závěr se pak znovu ke škodě věci rozplynul v rádoby masových scénách. Potvrdil tím ovšem jen pravidlo, že televizní obrazovka (…) působí krajně kabaretně v „davových scénách“, navíc organizovaných s vtipem a „motorností“ baletu Československé televize.*“[279]

---

[274] JAROSLAV VANČA: *Krutý Řím podle Ferdinanda Peroutky. Násilníci, adoranti a převlékači kabátů*. IN: Prostor. I. ročník. Č. 50. Vydání 8. 6. 1992.

[275] DITA FUCHSOVÁ: *Solidní řezničina* IN: Rudé právo. II. ročník. Č. 125. Vydání 3. 6. 1992.

[276] spa: *O vladařích a bláznech. Obrazovka dvou velkých jmen: J. Trefulka a F. Peroutka*. IN: Lidové Noviny. 4. 6. 1992. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[277] MICHAELA GRIMMOVÁ: *Šťastlivec Sulla* IN: Právo. Vydání 4. 6. 1992. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[278] LADISLAV RYCHMAN: *Boj o moc (v Římě?). TV střihy*. IN: Svobodné slovo. LXXXVI. ročník. Č. 153. Vydání 5. 6. 1992.

[279] IVAN VÁGNER: *Homo homini lupus aneb „Člověk člověku vlkem“* IN: Zemědělské noviny. XLVIII. ročník. Č. 143. Vydání 8. 6. 1992.

Kritika vyzdvihuje herecký výkon Václava Postráneckého, představitele titulní role. Jeho Sulla je „ (…) *dokonalá a prokreslená studie sebevědomého patricije s velikášskými sklony, postava vnitřně rozeklaná, kterou osud žene do stále nových a nových krizových rozhodnutí, jimiž de facto jen záplatuje své činy předešlé*. (…) [Ovšem] *"sláva" jeho krvavých činů, jimiž předstihl vlka Maria, dočista vybledla v apokalypse jeho nástupců: Claudiů, Nerů a Caesarů*."[280] Roku 1993 Václav Postránecký za tuto svou roli obdržel cenu Českého literárního fondu.[281] Další výraznou postavou inscenace je Marius v podání Radoslava Brzobohatého, jeho herecké pojetí ale recenze spíše hodnotí jako velmi afektované, popř. statické a patetické.[282]

Domnívám se ale, že ačkoliv po technické stránce tato televizní inscenace má jisté nedostatky, první vizuální uvedení „Šťastlivce Sully" v době, kdy Československá republika zanikala, a rovněž vlivem politických a volebních zmatků, bylo velice aktuální a to si také uvědomuje mnoho kritiků a recenzentů, nehledě na diváky, kterým mnohé dialogy a politické fráze musely připadat až podezřele známé z jednání parlamentu a novin. Trojitá repríza hry během devíti dnů je rovněž mezi televizními inscenacemi, které sleduje tato práce, naprosto ojedinělá.

[280] Tamtéž.
[281] Viz katalog archivu ČT.
[282] IVAN VÁGNER: *Homo homini lupus aneb „Člověk člověku vlkem"* IN: Zemědělské noviny. XLVIII. ročník. Č. 143. 8. 6. 1992.
JAROSLAV VANČA: *Krutý Řím podle Ferdinanda Peroutky. Násilníci, adoranti a převlékači kabátů*. IN: Prostor. I. ročník. Č. 50. Vydání 8. 6. 1992.

Kapitola 6: Královský život otroka

Rok výroby: 1992

Premiéra: 15. 6. 1992

Autor scénáře a námět: Jan Jílek, Zdeněk Zelenka

Název předlohy: Svět ezopských bajek

Dramaturg: Anna Vášová

Režie: Zdeněk Zelenka

Učinkují: Bohuslav Čáp (řezník), Filip Čáp (1. žák), Viktor Červenka (svalovec), Michal Dlouhý (Filokalos), Ladislav Gerendáš (3. občan), Jiří Hálek (strážce pečeti), Jiří Havel (3. muž), Karel Hovorka ml. (1. občan), Jan Hraběta (2. občan), Ladislav Lahoda (svalovec), Jiří Langmajer (Haimon), Ladislav Mrkvička (Ezop), Tomáš Petřík (3. žák), Viktor Preiss (Xanthos), Petr Rajchert (4. žák), Otto Rošetzský (Kapys), Josef Somr (tulák), Rudolf Stärz (2. muž), Martin Stránský (5. žák), Libuše Šafránková (Kassandra), Jaroslav Šmíd (Kroisos), Martin Velda (2. žák), Alexandr Voronovský (stráž krále), Jiří Zahajský (1. muž), Vlastimil Zavřel (otrokář)

Televizní hra, již tvůrci natočili na motivy fiktivního životopisu Aisópa[283], nejslavnějšího bajkaře archaického Řecka.

Kassandra, manželka Xantha, filosofa ze Samu, si dlouho přála, aby její manžel pořídil do domácnosti otroka. Xanthos se rozhodne její přání splnit, avšak v obavě, aby mu manželka s mladým a krásným otrokem nebyla nevěrná, koupí na trhu staršího a nevzhledného muže, Ezopa. Ezop sice neoplývá krásou, ale inteligencí, vtipem a bystrým rozumem, pro který ho lidé brzy začnou Xanthovi závidět. Xanthos si však Ezopa příliš neoblíbí, protože ve srovnání s Ezopovou pohotovostí a vtipem vychází najevo Xanthovy vlastní intelektuální nedostatky, jeho neschopnost a opilství. Ezop také zprvu vzbuzuje nenávist u paní Kassandry – ta si opravdu přála mladého otroka, se kterým by si vynahradila nelásku, již cítí k hloupému manželovi. Ezop dokonce náhodou přistihne Kassandru při záletu s mladým Filokalem, cizincem z Lýdie. Tím více jej ovšem Kassandra nesnáší a pokouší se Ezopa znemožnit a ponížit zadáváním nemožných úkolů, které však Ezop dokáže chytrostí a důvtipem splnit.[284] Obyčejně tedy tak, že dá slovům jiný význam a udělá vlastně pravý opak,

[283] Původní řecká podoba jeho jména zní „Aisópos“. Česká forma „Ezop“ vznikla z latinského Aesopus. Viz SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Z řeckých a latinských originálů přeložili Václav Bahník, Rudolf Kuthan a Jiří Valeš. Str. 588.

[284] **Kassandra**: „*Nařídila jsem ti:Kup, co je v životě nejprospěšnější a nejlepší.*“
Ezop: „*Co je prospěšnější než jazyk? Na jazyku stojí veškerá filosofie i veškerá výchova. Jestliže je v obcích pořádek, jestliže jsou ustanovena rozhodnutí a zákony, je to jen zásluha jazyka. A jestliže základem našeho života je jazyk, pak nejužitečnější a nejlepší je jazyk*.“
Kassandra: „*Opět z nás děláš hlupáky, Ezope. To, co jsi nám předložil, je prachobyčejný sval, kterému se říká jazyk. Ty tu ale mluvíš o jazyku jako o slovech, která jsou nositeli myšlenek. Tohle je prospěšné leda tak pro zahnání hladu*.“
Ezop: „*S prominutím, vzácná paní, a vyslovila byste svoje myšlenky, kdyby vaše ústa postrádala jazyk. Bez jazyka neřekla byste ani slovo*.“
Kassandra: „*Napsala bych ho*!“
Ezop: „*A přečetla byste ho bez jazyka? Lidem, kteří neumějí číst a kterým jsou rozhodnutí a zákony určeny? Jak byste jim ho sdělila? Rukama?*“

jako např., když příkaz „uvař čočku“, vskutku splní doslova a uvaří jediné zrno čočky. „*Je obdarován schopností vidět život a svět tak, jak ho nevidí žádný z těch, kteří jsou nám dáváni za příklad*.“[285]

Do Ezopova osudu dále zasáhne lýdský král Kroisos, který začne ostrov Samos vojensky ohrožovat, protože jej hodlá připojit násilím ke své říši. Strážce pečeti ostrova Samu vyhledá Xantha, „nejmoudřejšího člověka ostrova“ a požádá ho, aby předáky obce přiměl k mírumilovnému jednání vůči Kroisovu vojsku, tj. Samos nemá klást žádný odpor. Za odměnu se má Xanthos stát jeho nástupcem v úřadu prvního muže ostrova. Zbabělý filosof původně hodlá utéct, poté však Kassandru napadne spásná myšlenka – projev k ostrovanům vymyslí a pronese právě Ezop. Díky této příležitost se Ezopovi podaří vyváznout z otrockého závazku. Dokonce rozřeší jednu ze záhad, jež ho obklopují, tj. jak může být hlupák Xanthos autorem všech moudrých filosofických knih, které pod jeho jménem všude kolují. Ve skutečnosti je totiž všechny napsala Kassandra.

Ezop přesvědčí občany Samu, aby se Kroisovým vojskům bránili a neztratili dobrovolně svou svobodu ve prospěch tyrana. Bystrost a nadání, které byly dříve jen jeho majetkem, se rázem stávají majetkem všech jeho svobodných spoluobčanů. A v zájmu celého ostrova Samu se Ezop znovu stane nesvobodným mužem. Tentokrát už ne otrokem, nýbrž vězněm krále Kroisa, který stále chce ostrov Samos učinit součástí svého království a právem se obává, že mu Ezop stojí v cestě. Žádá proto Ezopovo vydání a znovu hrozí vojskem. Ostrované však odmítají Ezopa vydat: „*Nelze připustit, aby svoboda jedněch byla vykoupena svobodou druhého. To by pak v životě měli pravdu ti, co uvažují jako Kroisos!*“[286] Ezop se však dobrovolně rozhodne vydat sám sebe do Kroisových rukou a zažije další překvapení – mocný a obávaný král Kroisos se ukáže být mladým a nezkušeným mladíkem, který svou nejistotu ukrývá za vojsko a silné řeči, „pejsek, na vlastním dvorku však lev.“ I Kroisa však oslní Ezopova moudrost a zachová se podle jeho poučení – slíbí Samu trvalou svobodu a stáhne svá vojska. Protože „*rozhodnout jinak, než rozhodlo by tucet jiných, to si může dovolit jen ten, kdo nemá strach, kdo je skutečně velký a kdo je doopravdy svobodný*“[287], říká Ezop a král Kroisos je ochoten naslouchat moudrým radám.

Jenže tak silný příznivec znamená pro Ezopa i mnoho podlých závistníků a nepřátel, v prvé řadě hloupého Xantha, který se na Samu mezitím stal strážcem pečeti. Nehledě na to, že se jeho žena Kassandra do Ezopa zamilovala. A tak nakonec Ezopovi nezbývá nic jiného, než ze Samu, kde získal svobodu, a kterému svobodu zajistil, utéct ke Kroisovi. Utíká sice před hlupákem, ale nehodlá připustit, aby hloupost měla právo vítězit. Ezop totiž neodjíždí, aby mlčel. Hodlá totiž psát příběhy o světě zvířat, které mají podobu lidí, a mluvit tak skrze ně.

„*A tak v tom pestrém společenství bylo možno zahlédnout mazanou lišku, mocného lva, loupeživou straku, fintivého páva i nejednoho pejska, co je na svém dvorku lvem. Lišili se vzhledem, i vlastnosti měl každý jiné, jedno však bylo všem jasné: že žít musí vedle sebe. A k tomu že je zapotřebí hlavně vůle k poznání a k pochopení těch, co se něčím liší*.“[288]

Kassandra: „*Ovšem já jsem ti přikázala, abys koupil to, co je prospěšné, zároveň však nejodpornější a nejhorší. No, tak se pochlub, Ezope, copak to je*.“

Ezop: „*Jazyk. Copak jazyk nemá spoluvinu na každém úskoku, nepřátelství, nástrahách, svárech a válkách? A co je tedy horšího než tenhle darebák jazyk?*“

Královský život otroka (1992; režie Zdeněk Zelenka), stopáž: 00:24:14:14.

[285] Tamtéž, stopáž: 00:27:52:15.

[286] Tamtéž, stopáž: 00:51:51:16.

[287] Tamtéž, stopáž: 00:58:07:05.

[288] Tamtéž, stopáž: 01:12:42:07.

Autoři scénáře této inscenace vycházeli z textu „Život Aisópův“ neboli „Kniha o filosofu Xanthovi a jeho otroku Aisópovi“, který do publikace „Svět ezopských bajek“ přeložil klasický filolog Václav Bahník[289] (nedopatřením však je v závěrečných titulcích uveden jako „Blahník“).

Za první změnu oproti výchozímu textu bych označila podobu samotného Ezopa[290]. Měl být totiž „*vzhledem šeredný, na práci slabý, měl vystouplé břicho, velkou hlavu a rozpláclý nos, nedoslýchal, byl snědý, zmrzačený, pajdavý, ruce měl krátké, byl hrbatý, horní ret měl převislý – jedním slovem byla to zrůda nevěštící nic dobrého*.“ K tomu všemu Ezop nedovedl mluvit.[291] Podobu Ladislava Mrkvičky coby Ezopa nemohu označit za příliš nevzhlednou, ačkoliv se tento dojem snaží vyvolat Kassandra v podání Libuše Šafránkové, když se zlobí, že manžel přivedl domů opičáka. Další Ezopovy příhody líčené v textu však filmaři opomíjejí, tj. Ezop si měl naklonit Isidinu kněžku, která mu u své bohyně vyprosí dar řeči. Následně se ostatním otrokům stává nepohodlným, protože díky své řeči poukazuje na jejich poklesky. Ti proto pána přesvědčí, aby Ezopa prodal. Otrokář však Ezopa pro jeho ošklivost nemůže nikomu prodat, proto s ním odjíždí na ostrov Samos, kde, jak doufá, se mu to podaří. Na trhu s otroky Ezop svou vtipností a výřečností upoutá filosofa Xantha, který ho okamžitě koupí. Následuje série rozmanitých a vtipných příhod, jež vyplývají z toho, že Xanthos nedokáže Ezopovi dát takový příkaz, jaký by Ezop nezvládl přejinačit. Viz případ s čočkou, který převzala inscenace.

Naproti tomu Xanthova manželka v textu nehraje významnější roli, dokonce nemá ani jméno. V inscenaci je však Xanthos zobrazen jako naprostý hlupák - všechny jeho filosofické spisy sepsala manželka, a také jen ona dává Ezopovi rozmanité příkazy ve snaze jej přechytračit a ukázat mu, kde je jeho místo. Musí však uznat Ezopovu intelektuální převahu i převahu morálních kvalit. Ezop ostře kontrastuje s Kassandřiným neschopným a hloupým manželem, což způsobí, že se Kassandra do Ezopa zamiluje, ačkoliv jej zprvu označuje za ohavu a zvíře.

Posléze se ale Ezop dostává s Xanthem do skutečných sporů – Xanthos totiž slíbí Ezopovi za jeho pomoc svobodu, ale svůj slib nesplní. Ezop se mu pomstí tím, že navzdory své ošklivosti svede jeho manželku.[292] Nakonec však Ezop svobodu získává, protože zachrání Samos od tyranie krále Kroisa.[293]

Zhruba zde inscenace končí a pokračování syžetu, jež zachycuje námětový text, již nezobrazuje. V pokračování textu Ezop odchází ze Samu do Babylónie, kde na dvoře krále Lykúrga zažívá další dobrodružství a nebezpečí, z nichž se však svým důvtipem a svou chytrostí dostane a navíc si získá velkou vážnost, mj. i díky bajkám, jež vypráví.[294] Ke konci svého života se však Ezop vypraví do Delf a popudí proti sobě místní občany. Ti jej pak za to shodí ze skály, jako trest za nespravedlivou smrt dobrotivého Ezopa je však Zeus postihne morem.[295]

---

[289] Základem pro překlad „Života Aisópova“ bylo vydání: Aesopica. A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him or Closely Connected with the Literary Tradition that Bears His Name. Collected and Critically Edited, in Part Translated from Oriental Languages, with a Commentary and Historical Essay by Ben Edwin Perry. Volume one: Greek and Latin Texts. The University of Illinois Press, Urbana 1952. Viz Ediční poznámka IN: SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Z řeckých a latinských originálů přeložili Václav Bahník, Rudolf Kuthan a Jiří Valeš. Str. 590.

[290] Pro větší přehlednost používám v komparaci variantu „Ezop.“

[291] *Život Aisópův* I., 1. IN: SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Přeložil Václav Bahník. Str. 23.

[292] Tamtéž XVI, 75. IN: SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Přeložil Václav Bahník. Str. 76.

[293] Tamtéž XIX – XX IN: SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Přeložil Václav Bahník. Str. 84 – 92.

[294] Tamtéž XXI – XXIV IN: SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Přeložil Václav Bahník. Str. 92 – 103.

[295] Tamtéž XXIV IN: SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Přeložil Václav Bahník. Str. 103 – 110.

Námětový text však obsahuje několik dějových epizod, jež inscenace převzala, domnívám se však, že jejich zobrazení může divákovi připadat nejasné. Např. na hostině, kterou pořádá Xanthos pro své žáky, svěří Ezopovi košík s pečivem a nařídí mu, aby jej „*donesl té, která mě* (tj. Xantha) *má ráda*.“[296] Míní tím svou manželku, která se hostiny neúčastní. V textu se Ezop ale rozhodne paní pozlobit, a proto pečivo věnuje feně, která celou hostinu ležela u Xantha, a tím vyvolá nesvár mezi Xanthem a jeho manželkou, protože ta je právem uražena tím, že manžel posílá vybrané pečivo zvířeti a na ni si nevzpomene. V inscenaci dostane Ezop stejný rozkaz. Přistihne však paní při nevěře a pečivo odnese psovi, který ale na hostině u Xantha vůbec neležel, takže pánův rozkaz vlastně nesplnil. Tvůrci inscenace však patrně příhodu pojali tak, že Ezop nenápadně Xantha upozorňuje na manželčinu nelásku.

Podobně dopadla epizoda s vepřovými jazyky, která se v textu odehraje ve dvou dnech. První den Xanthos Ezopovi poručí, aby na hostinu, kterou on pořádá pro své žáky, uvařil to, „*co je v životě dobré a užitečné*.“ Takže Ezop jemu i žákům předloží vepřové jazyky připravené na několik způsobů a všichni účastníci hostiny dostanou průjem. Když jej poté Xanthos kárá, pronese Ezop krásnou řeč ke chvále jazyka, na kterém stojí veškeré vědění i filosofie (viz pozn. 2) a Xanthos musí uznat, že Ezop má pravdu, ačkoliv jej celou noc trápí žaludek. Nepoučí se však ze své chyby a druhý den Ezopovi poručí, aby uvařil to, „*co je nejhorší a nejodpornější*.“ Ezop tedy znovu připraví vepřové jazyky, protože „*jazyk má vinu na všech nástrahách a nepřátelství*“ (viz pozn. 2).[297] Televizní inscenace však příhodu s jazyky zredukovala do jedné hostiny, kde nejsou podávány pouze a jedině vepřové jazyky, nevolností trpí pouze jeden host a ještě navíc ne z toho důvodu, že by si pokazil žaludek celovečerním pojídáním pikantně připraveného masa. Takže snaha pánů Ezopa potrestat zde vyznívá spíše nesmyslně, žádný z žáků si na Ezopa nestěžuje, a naopak všichni chválí jeho důvtipnost.

Přesto ale mohu říci, že výše uvedená kniha autorům scénáře sloužila spíše jako inspirace a podařilo se jim vytvořit zajímavý, dramatický, fungující příběh.

O existenci otroka a později bajkaře Ezopa-Aisópa coby skutečné historické postavy se dnes již nepochybuje, údaje o něm jsou však pouze zlomkovité. Žil asi na přelomu 7. a 6. stol. př. n. l., pocházel patrně z Thrákie – s Thrákií jej historikové spojují kvůli jeho přátelství s thráckou nevěstkou Rhodópis (do této ženy se mj. zamiloval bratr proslulé básnířky Sapfó, ovšem k veliké nelibosti své rodiny). Podle jiných verzí ale Aisópos pocházel z Mesámbrie, lokality ležící na thráckém pobřeží Černého moře v dnešním Bulharsku. Předpokládá se, že Aisópos upadl do dlužního otroctví a původně se jednalo o svobodného občana. Poté, co upadl do otroctví, se spřátelil s Rhodópidou. Oba pak žili na Samu. Aisópos asi pracoval jako sluha. Rhodópis později odvezli do Egypta, kde ji za obrovskou sumu peněz vyplatil Sapfin bratr Charaxos. Tradice Aisópovi přisuzuje vytvoření souboru bajek, které pozdější autoři převedli do veršů a písemně zachytili.[298] Aisópos prý zemřel v Delfách – byl místními občany svržen z útesu Hyampeia. Důvod jeho úmrtí není jasný, ale údajně ho do Delf vyslal lýdský král Kroisos na diplomatickou misi.[299]

Aisópos se mj. stal hrdinou lidové knížky, tzv. „Románu o Aisópovi“,[300] která podrobně vypisuje jeho život a doplňuje jej o některé známé bajky. Dochovaly se dvě byzantské verze

[296] Tamtéž XI., 43 IN: SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Přeložil Václav Bahník. Str. 55 – 57.
[297] Tamtéž XII., 51 – 55. IN: SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Přeložil Václav Bahník. Str. 60 – 63.
[298] CANFORA, str. 76 – 78.
[299] Der Neue Pauly, heslo „Aesop“
[300] Další varianty názvu: „Život Aisópův“, popř. „Kniha o filosofu Xanthovi a jeho otroku Aisópovi.“

tohoto díla, z nichž jedna zahrnuje i jisté vulgární epizody, druhá je zase cenzuruje. Kořeny tohoto díla jsou ale mnohem starší.[301]

Inscenaci „Královský život otroka“ uvedla televize ve stejné době jako hru „Šťastlivec Sulla“, dokonce ve hlavním vysílacím čase na programu F1, jak dokládá program Československé televize (týden od 15. 6. do 21. 6. 1992). Kritiky věnovaly více pozornosti „Šťastlivci Sullovi“, přesto si ale „Královský život otroka“ diváci oblíbili, což dokládají četné reprízy této inscenace. (Viz příloha.) Dohledané recenze o této inscenaci hovoří kladně a dokonce ji označují za aktuální politickou hru a dokonce za jedno z nejlepších televizních děl svého žánru. Zde hlavní myšlenky a postřehy recenzentů:

„*Jan Jílek napsal moudrou, ironicky sešklebenou frašku s takřka klasickou vyvážeností. Režisér (a spoluautor scénáře) mohl v takovém případě názorně ukázat, co umí, a jeho dovednost se projevila nejen ve vytvoření prostoru pro znamenité herecké výkony všech protagonistů (…), ale především ve vtipné inscenaci jednotlivých scén a rychlém tempu celého díla*.“[302]

„*Inscenace se láme v trojí ladění: v pseudofilozofující, vždy vděčné antické podobenství, v prostinké politikum a la „i jeden čestný, moudrý občan, byť by to byl otrok, může dát věcem jejich správný směr“ (programová anonce) a – bohužel až v třetím plánu – v hořkou komedii o „velkých malých“ lidech a jejich myšlenkách. Pochopitelně onu třetí linii podpořil Zelenka, seč mohl, jak něžně rozmarným aranžmá intimních scén, tak volbou typově i řemeslně optimálních (možná až příliš osvědčených) hereckých představitelů. (…) Jenže navzdory všem realizačním snahám překrýt deklarativní model „vůdce“ modelem „mudrce“ a účelovou výzvu nadčasovým dramatem zůstal příběh šalamounského otroka, tribuna lidu, „šedé eminence“ a hlavně skrytě trpícího člověka právě jen v půli cesty. Zřejmě přesně v bodě takových mezičasových zastavení, jakých jsme dnes schopni*.“[303]

„*Je možné odbýt ho* [tj. Ezopa] *jako směšnou figurku a bezstarostně pak sledovat Události a komentáře, jenže právě při nich si pak možná neklidně uvědomíme, kolik podobných « mudrců » má i naše doba. Být dosti chytrý na to, abych i lži dokázal podat jako čistou pravdu, a dosti zbabělý, abych ničil své odpůrce? Opravdu stačí tak málo k tomu, aby pak tito lidé rozhodovali, kudy se dějiny či třeba život jen jednoho člověka budou ubírat? Příběh Ezopa, tak jak ho vidí tvůrci nové televizní inscenace, dává naději, že to může být i jeden čestný, moudrý občan, byť otrok, kdo může dát věcem jejich správný směr*.“[304]

[301] Der Neue Pauly, heslo „Aesop Romance“

[302] PETR NOVÝ: *A nejstrašnější je…* IN: Mladá fronta Dnes. Roč. 4. Č. 128. 17. 6. 1992.

[303] MIRKA SPÁČILOVÁ: *Zastavení* IN: Lidové Noviny. 16. 6. 1992. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

[304] DANIEL ANÝŽ: *Královský život otroka* IN: ČT. 15. 6. 1992. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.); Jedná se o televizní anonci, o níž se zmiňuje předchozí příspěvek. Pozn. aut.

Kapitola 7: Kadeř královny Bereniké

Rok výroby: 1993

Premiéra: 18. 3. 1993

Autor scénáře a námět: Oldřich Daněk

Dramaturg: Jana Dudková

Režie: Oldřich Daněk

Učinkují: Jiří Adamíra (Kallimachos), Miriam Chytilová (Chloé), Jiřina Jirásková (Klió), Hana Maciuchová (Erigoné), František Němec (Hippiás), Josef Vinklář (Konón)

Televizní hříčka. Další ze série Daňkových „útržků z běhu času“, tentokrát pojednávající o schopnosti člověka vyrovnat se s vlastní pomíjivostí.

Děj inscenace se odehrává v Alexandrii ve 2. stol. př. n. l. Král Ptolemaios III. právě vytáhl do války a jeho manželka Bereníké věnovala bohyni Arsinoé svou kadeř vlasů jako obětinu za manželův šťastný návrat ze Sýrie. Poněkud překvapivě ale tento král a jeho manželka v Daňkově inscenaci vůbec nevystupují. Hrdiny příběhu totiž jsou Klió, kněžka chrámu bohyně lásky Arsinoé, nejslavnější básník této doby Kallimachos, se kterým se Klió před třiceti lety rozešla, a astronom Konón.

Kallimachos „alfa současného řeckého básnictví“, jehož verše lidé umějí nazpaměť a který vnesl do poezie intimitu a cit, prodlévá v alexandrijské knihovně. Zde jej navštíví jeho přítel, astronom Konón, a sdělí mu, že mezi Souhvězdím Lva a Panny objevil nové, dosud nepopsané souhvězdí. Oba muži tedy oslavují a současně se dohadují o možnostech vědy. Zatímco Konón proklíná vlastní nemohoucnost (stárne, jeho zrak stále slábne) a vyjadřuje touhu vlastnit přístroj, který bychom dnes nazvali dalekohledem[305], Kallimachos se projevuje spíše jako brblavý nesnášenlivý stařec, a Konónova neutuchající touha po poznání mu připadá bezbožná.[306] Náhle však Kallimacha navštíví velekněžka Klió a v nutné věci si s ním přeje mluvit o samotě. „*Teď tu tedy stojí tři stárnoucí lidé, dva muži, jedna žena, kdysi jistě velmi krásná, nyní už velmi, velmi zkušená, aby Kallimachos už nevěřil jejím „očím Antigony, Elektry a Penelopy…“ Mají svou chvíli nálezů a ztrát alespoň očekávaných, jsou tedy na jedné cestě s námi, už třeba právě pro tenhle rytmus – od nálezů ke ztrátám i opačně – pro ten nejčastější rytmus života, století nestoletí.*“[307]
Zprvu se ale zdá, že rozmluva mezi Klió a Kallimachem nebude možná kvůli jistým antipatiím – před třiceti lety je pojil milenecký vztah, Klió se však s Kallimachem rozešla. Klió se ale odhodlala navštívit Kallimacha kvůli velice vážné věci – obětovaná královnina kadeř zmizela. Klió se domnívá, že ji ukradl Kallimachův vnuk Euardés, který je do

[305] Tehdy dalekohled pochopitelně neexistoval, Konón si pouze přeje, aby ho někdo sestrojil.
[306] **Kallimachos**: „Myslíš, že by bohové uvítali, kdybychom se jim přiblížili?“
Konón: „To nevím a nikdo mě nemůže přimět, abych o tom přemýšlel z hlediska bohů.“ (…)
Kallimachos: „Třeba je dobré přemýšlet o všem z mnoha hledisek. (…) Takže přiblížit nebeskou klenbu se nebojíš?“
Konón: „A proč bych se měl bát bohů? (…) Přáli mi. Dali mi život a mně se na světě líbí. Tak proč bych se jich měl bát?“
Kallimachos: „Protože jim jsme jaksi blíž, než jsme byli včera. Nezdá se ti?“
Konón: „Zdá, nezdá, takové věci já přenechávám básníkům.“
Kadeř královny Bereniké (1993; režie Oldřich Daněk), stopáž: 10:14:16:03.
[307] ALENA HEINOVÁ: *Kadeř královny Bereniké* IN: Československá televize. Roč. 28. Č. 13. 22. 3. 1993.

Bereníky zamilován. Svou domněnku ale Klió nemůže dokázat. Do této chvíle zbožně se tvářící Kallimachos najednou celou věc bere na lehkou váhu, ačkoliv by mohla urazit bohy a král Ptolemaios by mohl v boji zemřít. Klió proto chce, aby Kallimachos donutil vnuka kadeř vrátit. Kallimachos ale namítá, že „nemá příliš velkou vážnost ve vnukových očích“ a krom toho romanticky založený Euardés před dvěma dny odjel na syrské tažení. Pravděpodobně s kadeří pod pancířem na srdci. Kallimachos proto radí Klió, aby si sehnala jinou kadeř, což ale Klió rozhořčeně odmítá. Mezitím Konón seznámil Kliinu společnici Erigoné se svým novým objevem a ta si uvědomí, že toto souhvězdí má tvar copu. Přichází proto se spásným nápadem: Konónovo souhvězdí je ve skutečnosti Bereníčina kadeř, kterou bohové povznesli z chrámu na nebesa. Problém se tak elegantně vyřešil. Kallimachos se kromě toho rozhodl na toto téma sepsat báseň ve složitém metru – důkaz o spolupráci poezie, astronomie a teologie – jíž hodlá věnovat králi Ptolemaiovi z vděku za péči o Múseion.

„*Souhvězdí nad námi tady budou tisíce podzimů, stovky olympiád. Stejné hvězdy se na nás budou dívat, až už třeba nikdo nebude vědět, že byl nějaký Ptolemaios a nějaké syrské tažení*.“[308]

O životě básníka Kallimacha víme velmi málo. Pocházel ze severoafrické Kyrény, ale datum jeho narození neznáme. Předpokládá se ale, že se narodil v posledním desetiletí 4. stol. př. n. l., tedy zhruba kolem roku 310 př. n. l. Tento údaj se obvykle vyvozuje z jednoho epigramu, který věnoval Kallimachos básníku Arátovi, a v němž se odvolává na to, že Arátos je starší než on sám.[309] (Arátovo narození se nyní klade do let 315 až 305 př. n. l.[310]) Údajně se také oženil s dcerou Syrakusana, který se jmenoval buď Eufraios nebo také Eufrates. Její jméno ale neznáme a rovněž není známo, jestli se z tohoto manželství narodily nějaké děti. Kallimachův stejnojmenný synovec, syn jeho sestry, se také věnoval psaní poezie.[311] Asi kolem roku 285 př. n. l. přišel Kallimachos do Alexandrie na dvůr krále Ptolemaia II. Filadelfa a vstupuje do jeho služeb. Z Alexandrie až do konce svého života neodešel a zemřel patrně kolem roku 235 př. n. l. Působil zde nejdříve jako učitel – mezi jeho žáky patřily takové osobnosti, jako např. Eratosthenes z Kyrény, Aristofanés Byzantský a Apollónios, později zvaný Apollónios Rhodský. Traduje se, že s Apolloniem míval Kallimachos časté a ostré spory ohledně psaní literatury, kvůli kterým se Apollónios posléze uchýlil na ostrov Rhodos, kde patrně strávil zbytek života. Podle tohoto ostrova také získal přízvisko „Rhodský“. Zatímco Kallimachos prosazoval psaní krátkých a po slohové stránce vytříbených skladeb, Apollónios se pokoušel navazovat na homérskou epickou tradici, jak dokládá jeho nejvýznamnější dílo, epos „Argonautika“. Pro Kallimacha ale homérské eposy představovaly dávnou minulost a rozhodl se tvořit jinak.[312]

Dále Kallimachos v Alexandrii působil jako vědec. Pracoval v alexandrijské knihovně a tamější knihy kompletně zkatalogizoval. Jako cizinec se ale nikdy nemohl stát jejím správcem, tím byl naproti tomu právě jeho sok, Apollónios Rhodský. Kallimachovo básnické dílo údajně zahrnovalo celých 800 knih a žánr elegie propracoval k naprosté dokonalosti. Bohužel se naprostá většina Kallimachových děl ztratila. Jeho nejslavnějším dílem byly tzv. Původy (Aitia), sbírka elegií, která obsahovala vyprávění mýtů a hrdinských pověstí, jež

[308] Tamtéž, stopáž: 10:44:10:05. Promluva Klió.
[309] Předmluva k: CALLIMACHUS (HYMNS AND EPIGRAMS). The Loeb Classical Library, editor G. P. Goold. Poprvé publikováno 1955, reprint 1989, str. 2.
[310] CANFORA, str. 507.; Canfora mj. předpokládá, že se Kallimachos narodil kolem roku 320 př. n. l. Viz str. 503.
[311] Předmluva k: CALLIMACHUS (FRAGMENTS). The Loeb Classical Library, editor G. P. Goold. Poprvé publikováno 1958, reprint 1989, str. 7.
[312] Předmluva k: CALLIMACHUS (HYMNS AND EPIGRAMS). The Loeb Classical Library, editor G. P. Goold. Poprvé publikováno 1955, reprint 1989, str. 3 – 4.

sloužily k vysvětlení původu náboženských svátků, obřadů, různých zvyků a pojmenování v rozmanitých řeckých městech a koloniích. Sbírku uzavírá Kallimachova nejproslulejší báseň, „Bereníčina kadeř, kterou později přeložil do latiny básník Catullus.[313] Tuto báseň složil Kallimachos v elegickém distichu a vzdal v ní čest tamní královně Bereníké. Podle tradice byla „Bereníčina kadeř" složena krátce poté, co dvorní astronom a matematik Konón ze Samu objevil na obloze nové souhvězdí, a podle jeho charakteristického tvaru copu vlasů jej pojmenoval „Bereníčina kadeř" (nebo také „Vlasy Bereníké"). Dávná pověst vypráví, že královna Bereníké své vlasy věnovala chrámu bohyně Arsinoe roku 246 př. n. l. jako oběť za šťastný návrat svého manžela Ptolemaia III. ze syrského tažení. Pramen vlasů však zmizel – bohové jej údajně povznesli na nebesa jako nové souhvězdí, které objevil právě Konón. Jeho samotného jmenoval Kallimachos na čestném místě své básně. Jinak ale o Konónově životě není známo nic bližšího. Neznáme ani jeho datum narození, ani úmrtí, nedovedeme je určit dokonce ani přibližně. Víme pouze, že byl Konón přítelem proslulého Archiméda, a že údajně sepsal sedm svazků knih „O astrologii." Jinak většinu svého života pravděpodobně prožil v Egyptě a mj. se věnoval výzkumu zatmění Slunce.[314]

Televizní hříčka Oldřicha Daňka dále zmiňuje učence Eratosthena z Kyrény, správce knihovny a tudíž hlavu veškerého zdejšího vědeckého života, kterého si astronom Konón příliš neváží, protože se podle něho věnuje příliš mnoha vědeckým disciplínám, a žádné pořádně. Proto jej nazývá „Betou", zatímco Kallimachos jakožto učenec je pro něho „Alfa". Eratosthenés se vskutku stal správcem alexandrijské knihovny po Apolloniovi Rhodském, a právě v této době se údajně Kallimachos zabýval její katalogizací. Alexandrijští vědci Eratosthenovi opravdu přezdívali „Béta", což mělo zdůrazňovat skutečnost, že byl „druhý" ve všech oborech, jimiž se zabýval. To však nemělo vyjadřovat jeho podřadnost coby vědce, ale pouze skutečnost, že prostě v daném oboru nepředstavoval tu nejerudovanější kapacitu.[315]

Tolik pouze k historickým skutečnostem, které Daňkova hra zachycuje, další postavy, jež v ní vystupují, si autor vymyslel. Jistou zajímavost ovšem nepostrádá postava velekněžky Klió, pochopitelně fiktivní. Kleió (lat. *Clio*) se podle řeckých mýtů jmenovala Múza dějepisectví.[316] Proto soudím, že se v tomto případě jedná o autorův „žert", protože právě Klió/Kleió rozhodne, že nově objevené souhvězdí je vlastně na nebe povznesená kadeř královny Bereníké a tím se vlastně postará o to, že se krom tohoto příběhu do našich dob uchová povědomí o Kallimachovi, který o všem napíše báseň, i Konóna, jehož v ní Kallimachos zachytí. Nehledě na to, že právě Klió pronáší: „*Souhvězdí nad námi tady budou tisíce podzimů, stovky olympiád. Stejné hvězdy se na nás budou dívat, až už třeba nikdo nebude vědět, že byl nějaký Ptolemaios a nějaké syrské tažení.*"[317]
Zajímavé také je, že v Kallimachových „Původech" vystupuje Múza Kleió jako vypravěčka.[318]

Oldřich Daněk tuto svou televizní hru nazval „hříčkou". Sice se jedná o dílo malého rozsahu, necelých 50 minut, nicméně dílo dokonale propracované, které bohužel příliš mnoho pozornosti nevyvolalo. V novinách na hru reagovali pouze dva recenzenti, kteří ovšem nešetří slovy chvály. Zajímavé je, že oba kladně hodnotí herecké výkony, hru jako takovou i její televizní zpracování – věc mezi inscenacemi, jež tato práce sleduje, naprosto ojedinělá. „(…) *hra, kterou jsme mohli zhlédnout minulý týden, je* (…) *drobným šperkem. Na základě*

[313] Der Neue Pauly, heslo „Kallimachos"
[314] Der Neue Pauly, heslo „Konon"
[315] CANFORA, str. 500.
[316] KOL. AUTORŮ: *Encyklopedie antiky*. Academia, Praha 1973, str. 398.
[317] Kadeř královny Bereniké (1993; režie Oldřich Daněk), stopáž: 10:44:10:05.
[318] Der Neue Pauly, heslo „Kleio"

zmizení ustřižených kadeří egyptské vladařky a objevení souhvězdí podobajícího se copánku vlasů, dává [Daněk] *možnost hrstičce herců možnost rozehrát koncert narážek, replik a šťavnatých odseků ryze daňkovského humoru. V popředí stojí ústnatá, sebevědomá a velmi emancipovaná velekněžka Klió, hraná se zjevným gustem J. Jiráskovou. Jediným partnerem, hodným toho slova, je jí zasmušilý skeptický Kallimachos (J. Adamíra), jenž vyrovnává vysoké skóre ani ne tak břitkostí svého jazyka, jako zámlkami a mlčením. Lehkonohý dialog vtěsnaný do pouhých 50 minut (délkou sympatickou a nevídanou u televizní hry), spolu s živě působící scénou (mramor a zeleň) vytvořily jednu z nejpříjemnějších a nejpůsobivějších televizních her posledního období.*“[319]

Autorku druhé recenze hra přiměla až k esejistickému zamyšlení, které si vzhledem k jeho pozoruhodnosti dovolím ocitovat vcelku, protože se dle mého názoru autorce podařilo vyjádřit podstatu Daňkovy hry: „*Mezi Lvem a Pannou, v měsíci srpnu, je viditelná. Vypadá trochu jako copánek. Kadeř. Ženské vlasy. Coma Berenices. Prokeón. Září v ní prý víc než tisíc galaxií. Než bylo souhvězdí Bereničina kadeř objeveno, existovalo už celá tisíciletí. A čas zdánlivě nekonečný ho míjí i po jeho objeviteli… Žijeme pod těmi hvězdami dočasní a nepochopitelní, i obdivuhodní ve vzpírání se té dočasnosti. To vzepření je přece důležitější než ona dočasnost. A přece ani věčné posouvání hranic vědění neznamená štěstí. To jen člověk, který konečně najde sám sebe, pozná ten krásný zákmit, ten okamžik, jako by objevil nové souhvězdí. A pak se znovu rozhoupá jako živé kyvadlo od přítomnosti kupředu. S posláním, které si sám udá. Pak se to zdá jednoduché: dějiny se nadechnou a přítomnost se ocitne na okamžik na křižovatce s minulostí. Ne, nemám na mysli velké dějinné zvraty, myslím na ty nenápadné, křížící se doteky, kdy – třeba spisovatel, třeba dramatik, třeba státník, nahmatá v tématech času něco jako slabounký, ale zřetelný tep. Teplou žilku. „Útržek z běhu času“ – jak říká autor, o němž je řeč, OLDŘICH DANĚK. Střípek mozaiky. Součást celku. Chvíle soustředěné pozornosti, která je autorovi zdrojem vidění souvislostí, jež nám tak lehce unikají. Oldřich Daněk se obrací do historie často. Říkám záměrně obrací, nikoliv vrací, protože je to vždycky pohled z času, který právě žije. Proto mi nikdy u Oldřicha Daňka a jeho historických postav nevadí, že mluví jazykem vpravdě současným, i se vši ledabylostí, jak jej teď používáme. Kadeř královny Bereniké je tedy další televizní „útržek běhu času“. Autor jí nazývá dokonce televizní hříčkou a ve výsostném hereckém koncertu si tu hrají Jiřina Jirásková jako velekněžka chrámu bohyně Arsinoé Klió, Jiří Adamíra jako básník Kallimachos, objevitel Bereničina copánku hvězdář Konón – Josef Vinklář, Hana Maciuchová jako kněžka Erigoné, František Němec jako Hippias střežící nedostupnost Alexandrijské knihovny, kde chce právě Kallimachos tvořit, nikým nerušen. Je to ostatně doba příhodná. Za branami tohoto chrámu vzdělanosti vládne ještě vzrušení z velkého syrského tažení, z jeho vítězství i ztrát. Kallimachos dlí právě ve společnosti půvabné otrokyně Chloé (Miriam Chytilová), když se do této kolébky věd a umění helénského světa přijde pokolébat i Konón, který právě tuto noc objevil na obloze nové souhvězdí. Ještě neví, jak ho pojmenuje, ještě neví, že ve chvíli, kdy sem vstoupila velekněžka Klió, je vlastně už pojmenováno… Teď tu tedy stojí tři stárnoucí lidé, dva muži, jedna žena, kdysi jistě velmi krásná, nyní už velmi, velmi zkušená, aby Kallimachos už nevěřil jejím „očím Antigony, Elektry a Penelopy…“ Mají svou chvíli nálezů a ztrát alespoň očekávaných, jsou tedy na jedné cestě s námi, už třeba právě pro tenhle rytmus – od nálezů ke ztrátám i opačně – pro ten nejčastější rytmus života, století nestoletí. Půvab ostrost i zrcadlové odlesky tohoto „střípku běhu času“ nám dá pocítit autor a zároveň i režisér této hříčky se vší chutí, lehkostí a jistotou, s jakou byla patrně napsána a je hrána hereckými Mistry – i se všemi možnostmi, s nimiž se k nám obrací. Jednou z nich je ta možnost, která se váže k hodnotám, jaké opravdu jsou, tedy k prosté pravdě. Prý není největší v poznání neomezeném, ale v jejím tušení a*

[319] IVAN VÁGNER: *Kadeř královny Bereniké* IN: Zemědělské noviny. 24. 3. 1993. (Výstřižkový katalog v Městské knihovně Praha.)

prožití. V tomto smyslu jsou cesty i cestičky k pravdě hotovou duchovní vábničkou. Což není špatná možnost pro jakýkoliv případ. Historický i současný. Vážný i úsměvný, trvající i pomíjivý ve světle hvězd i lidské paměti.

Protože:"Třeba to jde – přiblížit si hvězdy…"[320]

[320] ALENA HEINOVÁ: Kadeř královny Bereniké IN: Československá televize. Roč. 28. Č. 13. 22. 3. 1993.

Kapitola 8: Hostina

Rok výroby: 1993

Premiéra: 9. 9. 1993

Autor scénáře a námět: Jiří Hubač

Dramaturg: Rudolf Ráž

Režie: Viktor Polesný

Učinkují: Jiří Bartoška (Petronius), Antonín Brtoun, Josef Carda (Sicullus), Pavel Chalupa (otrok informátor), Ivana Chýlková (Clivie), Michal Dlouhý (Ancius), Martin France (Sporus), Petr Hájek, Karel Hovorka ml., Tomáš Karger (mladý Řek), Jiří Kodeš, Vladimír Marek (Tigellinus), Marek Ronec (malíř), Ota Sládek, Petr Šimek, Marek Vašut (císař Nero), Luboš Veselý (Thermides), Josef Vinklář (Velký Tleskač), Vlastimil Zavřel (Appollondrus), Martin Zounar (Arpeles)

Tato hra, zobrazující téma střetnutí moci s osobní svobodou, se odehrává roku 66 n. l. v Římě.

Básník Petronius se dlouhou dobu těší přízni jinak nevypočitatelného císaře Nerona[321], zastává pozici tzv. rozhodčího ve věcech dobrého vkusu. Pro císaře, který tíhne k umění (skládá a zpívá písně, píše básně)[322] představuje Petronius takřka nedostižný vzor, jehož slovo platí takřka stejně jako zákon – dokonce ani Tigellinus, velitel praetoriánů a císařova „zrůda“ proti Petroniovi nic nezmůže. Zároveň se Petronius dokáže podřizovat Neronovu tyranství a obratně proplouvat změnami jeho nevypočitatelné nálady.[323] Nero si však nedostatek talentu samozřejmě uvědomuje a tento komplex si vynahrazuje týráním a ničením druhých lidí, zejména pokud jsou talentovanější, než je on sám.

Hra začíná ve chvíli, kdy Řím žije chystanou soutěží básníků, na níž má vystoupit se svými skladbami i sám císař, o kterém se samozřejmě již dopředu ví, že vyhraje, a všichni básníci tomu dopředu přizpůsobují své výkony. Tigellinus nechává najmout skupinu tleskačů, jež pod vedením „Velkého Tleskače“, Marca Flavia Dominga, nacvičuje oslavné potlesky pro císaře a vypískání ostatních soutěžících. Jediným, kdo si zachovává o císaři[324] i o regulérnosti soutěže[325] naivní představy, je Tleskačův syn, mladý básník Ancius. Otec jej marně přesvědčuje, aby se podřídil a nechal Nerona také vyhrát. Ancia nenávidí také

---

[321] **Nero**: *„ Když má člověk neomezenou moc jako já, může mít všechno. Na světě není ovoce, které bych neochutnal, rozkoš, kterou bych neokusil…“*
Hostina (1993; režie Viktor Polesný), stopáž: 10:19:38:10.

[322] **Nero**: *„Podmanili jsme si svět silou. Ale já bych si ho chtěl podmanit krásou a moudrostí.“*
Petronius: *„Jestli to dokážeš, narodíš se k nové slávě a božské nesmrtelnosti.“*
Tamtéž, stopáž: 10:23:01:21.

[323] **Petronius**: *„Nero má talent. Mimořádný talent jak zakrýt nedostatek talentu. A já mu v tom vydatně pomáhám.“*
Tamtéž, stopáž: 10:39:02:11.

[324] **Ancius**: *„Nero je básník! A básníci mají citlivé srdce.“*
Velký Tleskač: *„Zvlášť ten náš. Pro matku brečel, ale teprve, když ji odpravil.“*
Tamtéž, stopáž: 10:08:46:23.

[325] **Ancius**: *„Císař si neváží špatných básníků.“*
Velký Tleskač: *„Špatných si neváží, dobré nesnáší a nejlepší nenávidí.“*
Tamtéž, stopáž: 10:09:13:04

Petronius – mladý básník totiž žije s hetérou Clivií, kterou Petronius miluje, ale ona jej odmítá kvůli Anciovi.

Ancius opravdu pozná Neronovu nelibost, když se odváží zkritizovat jeho verše. Hned poté ho velitel Tigellinus obviní z urážení císaře a uvrhne do vězení. Jeho otec, Velký Tleskač, marně u Nerona za syna prosí. Císař ho dokonce donutí, aby s ním Tleskač hrál o synův život kostky – tuto hru však Tleskač prohraje a Ancius zůstává ve vězení, kde posléze v deziluzi spáchá sebevraždu. Tleskač vzápětí pozmění nacvičené vystoupení své tleskačské skupiny, která při soutěži básníků Nerona vypíská. Hned poté spáchá sebevraždu i Velký Tleskač. Nero prochází osobní krizí, poslední zábrany v něm udupává Tigellinus.[326]

Mezitím se i nad Petroniem stahují mraky. Tigellinus neustále přináší anonymní udání na jeho osobu a císař Petronia začíná nenávidět, zejména po nevydařené soutěži, kde si uvědomil své vlastní nedostatky. Císařovo tyranství se stále stupňuje a dokonce Petronia přinutí, aby spálil své životní dílo, knihu „Satyricon." Posléze se císař snaží ponížit Petronia tím, že jej chce stáhnout na ubohou, nízkou úroveň – zesměšnit jeho vkus. Což je více, než Petronius dokáže snést. Po dlouhé úvaze napíše císaři ostrý obviňující dopis, který veřejně přečte přátelům a otrokům ve své vile: „*Císaři, jistě očekáváš pokornou omluvu svého služebníka. Dovol proto, všemocný, abych tě ujistil, že jsem ti vždy věrně sloužil tak, jako člověk slouží svému psu a ligurskému oslu. Choval jsem k tobě povinnou úctu stejně tak, jako člověk chová úctu k náhlé horečce nebo průjmu. Vždy jsem obdivoval tvůj herecký talent, který přinutil Řím s tebou hrát obludnou frašku. Ano, můj šašku a kejklíři, nejsou malé tvé zásluhy na zprznění vkusu a znásilnění Říma. Malá je vděčnost lidu za smích, který mu přejícně skýtáš. Vždycky mi bylo milé naslouchat tvému básnickému slovu. Protože mě utvrzovalo v myšlence, že tvoje inteligence se vyrovná athénské kočce a tvůj zpěv skřehotání vyplašených vran. Ano, můj básníku, poezie, to je hlas z lepšího světa, který ty nikdy nemůžeš uslyšet. Bude psáno: Tento člověk, Claudius Caesar Nero, který psal své marné verše prutem po vodě, zabíjel lidi tak snadno tak, jako když vrhal kostky o závod. Zavraždil matku, ženu, bratra, tři básníky a tisíce dalších. Jeho jméno budiž prokleto na všechny časy! Loučím se s tebou, ubohý Ahenobarbe, ujištěním, že jsi nikdy nebyl pánem mého ducha a mého vkusu. Jenom pánem mojí mrtvoly. Veršuj a zpívej, dokud průjem tvých slov tě k smrti nezalkne. To ti přeje tvůj Arbiter elegantiae, Petronius*."[327]

Poté Petronius spáchá sebevraždu. Císař zůstává osamocený a morálně poražený.[328]

Problematika vlády císaře Nerona je nesmírně obsáhlá a tím pádem složitá. Zde bych se zaměřila pouze na aspekty, jež zachycuje inscenace – tj. Neronovy sklony k umělecké činnosti a případ s Petroniem. O tom, jak se Nero dostal k vládě a jakým způsobem ji vykonával, pojednává následující kapitola, věnovaná případu jeho manželky Octavie. Základní prameny k poznání tohoto období římských dějin představují „Letopisy" (*Annales*)[329] historika Cornelia Tacita, jež popisují události od smrti císaře Augusta do

---

[326] **Tigellinus**: „*Svět básníků, to je svět pokrytců, slabochů, pochlebníků. Odpusť, pane, že to říkám, ale ty jsi mocný a silný. Do jejich světa nepatříš*."
Nero: „*Ty tedy nevěříš tomu, že jsem veliký básník*?"
Tigellinus: „*Ty můžeš být vším, stačí vydat dekret. A budeš. Básníkem, lvem, bohem. Čím budeš chtít a nikdo na světě se o tom neodváží pochybovat. To mi věř*."
Nero: „*Řím rodí veliké muže, ale rychleji je ztrácí*."
Tamtéž, stopáž: 11:28:06:03.

[327] Tamtéž, stopáž: 11:32:45:22.

[328] **Nero**: „*Jediné, co jsem si v životě opravdu přál, bylo stát se básníkem. Opěvovaným, milovaným. A vidíš, nepřežijí mě moje verše, ale moje krutá vláda. Bozi vědí, že jsem to nechtěl*."
Tamtéž, stopáž: 11:36:11:06.

[329] České vydání: TACITUS: *Letopisy*. Svoboda, Praha 1975. Přeložili Antonín Minařík a Antonín Hartmann.

Neronovy smrti a znamenají vrchol historiografického úsilí v antickém Římě. Pro poznání Neronovy povahy jsou rovněž důležité „Životopisy dvanácti císařů“ (*De vita Caesarum*)[330] Gaia Suetonia Tranquilla, ačkoliv se v případě tohoto spisu není jisté, do jaké míry Suetonius rozlišuje historicky ověřené události a kolující neověřené anekdoty.

Podle Suetonia nechala Nerona jeho matka již od dětství vzdělávat v hudbě a jiných uměních, kromě filosofie, o níž Agrippina soudila, že se pro budoucího vladaře nehodí. Mezi Neronovy učitele patřil ale například filosof Seneca, který v Neronovi podporoval jeho zálibu k básnictví, takže Nero již od raného věku psal verše. V tomto směru se Suetonius domnívá, že se jednalo o Neronovu vlastní tvorbu, a přestože netvořil básně na excelentní úrovni, cizí díla si nepřivlastňoval.[331] Naproti tomu televizní hra „Hostina“ divákovi ukazuje, že Nero do svých básní přebírá celé pasáže z Ovidia a jiných básníků, což se tedy skutečnosti také nepodobá. Kromě poezie prý Nero vynikal i v malířství a sochařství. Více se ale snažil prosazovat jako zpěvák - zabýval se teorií a praxí zpěvu a velice pečoval o svůj hlas, takže například údajně lehával naznak s hrudníkem zatíženým olověnou deskou, užíval různá projímadla a dávidla a nejedl ovoce a pokrmy, které podle tehdejšího mínění hlasu škodily. Navzdory tomu však jeho hlas zůstával velice slabý a přidušený. Přesto se ale Nero nedal odradit od toho, aby veřejně nevystupoval. Diváci většinou reagovali rozpačitě, a později císařova vystoupení pravděpodobně nenáviděli. Suetonius zaznamenává, že když Nero zpíval, nikdo se nesměl z divadla vzdálit. Některé ženy prý při představení dokonce porodily, vyskytly se prý i případy lidí, kteří předstírali smrt a nechali se vynášet jako mrtvoly.[332]

V souvislosti s Neronovým veřejným vystupováním Suetonius zmiňuje, že „*vybral odevšad mladíčky stavu jezdeckého a více než pět tisíc plebejských co nejzdatnějších junáků, a rozdělil je v tlupy, aby se učili různým druhům potlesku – rozeznávali „bzučivý“, „taškový“ a „cihlový“ – a posloužili mu při zpěvu; vyznačovali se bohatým vlasem a nápadně vybraným oděvem, levou ruku měli holou a bez prstenu; jejich náčelníci byli placeni po čtyřech stech sesterciích.*“[333] Funkci Velkého Tleskače a jeho skupiny tedy historický pramen zaznamenává.

Inscenace „Hostina“ také zmiňuje přípravy na soutěž Neronií. Tento závod Nero v Římě zavedl. Koncipoval je po řeckém způsobu jako trojdílný závod, hudební, tělocvičný a jízdní, který se měl opakovat každých pět let.[334]

Co se týče podoby samotného Nerona, jeho povahové rysy inscenace zobrazuje zcela tradičně, ve shodě s mnoha prameny, jež nezávisle na sobě líčí Neronu vyšinutou, tyranskou a brutální povahu, projevující se nevyzpytatelně a v mnoha případech ukrutně. Na herecký výkon Marka Vašuta kritiky nereagovaly příznivě, viz níže. Ani jeho obsazení do této role nebylo dle mého názoru šťastným rozhodnutím. Podle Suetonia Nero „*postavu měl spíše prostřední, kůži skvrnitou a páchnoucí, vlasy nažloutlé, obličej spíše hezký než půvabný, oči šedomodré a krátkozraké, šíji vypasenou, břicho vystouplé, nohy velmi útlé.*“ Kromě toho: „*(…) vlasy měl vždycky nakadeřeny v stupňovitých vlnách*“ a dokonce si je nechal splývat na záda, což Suetonius vnímá jako nestoudnost.[335] Podoba Marka Vašuta tomuto popisu neodpovídá a ani nebyl takto namaskován. (Viz fotografie v příloze.)

[330] České vydání: GAIUS SUETONIUS TRANQUILLUS: *Životopisy dvanácti císařů*. Svoboda (servis), Praha 1998. Přeložil Bohumil Ryba.
[331] SUETONIUS: Nero, 52.
[332] Tamtéž, 20 – 23.
[333] Tamtéž, 20.
[334] Tamtéž, 12.
[335] Tamtéž, 51.

Další historicky doloženou osobností vystupující v „Hostině“ je „zlopověstný velitel praetoriánů“ Ofonius Tigellinus, císařův oblíbenec a důvěrník. Do tohoto úřadu jej císař „z náklonnosti k jeho staré necudnosti a nekalé pověsti“ jmenoval roku 62 n. l. poté, co zemřel Afranius Burrus. Svůj úřad ale nezastával sám – druhým velitelem císařovy tělesné stráže byl Faenius Rufus, jenž byl u lidu i vojska naopak velice oblíben pro své dobré vlastnosti. Roku 65 n. l. byl však popraven kvůli účasti na tzv. Pisonově spiknutí a od té doby Tigellinus zůstal jediným velitelem.[336] Tigellinus si získával císařovu přízeň tím, že se účastnil jeho nejtajnějších prostopášností. Kromě toho měl také podíl na odstranění Neronovy první manželky Octavie.[337] Tigellina inscenace líčí poměrně věrně, co se týče vystupování a povahových vlastností. Popis jeho podoby se nedochoval.

Okrajovou roli v inscenaci hraje kleštěnec Sporus. Podle Suetonia tohoto chlapce „*dal* [Nero] *vykleštit, a když se pokusil přeměnit jej v bytost ženského pohlaví, dal jej po slavných svatebních obřadech ve znamenitém průvodu s věnem i se závojem uvést do svého domu a tam ho měl za manželku*.“ Posléze ho prý dal vystrojit jako císařovnu a při všech příležitostech jej měl po svém boku, stále ho líbal a prokazoval mu různé pozornosti.[338] Takové podívané zůstal divák inscenace ušetřen. Sporus pouze sedává v blízkosti Nerona a jeho role je textově chudá. Nepoučený divák ani neodhalí, o koho se vlastně jedná. Sporus Nerona přežil a za vlády císaře Vitellia spáchal sebevraždu.[339]

Poněkud složitější je záležitost ohledně postavy básníka Petronia coby skutečné historické osobnosti. Tacitus zmiňuje Tita Petronia Nigera, správce Bíthýnie, který roku 62 n. l. působil jako konzul, v kteréžto funkci projevoval schopnost k veřejné činnosti. Posléze ale „zabředl do neřestí“ - většinu dne prospal a noc trávil v radovánkách, takže veřejné funkce opustil. Nero jej přijal mezi své důvěrníky jako „rozhodčího ve věcech vkusu“ a císař „pokládal za půvabné a jemné v přepychu jen to, co mu Petronius schválil.“ Proto vůči němu Tigellinus projevoval velikou žárlivost. Na základě falešného udání jednoho otroka, podle kterého se měl Petronius přátelit s účastníky Pisonova spiknutí proti císaři, a které zinscenoval Tigellinus, však Petronius Neronovu přízeň ztratil. Protože bylo jasné, že v této chvíli Petroniovi zbývá pouze možnost čestné sebevraždy nebo potupné popravy, rozhodl se pro smrt. „*Už nedovedl déle prožívat průtahy strachu a naděje. Přece však se nezbavil života rázem, nýbrž nařízl si žíly a dával si je několikrát podle libosti podvázat a zase otevřít, hovořil s přáteli, ne však vážné řeči nebo ve snaze získat slávu pevné povahy. Poslouchal je také, když přednášeli, ale nic o nesmrtelnosti duše a filosofických zásadách, nýbrž rozmarné básně a hravé verše. Některé otroky štědře obdaroval, jiné dal zmrskat. Ještě ulehl k hostině, ještě si popřál spánku, aby se smrt, třebas vynucená, podobala přirozené. Ani v dodatku k závěti nepochleboval, což činili velmi mnozí před smrtí, Neronovi, ani Tigellinovi ani nikomu jinému z mocných, nýbrž vypsal všechny císařovy neřesti, uváděje jménem jeho miláčky i milenky, stejně i každou pohlavní výstřednost, psaní zapečetil a poslal Neronovi. Potom zlomil prsten, aby se ho později nemohlo užít k tomu, aby druzí byli uvedeni do nebezpečí*.“ Petroniova okázalá sebevražda se měla odehrát roku 66 n. l.[340] Tacitus však nezmiňuje žádnou vlastní Petroniovu tvorbu, ani nepíše o díle „Satyricon.“ Jako autor „Satyriconu“ býval na rukopise tohoto díla uváděn jakýsi Petronius Arbiter, jehož pozdější tradice spojila právě s výše uvedenou postavou Petronia, „rozhodčího ve věcech vkusu.“[341] Inscenace „Hostina“ představuje divákovi Petronia poněkud rozpačitě. Po celou dobu se

[336] TACITUS, XV., 50 – 72.
[337] TACITUS, XIV., 51 – 60.
[338] SUETONIUS: Nero, 28.
[339] Der Neue Pauly, heslo „Sporus“
[340] TACITUS XVI., 18 – 19.
[341] G. B. CONTE: *Dějiny římské literatury*. KLP, Praha 2008, str. 405.

projevuje jako kariérista, který se snaží udržet v císařových službách. Autor scénáře Jiří Hubač zobrazil scénu, v níž Petronius veřejně předčítá dopis Neronovi, avšak Tacitův popis Petroniovy smrti Hubač zcela ignoruje. Inscenace opatrně končí ve chvíli, kdy Petronius odchází sebevraždu spáchat. Navíc je naznačeno, že bude umírat o samotě, pouze v přítomnosti několika služebníků, takže žádné pomalé umírání podobné přirozené smrti za recitace básní inscenace také nezachycuje. Hubač posléze tento svůj text upravil pro divadlo jako „Hostinu u Petronia."[342]

Dle mého názoru je však tato inscenace, bráno z celkového vyznění, velice nepovedená a nevyvážená. Anotace z katalogu pořadu ČT stručně shrnuje: „*Ústřední postavou hry je římský patricij a básník Petronius, který se ve jménu pravdy postaví proti vůli císaře Nerona a nakonec na protest vůči tyranii dobrovolně ukončí svůj život*."[343] Avšak slibovaný střet mezi Neronem a Petroniem se objevuje teprve na konci pořadu. Navíc pohledu běžného diváka může připadat velice nicotný. Pokud věc zjednoduším, tak Petronius se celou dobu podřizuje názoru tyrana, co se týče otázek umění i morálky, dokonce spálí své životní dílo, aby si udržel jeho přízeň, ale teprve když se jej Nero pokouší donutit obléct zelenou paruku, Petroniův jemnocit tuto „tyranii" nevydrží a po zaslání vulgárního dopisu spáchá okázalou sebevraždu, kterou ani divák na obrazovce nevidí. Poněkud nesmyslně působí i název hry, protože v zasvěcených divácích evokuje Petroniovu poslední hostinu, při níž umíral.

„Hostinu" přijala dobová kritika spíše rozpačitě. Jméno jejího autora, Jiřího Hubače, je zárukou profesionality a kvality, jeho tvorba se hodně zabývá problematikou smyslu bytí a nadčasovosti. Mistrovství tohoto osvědčeného scénáristy se také projevuje v precizních dialozích. Tímto však výčet kladů inscenace končí, a nejen proto, že: „*Dramat, ve kterých je osvícený intelektuál, básník, přitahován a současně spalován vrtošivou přízní neomezené moci a omezeného a ješitného diktátora jsme ale již poznali příliš mnoho. A nejvíc právě v hávu antickém*." A text, i když dobře napsaný, neposouvá toto téma nikam jinam, nehledě na to, že televizní realizace za scénářem pokulhává.[344] „*Nero v podání Marka Vašuta se vymkl klasické střízlivosti textu. Vašut rozšířil císařovy negativní vlastnosti do všezahrnující a obludné škály. Tolik zveličoval a nadsazoval, až připomínal dnes již komické postavy německého filmového expresionismu. Svým vulgárním projevem zcela strhl pozornost na svou postavu a porušil tak i stavební rovnováhu dramatu. Zdrženlivost Petronia byla pak nepřiměřená. Důvěru budily jen scény mezi ním a Clivií. Střízlivé herectví Jiřího Bartošky a Ivany Chýlkové v těchto rolích působilo občas mylným dojmem, že hra je právě o nich, a naznačovalo míru herecké nadsázky, ke které se měl „snížit" Marek Vašut*."[345] Podobným způsobem herecké výkony hodnotí i další recenze. Režisér pak „*pointoval Hubačovy mistrovské dialogy,* (…) *inscenace však v poslední čtvrtině ztrácí překvapivost a rytmus. (…) Pracoval převážně s detailem, úsporným sdělením a neznevážil pompéznosti ani laciné neřestnosti, které se nabízely*."[346]

Vcelku je inscenace „Hostina" označována za příjemnou diváckou podívanou, která nepřináší nic převratného, ale ani neurazí. Diváckému zájmu se ale příliš netěšila, o čemž svědčí počet repríz v televizi. (Viz údaje v příloze.)

[342] Slovník české literatury po roce 1945 [online]. 27. 2. 2008 [cit. 2011-06-15]. Jiří Hubač. Dostupné z WWW: <http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=280&hl=old%C5%99ich+Dan%C4%9Bk>.
[343] Viz pořad „Hostina" v katalogu České televize.
[344] MILAN LEŽÁK: *Hostina* IN: VP. 13. 9. 1993. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[345] Tamtéž.
[346] HELENA HERBRYCHOVÁ: *Hra na básníka* IN: Telegraf. 13. 9. 1993. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

Kapitola 9: Nevěra po císařsku

Rok výroby: 1994

Premiéra: 23. 3. 1995

Autor scénáře a námět: Oldřich Daněk

Dramaturg: Jana Dudková, Anna Vášová

Režie: Oldřich Daněk

Učinkují: Jana Brejchová (otrokyně Epicharis), Tereza Brodská (Octavia, římská císařovna), Miriam Chytilová (otrokyně Iunia), Lenka Horáková (Agripina), Jiřina Jirásková (vypravěč), Luděk Munzar (Anicetus, velitel loďstva)

Epizoda z cyklu „Hříčky o královnách“, útržek římský.

Poslední příběh této práce se odehrává roku 62 n. l. Dvacetiletá římská císařovna Octavia, momentálně skorozapuzená manželka císaře Nerona, pobývá kdesi ve vyhnanství a čeká na to, jak se s ní císař rozhodne naložit. Dlouho žije prakticky o samotě, jen s otrokyněmi, které se ji marně snaží utěšovat. Chvílemi se nudí, chvílemi bojí, ale spíše pragmaticky očekává, že ji manžel nechá zabít. Nero má totiž novou milenku Poppaeu a vůči Octavii nikdy nechoval žádnou zvláštní náklonnost, nehledě na jeho spíše tyranskou a brutální povahu. I zprávy z Říma o tom, že propukají lidové nepokoje na Octaviinu podporu, Octavii spíše naplňují pesimismem, protože lid na ni manžela upozorňuje, a rozhodně ne v pozitivním smyslu. Zdá se, že se její nejhorší obavy naplňují, protože znenadání přijíždí z Říma propuštěnec Anicetus, velitel loďstva. Tento muž byl kdysi vychovatelem císařských dětí, Nerona, Britannika i samotné Octavie, nyní jej však císařovna poněkud nenávistně vnímá jako Neronem najatého vraha Neronovy matky Agrippiny, tedy vraha císařovny.
S Agrippinou sice příliš dobře nevycházela, nedokázala se však vyrovnat s tím, že milovaný učitel a celoživotní vzor se stal vrahem. V následujícím rozhovoru Anicetus Octavii objasňuje, že vražda Agrippiny jej nijak zvlášť netěšila, ačkoliv ji nenáviděl – myslel totiž, že to ona otrávila Britannika, jehož měl Anicetus velice rád. Navíc o tom, že císař vybral právě jeho, rozhodla spíše náhoda. Octavia však Anicetovi s jistou zlomyslností sděluje, že Britannika nezavraždila Agrippina, nýbrž Nero,[347] což Aniceta pochopitelně velice rozruší. Posléze se i ukazuje pravý důvod Anicetovy návštěvy – po návratu do Říma totiž musí před celým dvorem prohlásit, že je již po léta Octaviiným milencem. Každý sice bude vědět, že se jedná o průhlednou a nesmyslnou lež, Nero však získá poněkud zábavnou, paradoxní i dramatickou záminku pro rozvod s Octavií. Zábavnou, protože jedině on, Nero, ví, že Anicetus již léta Octavii miluje. Paradoxní, protože Octavia jako jedna z mála žen své rodiny žila vždy ctnostně a počestně.[348] Anicetus se ale rozhodl vše říci Octavii a poskytnout jí

[347] *„Byla jsem u toho, když mu podali jed. A když se Britannikus chytil za hrdlo a padl na zem. Byli tam mnozí, byli jsme tam všichni. Taky já jsem hned pomyslela na Agrippinu, už tenkrát jsme byli přivyklí. Ale viděla jsem jí do očí, a byly to zděšené oči, vyprávěly čitelný příběh. Hle, už nejsem sama, kdo u tohohle dvora tráví lidi, syn už se vyučil. To poznání bylo uznalé a trochu i děsící, možná v té chvíli Agrippina zahlédla i svůj vlastní konec. Synáček už stojí na vlastních nohou, říkal ten pohled. Ne, Anicete, Britannikovi nepodala jed Neronova matka. A jestli jsi v tom hledal vlastní ospravedlnění své vraždy, potom je falešné.*“
Nevěra po císařsku (1994; režie Oldřich Daněk), stopáž: 00:25:20:22.

[348] *„Já jsem nikdy nechtěla být jako moje matka. Messalina spala s kdekým, s otroky, s gladiátory, s třetinou senátu, s druhými dvěma třetinami to nestihla jenom proto, že to byli starci. Uspořádala prý dokonce svatbu se svým novým milencem. Císařovna! Byla jsem moc malá, nepamatuji si to, ale chtěla prý se mnou a s Britannikem v náručí padnout před mým otcem na kolena a volat:“Chcete zabít matku svých dětí?“ Radši ji*

možnost volby – zabít ho, nebo ponechat naživu. Jeho zabitím si sice nijak nepomůže, protože císař jeho úkolem pověří někoho jiného. Anicetus se však domnívá, že Octavia by právo volby měla mít. Octavia jej zabít odmítne a oba se loučí s představou chmurné budoucnosti.
Ze závěrečného komentáře vypravěčky se dozvídáme, že Aniceta poslal císař do vyhnanství na ostrov Sardinii, kde v klidu dožil. Císařovnu Octavii naproti tomu nechal převézt na malý pustý ostrůvek, kde ji po několika měsících poručil zavraždit horkou parou. „*Byl to jenom útržek. Uznávám – ne moc veselý. Co dělat? Byl z neronských časů.*“[349]

Oldřich Daněk jako obvykle svou televizní hru opírá o doložená historická fakta. Než ale přistoupím k jejich komparaci, ráda bych „Nevěru po císařsku“ porovnala s *praetextou* „Octavia“[350], která zachycuje stejné skutečnosti jako Daňkova hra.

Autorství *praetexty* „Octavia“ tradice připisovala filosofu Senekovi, dnes se však předpokládá, že hru sepsal některý z jeho žáků nejdříve po roce 68 n. l. Seneca zde totiž vystupuje jako jednající postava a navíc Neronova smrt, kterou předpovídá duch jeho matky Agrippiny, odpovídá tomu, jak Nero roku 68 n. l. opravdu zemřel,[351] což Seneca vědět nemohl, protože již roku 65 př. n. l. byl přinucen spáchat sebevraždu.[352]

„Nevěra po císařsku“ a „Octavia“ se v některých rysech shodují, převážně však Oldřich Daněk postavu Octavie pojímá jinak. Zatímco hrdinka *praetexty* vystupuje jako politováníhodná oběť, která pouze lamentuje nad krutým osudem, který nemůže nijak změnit a ani se ho nepokouší změnit[353], Daňkova Octavia na celou věc pohlíží spíše stoicky, smrt očekává s klidem a bez jakéhokoliv bědování, přestože se jí viditelně bojí. Dalo by se říct, že se projevuje jako dívka, kterou mnoho životních tragédií přinutilo předčasně dospět, prakticky nepoznala žádný vřelejší lidský vztah, života vlastně ani „neužila“ a už je donucena ho opouštět. Obě Octavie se projevují spíše pasivně. Daňkovu Octavii otrokyně přemlouvá k útěku, Anicetus jí zase nabízí možnost jeho samého zabít. Octavia obojí odmítá jako zbytečné – v prvním případě by ji prý brzy dopadli, ve druhém by Anicetův úkol stejně převzal někdo jiný.
Obě Octavie mají ve své blízkosti ženskou postavu, která je utěšuje, povzbuzuje. Octavia z *praetexty* chůvu[354], Daňkova Octavia zase otrokyni Epicharis.
Obě Octavie vyprávějí o tragédiích, které předcházely jejich vlastní, tedy nemravné chování a smrt matky Messaliny, sňatek otce Claudia s Agrippinou, adopce Nerona, zavraždění Claudia Agrippinou, zavraždění bratra Britannika Neronem a následně vražda Agrippiny. Octavia z *praetexty* výklad doprovází nářkem[355], Daňkova Octavia spíše věcně.
Obě Octavie považují za svého úhlavního nepřítele jednak Nerona, jednak jeho milenku

---

k otci ani nepustili a zabili ji. Takoví, jako ty. Co si mysleli, že mají právo, a snad dokonce povinnost ji zabít. A já si od dětství myslím, že když budu počestná římská žena, která nespí ani se senátory, ani s herci, ani s gladiátory, která spí jenom se svým mužem, že mě nezabijou. Někde je chyba, veliteli loďstva, někde je chyba. Ještě mě sice nezabili, ale moc do toho nechybí, ty jsi důkaz. A tvá bohyně Fortuna má asi pravdu. Počestnost, nepočestnost – rozhoduje něco jiného.“
Tamtéž, stopáž: 00:44:40:24.

[349] Tamtéž, stopáž: 00:54:24:23.

[350] K tomuto účelu použit překlad Octavie do ruského jazyka. Viz Октавия IN: Луций Анней Сенека: Трагедии. Издательство «Наука», Москва 1983, str. 293 – 320.

[351] CONTE, str. 380. Srov.: Октавия IN: Луций Анней Сенека: Трагедии. Издательство «Наука», Москва 1983, str. 310 – 311.

[352] MIRIAM T. GRIFFIN: *Seneca. A Philosopher in Politics*. Clarendon Press, Oxford 1976, str. 367.

[353] Октавия IN: Луций Анней Сенека: Трагедии. Издательство «Наука», Москва 1983, str. 293 – 300, 311 – 312, 318 – 320.

[354] Tamtéž, str. 294 – 300.

[355] Tamtéž, str. 293 – 300.

Poppaeu, která nepochybně stojí za jejich momentálním neštěstím.[356] V *praetextě* Poppaea vystupuje jako jednající postava, která paradoxně vzbuzuje takřka stejnou lítost jako Octavia, děsí se Neronových činů a je sužována předtuchou vlastního chmurného konce, který jí předpověděl sen. I ji, stejně jako Octavii, utěšuje chůva, jež Poppaein zlý sen vykládá opačně, jako dobrou předzvěst. Obě ženy, Octavii i Poppaeu, autor *praetexty* pojímá jako nevinné oběti osudu a Neronova tyranství.[357] V Daňkově hře se ale Poppaea neobjevuje, pouze se o ní hovoří. Divák má spíše tendenci vnímat ji záporně.
V *praetextě* vystupuje Seneca jako jednající postava a je zde líčen spíše idealisticky, jako „dobrý duch“, který se pokouší tyranského Nerona přimět k dobrým činům a k tomu, aby se vůči Octavii nedopouštěl násilí.[358] „Nevěra po císařsku“ Seneku opět pouze zmiňuje – Anicetus o něm vypráví jakožto o jednom z lidí, který rozhodl o smrti Agrippiny. Seneku tedy Daněk nepojímá kladně.
V *praetextě* i televizní hře vystupuje Agrippina. V prvním případě jako „postava“, tedy duch z podsvětí, který Neronovi prorokuje hořký konec.[359] V „Nevěře po císařsku“ se objevují reminiscenční záběry, evokující její zavraždění. Jinak se o ní pouze hovoří.
V „Nevěře po císařsku“ neučinil Daněk Nerona jednající postavou. Promluvy postav jej zcela tradičně charakterizují jako zvráceného krutého člověka, tyrana, který se neštítí žádného zločinu. V *praetextě* je Nero jednou z postav a chová se stejně, jak jsem popsala výše.[360] Jistou inovaci představuje Neronovo sdělení o tom, že nenávidí Octavii proto, že vůči němu nikdy neprojevovala lásku.[361]
V *praetextě* navíc vystupuje nejmenovaná postava prefekta. Pravděpodobně se jedná o Tigellina, velitele pretoriánů.[362]
Rozpor se projevuje i v dějích *praetexty* a Daňkovy hry. Praetexta se odehrává v Římě během několika dnů a končí odchodem Octavie do vyhnanství za doprovodu ozbrojenců, přičemž soucitný dav Římanů s lítostí předvídá její hořký konec.[363] Děj Daňkovy hry se odehrává již ve vyhnanství, přičemž autor neopomene divákovi sdělit podrobnosti Octaviiny smrti.

Praetexta „Octavia“ s největší pravděpodobností dějově nevychází z Tacitových „Letopisů“. Ve hře se objevuje několik detailů, o kterých Tacitus nemluví – např. důvody, pro které se Nero rozhodl uzavřít sňatek s Poppaeou. Tacitus i „Octavia“ sice obsahují některé shodné prvky, nedá se ale bezpečně prohlásit, že by výchozím zdrojem pro „Octavii“ bylo Tacitovo dílo. I např. charakteristika některých protagonistů příběhu a jejich celková psychologická propracovanost se v obou textech rozchází, což se týká zejména Poppaey, kterou Tacitus líčí jako bezcitnou, krutou a zhýralou ženu, ale také Octavie, jež u Tacita představuje spíše epizodickou postavu. Zdůrazňuje její „mučednictví“ a nespravedlnost, s jakou s ní Nero jednal. Předpokládá se tedy, že autor praetexty „Octavia“ vycházel z vlastních, na Tacitovi nezávislých zdrojů a kromě toho se snaží strukturou svého díla napodobovat Sofoklovu tragédii Antigona.[364]

---

[356] Tamtéž, str. 296.
[357] Tamtéž, str. 312 – 314.
[358] Tamtéž, str. 303 – 310.
[359] Tamtéž, str. 310 – 311.
[360] Tamtéž, str. 304 – 310, 316 – 318.
[361] Tamtéž, str. 308.
[362] Tamtéž, str. 304, 316 – 318.
[363] Tamtéž, str. 319 – 320.
[364] ROLANDO FERRI: *Octavia's Heroines: TACITUS Annales 14.63-64 and the Praetexta Octavia*. Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 98 (1998). Department of the Classics, Harvard University. Pp. 342. Staženo z URL: http://www.jstor.org/stable/311347 27. 4. 2011.

Oldřichu Daňkovi sloužili jako předloha obvyklé antické prameny - výše zmíněné Tacitovy „Letopisy“ a Suetoniovy „Životopisy dvanácti císařů“ – a vybírá z nich těch několik zmínek, jež mladé císařovně Octavii věnovali, aby z nich za pomoci své imaginace vytvořil podobu Octavie. Nejvíce se z těchto svou historiků Octavii věnoval Tacitus.

Suetonius uvádí, že Octavia byla druhým dítětem císaře Claudia z jeho třetího manželství s Valerií Messalinou, prvním byl syn Britannicus. Kromě Octavie a Britannika měl Claudius ještě dvě děti z předchozích manželství – syn Drusus zemřel mladý, dcera Antonia přežila Britannika i Octavii. Claudius ji provdal nejdříve za Gnaea Pompeia Magna, kterého však posléze nechal popravit. Krátce poté Antonii provdal za Fausta Sullu.[365] Toho však roku 62 n. l. nechal zavraždit Claudiův adoptivní syn a nástupce, císař Nero. Antonia byla popravena roku 65 n. l. oficiálně kvůli účasti na spiknutí proti Neronovi. Suetonius tvrdí, že Nero nechal Antonii usmrtit proto, že se za něho po smrti jeho druhé manželky nechtěla provdat.[366]

Již v šesti letech Octavia ztratila vlastní matku.[367] Messalina se vskutku snažila Claudia obměkčit za pomoci svých malých dětí[368], jak o tom hovoří Octavia v Daňkově inscenaci. Přesto však Messalina musela zemřít. Krátce poté se Claudius rozhodl znovu oženit a zajistit tak svým dětem matku. Ačkoliv se mu nabízely mnohem vhodnější nevěsty, Lollia Paulina a Aelia Paetina, Claudiova někdejší žena a matka dcery Antonie, vybral si za manželku svou neteř Agrippinou. Každá z těchto dam měla podporu jednoho z Claudiových rádců-propuštěnců. Agrippina prý strýce okouzlila svými půvaby.[369]

Ještě před svou svatbou Claudius zasnoubil Octavii s urozeným mladíkem Luciem Silanem. Agrippina se však od počátku proti tomuto manželství stavěla, protože usilovala o to, aby se Octavia vdala za jejího syna z prvního manželství Lucia Domitia. Intrikami se však Agrippině podařilo Octaviin sňatek se Silanem zrušit – Silana obvinili z krvesmilného vztahu s vlastní sestrou a posléze dokonce vyloučili ze senátorského stavu. Roku 49 n. l. spáchal Silanus sebevraždu, údajně přímo v den, kdy se Agrippina vdávala za Claudia.[370] Ve stejném roce zasnoubil Claudius Octavii a Agrippinina syna Lucia Domitia. Ten tím získal takřka stejné společenské postavení, jaké měl Octaviin bratr Britannicus.[371] Roku 50 n. l. Claudius Lucia Domitia dokonce adoptoval. Ten tak přešel do rodiny Claudiů a dostal jméno Nero. Agrippina začala používat příjmení Augusta. Toto vše se stalo na úkor Octaviina bratra Britannika, který od teď v rodině zastával zcela druhořadé postavení. Dokonce ho prý přestali obsluhovat i otroci.[372]

Roku 53 n. l. se konala svatba šestnáctiletého Nerona s Octavií.[373] O rok později Agrippina nechala otrávit Claudia a její syn Nero se podle Claudiovy poslední vůle stal jeho následníkem, tedy císařem.[374]

---

[365] SUETONIUS: Božský Claudius, 27 a 29.
[366] SUETONIUS: Nero, 35
[367] Podle Tacita umírala Octavia roku 62 n. l. ve dvaceti letech (Viz TACITUS XIV., 64). V tom případě by se narodila roku 42 n. l. a v době úmrtí matky Messaliny, jež byla popravena roku 48 n. l. (viz TACITUS XI., 38) Octavii bylo šest let.
[368] TACITUS XI., 32 a 34.
[369] TACITUS XII., 1 – 2.
[370] Tamtéž, 3 – 8.; V tomto případě se ale může jednat o pozdější verzi. Přinejmenším se zdá podivně trefné, aby muž obviněný z krvesmilstva spáchal sebevraždu ve stejný den, kdy se císař ženil s vlastní neteří.
[371] Tamtéž, 9.
[372] Tamtéž, 26.
[373] Tamtéž, 58.
[374] Tamtéž, 69.

Octaviino manželství nebylo šťastné – ačkoliv (nebo spíše protože) projevovala dobré vlastnosti, Nero k ní údajně cítil odpor a svou lásku věnoval propuštěné otrokyni Akté, což pro změnu vyvolávalo nelibost jeho matky Agrippiny, která na Akté žárlila. Proto začala Agrippina dávat najevo svou podporu a přízeň Britannikovi, čímž se vystupňovala Neronova zášť vůči němu. Neodvažoval se ale veřejně nařídit jeho popravu a potají nechal travičku Locustu připravit prudký jed. Při císařské hostině potom nechal Nero Britannikovi podat velmi horký, ale jinak neškodný nápoj, který ale předtím ochutnal sluha a dosvědčil tak jeho neškodnost. Britannicus jej ale pro vřelost odmítl. Pro zchlazení do něho nalili sluhové studenou vodu s přimíchaným jedem, který Britannikovi okamžitě přivodil smrt. Šokovaným lidem se Nero snažil namluvit, že Britannika postihl záchvat padoucnice, jíž prý trpívá od dětství. „*Avšak u Agrippiny se objevilo takové zděšení, takové ochromení mysli, i když je v tváři potlačovala, že bylo zřejmo, že nic netušila zrovna tak jako Britannikova sestra Octavia; vždyť chápala, že jí byla vyrvána poslední opora a že tu byl dán příklad vraždění příbuzných. I Octavia, třebaže věkem ještě nezkušená, naučila se skrývat bolest, lásku, vůbec všechny city. Tak bylo po krátkém mlčení obnoveno veselé hodování*.“[375] V tomto případě se jedná o jedinou charakteristiku Octavie, která v celém Tacitově díle zazní a která je tak stručná, že z ní jen těžko lze učinit nějaké obecnější závěry.

Po těchto událostech se Agrippina přimkla k Octavii. Agrippina se čím dál častěji se ozývala proti příkořím, které jí manžel činil. A stejně tak další lidé.[376] Nero začínal matku nenávidět a pozvolna se rozhodl nechat ji usmrtit. Roku 58 n. l. se navíc seznámil s Poppaeou Sabinou, do níž se zamiloval a která jej jako milenka silně ovládala. Roku 59 n. l. se Nero rozhodl, že se s Poppaeou ožení. Dokud ale Agrippina žila, rozvod s Octavií nepřipadal v úvahu. Tehdy se definitivně Nero rozhodl matku zabít, což nebylo nijak snadné, protože např. vražda dýkou by se neutajila a otrava nebyla možná, protože Agrippina užívala mnoho protijedů. „*Také se Nero bál, aby někdo, kdo by byl vybrán k tak hroznému činu, neodmítl vykonání rozkazu. Tu nabídl svůj důvtip propuštěnec Anicetus, velitel loďstva v Misenu a vychovatel Neronův v jeho dětství, Agrippinou při vzájemné jejich nevraživosti nenáviděný. Ten tedy vyložil Neronovi, že by se mohla postavit loď, jejíž část by se na širém moři uměle oddělila a ji nic netušící vyklopila. Nikde prý nedochází k tolika nahodilostem jako na moři, a zahyne-li při ztroskotání lodi, kdo by byl tak nespravedlivý, aby přičítal zločinu to, co zavinily větry a vlny?*“[377] Z „nehody“ na moři se však Agrippině podařilo vyváznout a doplavala na břeh, odkud ji lidé doprovodily do její vily. Hned poté vyslala k Neronovi posla Agerma, jenž mu měl vyřídit, že z nehody vyvázla šťastně.

Nero se tím pádem ocitl ve veliké krizi, protože se dalo předpokládat, že matka o celém incidentu nepomlčí. Radu tedy hledal u někdejšího vychovatele Seneky a velitele praetoriánů Afrania Burra, lidí jemu oddaných. Těžko ovšem říci, jestli je do celé věci Nero zasvětil už dříve. „*Potom Seneca jednal potud odhodlaněji, že se podíval na Burra a tázal se ho, zda se má vykonání vraždy uložit vojákům. Ten odpověděl, že prétoriáni jsou oddáni celému císařskému domu, že vzpomínají na Germanika a neodváží se ničeho hrozného proti jeho dceři; ať Anicetus vykoná, co slíbil. Ten beze všech rozpaků požádal, aby směl řídit dokonání zločinu. Na tato slova prohlásil Nero, že se mu teprve toho dne dostává vlády a že za tak znamenitý dar může děkovat propuštěnci; ať jen jde rychle a vezme s sebou lidi nejodhodlanější k provedení rozkazů. Když Nero uslyšel, že přišel od Agrippiny posel Agermus, sám o své újmě sehrál výjev, jímž chtěl dokázat obvinění: Když posel vyřizoval vzkaz, hodil mu meč pod nohy a potom ho dal spoutat, jako by byl přistižen při činu, aby*

[375] TACITUS XIII., 12 – 16.
[376] srov.: SUETONIUS: Nero, 35: „*Soužití s Octavií se brzy nabažil. Když ho přátelé proto kárali, odpověděl: „Musí se spokojit manželskými odznaky*.“
[377] TACITUS XIII., 18 – TACITUS XIV., 3.

mohl vybájit, že matka osnovala císařovu záhubu a že se ze studu nad odhalením zločinu sama usmrtila.“[378] Dále:. *„Anicetus obklíčil vilu strážemi, vypáčil dveře a dal odvléci v cestu stavějící se otroky, až přišel ke dveřím ložnice; u nich stálo jen několik lidí, kdežto ostatní byli zaplašeni hrozivým vpádem vetřelců. V ložnici bylo jen slabé světlo a jedna služka. Agrippiny se zmocňovala čím dál větší úzkost… (…) Tu spatřila za sebou Aniceta v průvodu velitele lodi Herculeia a Obarita, setníka námořního vojska, a řekla, přišel-li k ní na návštěvu, aby vyřídil, že se již zotavila, jestliže však přišel spáchat zločin, že nic takového nemůže o synu věřit; že přece nenařídil vraždu matky! Vrahové obstoupili její lože a nejdříve ji velitel lodi udeřil klackem do hlavy. Když pak setník tasil meč k smrtelné ráně, nastavila život a zvolala: „Bodni do břicha!“ A četnými ranami byla ubita*.“[379] I toto Tacitovo vylíčení Daněk ve své televizní hře používá, ústy Aniceta dokonce zmiňuje, že Agrippinu probodl námořní setník Obaritus. Ve hře se však vyskytuje drobná nesrovnalost: jako původce nápadu vyslat za Agrippinou Aniceta je označen filosof Seneca, nikoliv Afranius Burrus. Vzhledem k tomu, že ostatní události Daněk vylíčil přesně, lze se pouze domnívat, že Senekovo jméno použil kvůli tomu, že poučenější divák bude spíše znát osobu Seneky než Afrania Burra.

Roku 62 n. l. zemřel velitel praetoriánů Afranius Burrus. Jeho místo zaujal neblaze proslulý Ofonius Tigellinus, v antických prameny svorně líčený jako stvůra. Toho roku také nechal Nero usmrtit další své příbuzné, kteří ještě měli v Římě velikou vážnost, a proto je Nero považoval za úhlavní soky. Jednalo se o Neronova švagra Cornelia Sullu a Rubellia Plauta (po matce Iulii pravnuk císaře Tiberia). Jeho smrtí se Nero zbavil posledního strachu - rozhodl se urychlit sňatek s Poppaeou a tím pádem odstranit Octavii. Ta se sice chovala nenápadně a skromně, pro svůj původ a přízeň lidu mu ale byla nepříjemná. Proto ji zapudil pod záminkou, že prý je neplodná. Poté se oženil s Poppaeou. Hned poté začal Nero s Poppaeinou podporou obviňovat Octavii z cizoložství – měla prý poměr s jedním otrokem. Následně nařídil Nero vyslýchat Octaviiny služky, většinou za pomoci krutého mučení měly dosvědčit tuto lež. Většina služek ale hájila čest své paní. Jedna z nich dokonce Tigellinovi odpověděla, že „*Octaviina rodidla jsou čistější než jeho ústa*.“[380] Podobnou oddanost Octaviiných otrokyní můžeme vidět i v „Nevěře po císařsku“ – Iunia a Epicharis své paní projevují velikou úctu i lásku.

Přece však Nero nechal Octavii odstranit, prozatím pouze formou občanského rozvodu. Následně jí věnoval Burrův dům a Plautovy statky, což Tacitus označil za neblahé dary. Později však Octavia musela odejít do Kampánie, kde ji střežil vojenský oddíl. Přesto se brzy v Římě roznesla pověst o tom, že Nero lituje svého činu, hodlá povolat Octavii zpět a Poppaeu zapudit. Poté lidé „*radostně vystupovali na Capitolium a konečně zase uctívali bohy. Káceli Poppaeiny sochy, nosily na ramenou obrazy Octaviiny, sypali na ně kvítí a stavěli je na náměstí i v chrámech. Šli také velebit císaře za hlučných projevů úcty…*“ Vzápětí však Nero nechal tento dav rozehnat vojáky. Situace se stávala vážnou, což si uvědomovala zejména Poppaea, která začínala císaře ponoukat k tomu, aby se Octavie zbavil definitivně. Císaři tak zbývaly dvě možnosti – buďto povolat Octavii zpět jako svou manželku a zapudit v této době těhotnou Poppaeu, nebo Octavii zabít, protože kdyby zůstala naživu, mohla by se znovu vdát a její manžel by tím pádem začal uplatňovat nárok na císařský trůn. Nejprve císař obnovil někdejší obvinění z cizoložství. Podezření ohledně otroka mělo však malou váhu a Octaviiny služky je svým svědectvím vyvrátily. Proto Nero přišel s novým obviněním a k tomu účelu vybral Aniceta, velitele loďstva, jednoho z účastníků Agrippininy vraždy, který „*byl po spáchání zločinu jen málo oblíben, později*

[378] TACITUS XIV., 3 – 7.
[379] Tamtéž, 8.
[380] Tamtéž, 59 – 60.

však tím více nenáviděn, protože se na pomocníky zlých činů pohlíží jako na jejich zlou výčitku.“ Nyní měl Anicetus zbavit Nerona nenáviděné Octavie – prohlášením, že Octavia byla jeho milenkou. Tento úkol Anicetus splnil, „*při své ničemné povaze* (…) *vymyslil ještě více, než mu bylo uloženo, a učinil doznání před dvořany, jež císař pozval do rady. Poté byl vypovězen na Sardinii, kde žil ve vyhnanství bez nouze a umřel přirozenou smrtí*.“ Nero tak mohl svá obvinění vůči Octavii ještě rozšířit. Octavia tedy podle nové verze obvinění prostřednictvím Aniceta chystala proti císaři vzpouru s podporou loďstva. Kromě toho vlivem svých prostopášností otěhotněla a následně záměrně potratila.

Hned poté císař nechal Octavii deportovat na ostrov Pandateria.[381] Na stejný ostrov dříve vypověděl císař Augustus svou jedinou dceru Iulii pro nemravný život, ta však později zemřela ve městě Regium.[382] Na Pandaterii zahynula i Agrippina starší, Neronova babička.[383] Octavia na Pandaterii nepobývala dlouho. „*Za několik dní potom jí bylo poručeno zemřít, ačkoliv prohlašovala, že je již vdova a jen císařova sestra a dovolávala se Germaniků oběma společných a konečně jména Agrippiny, za jejíhož života trpěla sice v nešťastném manželství, ale přece zůstala naživu. Byla pevně spoutána a na všech údech jí byly otevřeny žíly; a poněvadž se krev zaražená zděšením řinula příliš zdlouhavě, byla usmrcena parou velmi horké lázně*.“ Její hlavu vojáci uťali a doručili do Říma Poppaei a Neronovi jako důkaz. Oba potom věnovali dary několika chrámům.[384]

„Nevěra po císařsku“ mezi recenzenty příliš pozornosti nevyvolala. Pouhé tři dohledané kritiky televizní hru označují za dobře napsanou a zpracovanou, avšak v porovnání s ostatními díly cyklu spíše průměrnou a zanikající. „*NEVĚRA PO CÍSAŘSKU je vlastně velký dialog (jen rámcově ozdoben postavami otrokyň – Jana Brejchová, Miriam Chytilová) dvou výborných herců, mezi nimiž je rozdíl generací. Tereza Brodská a Luděk Munzar hovoří krásným Daňkovým jazykem o neúprosném osudu, o možnosti, jak se mu snad vzepřít, o vině a svědomí. Dokonce v závěru jejich dialogu se rozžehne i nečekaná jiskra milostného, celý život potlačovaného vztahu. Anicetus odchází, i když předtím nabízí svou vlastní smrt… O dokončených osudech obou postav se dozvíme až z úst chóru (Jiřina Jirásková). Octavia bude později zavražděna (horkou párou!) a Anicetus skončí ve vyhnanství. Daňkův útržek římský opět potěšil krásou a ušlechtilostí mluveného slova. Působil snad poněkud statičněji a sošněji než útržky minulé, zato dal plně vyniknout hereckému umění obou protagonistů*.“[385]

Herecké výkony kritika hodnotí kladně: „*Munzarova herecká i lidská zkušenost přece jen dominovala, zatímco Brodská svou Octavií zatím jen dává tušit, že z ní roste výrazný herecký typ, schopný zvládnout i složité postavy klasického dramatu*.“[386] Dále: „*Inscenace byla založena na dvou ukázněných a dobře odvedených hereckých výkonech, kdy po boku vyspělého herectví Luďka Munzara odváděla adekvátní výkon i překvapivě vyzrálá Tereza Brodská*.“[387]

Kritika vyzdvihuje i techniku režijního zpracování celé inscenace: „(…) *detail kamery pečlivě vyvažoval celek, dával možnost vychutnat repliku, gesto a zapomenout na nepříliš koncepčně vydařenou parafrázi chóru reprezentovanou otrokyněmi (J. Brejchová, M.*

[381] Tamtéž,
[382] TACITUS I., 53.
[383] SUETONIUS: Tiberius, 53.
[384] TACITUS XIV., 64.
[385] LADISLAV RYCHMAN: *TV: Co víkend (i všední den) dal: Nevěra po římsku i po císařsku*. IN: Ss 28. 3. 1995. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[386] JANA OVSÍKOVÁ: *Nevěra po císařsku. Na okraj obrazovky*. IN: P. 25. 3. 1995. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)
[387] He: *Právo volby* IN: VP. 27. 3. 1995. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

Chytilová) a tradičně problematickou „promluvu J. Jiráskové k divákovi", uvádějící ho do děje a vysvětlující, co vlastně bylo potom."[388]

Těžko říci, jak na „Nevěru po císařsku" reagovali diváci. Dá se ale předpokládat, že vzhledem k oblibě několikrát reprízovaného seriálu „Já, Claudius" vnímali „Nevěru po císařsku" jako jeho „pokračování."[389]

[388] Tamtéž

[389] LADISLAV RYCHMAN: *TV: Co víkend (i všední den) dal: Nevěra po římsku i po císařsku*. IN: Ss 28. 3. 1995. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

Závěr

Cílem této práce bylo zmapovat původní televizní dramatickou tvorbu domácích autorů, která vznikala ve výrobě Československé/České televize Praha a jejíž náměty vycházejí z dějin antického Řecka a Říma. Tj. pokoušela jsem se zjistit, kolik inscenací s antickými náměty Československá/Česká televize Praha vyrobila, jaká jsou jejich témata a kteří tvůrci se podíleli na jejich vzniku, popř. jaké byly okolnosti jejich vzniku.

Hry s antickými náměty v Československé/České televizi Praha vznikaly v mezidobí let 1971 až 1995. Jejich v této chvíli známý počet činí celkem 8 her. Počet námětů z řeckého a římského prostředí je vyvážen a chronologicky vzato zahrnují období antického starověku: Archaické Řecko (**Královský život otroka**), Klasické Řecko (**Žena z Korinta**), Řecko helénistické doby (**Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo**; **Kadeř královny Bereniké**), období krize Římské republiky (**Šťastlivec Sulla**), římského principátu (**Hostin**a; **Nevěra po císařsku**) a období pozdního římského císařství (**Julián Odpadlík**).

Dá se předpokládat, že v období normalizace autoři využívají antické tematiky, protože se tímto způsobem dají zobrazovat témata, jež na první pohled stojí mimo současnou společenskou realitu, přesto však představují aluze problémy soudobé politické reality v Československu. Autoři se snaží k divákům promlouvat skrze nenapadnutelnou „klasiku.“ Výjimku představuje inscenace **Šťastlivec Sulla** (1991), která vznikla bezprostředně před komunistickým převratem na přelomu let 1947 až 1948. Dále pak inscenace, jež vznikly po roce 1989, vznik poslední spadá do roku 1995. Poté se televizní tvorba soustřeďuje spíše na výrobu diváky preferovaných nenáročných pořadů, zejména seriálů.

S výjimkou inscenace **Julián Odpadlík** (1991) jsem neznamenela žádnou negativní reakci komunistického režimu vůči televizním hrám, jež vznikly v období let 1953 (počátek vysílání Československé televize) až 1989. Inscenace **Žena z Korinta** (1986) a **Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo** (1987) jsou hodnoceny kladně i recenzenty periodika Rudé právo, recenzenti se nevyjadřují v tom smyslu, že by jmenované hry diváka negativně ovlivňovaly z ideového hlediska. Další fakta by v tomto ohledu mohl přinést výzkum kádrových materiálů lidí, jež se podílely na výrobě

Mezi autory početně i kvalitativně vyniká dílo Oldřicha Daňka, u něhož inspiraci antikou můžeme prokázat i v dílech, jejichž témata z dějin starého Řecka a Říma nevychází. Mimořádný ohlas zaznamenala i adaptace hry Ferdinanda Peroutky.

Komparace s antickými prameny prokázala, že se tvůrci vesměs historických skutečností drží. Detailní rozbor viz jednotlivé kapitoly. Další hlubší rozbor by překračoval rámec bakalářské práce, stejně jako další výzkum tohoto tématu.

Mezi dobovými kritikami jsem nezaznamenala žádné negativní reakce, týkající se struktury inscenací jakožto takových. Recenze záporně hodnotí kvalitu televizního zpracování díla, dále pak výkony hereckých představitelů.

Vzhledem k nepřístupnosti pramenů se mi cíle práce podařilo ve vší zevrubnosti dosáhnout pouze v případě inscenace **Šťastlivec Sulla** (1991), poněvadž pouze zde jsem mohla vycházet ze zpřístupněné pozůstalosti autora, Ferdinanda Peroutky. Další výzkum by byl tedy možný po zveřejnění pozůstalostí dalších autorů, popřípadě také rozhovory s přeživšími pamětníky z řad tvůrců jednotlivých inscenací.

Prameny a literatura

PRAMENY

Literární archiv Památníku Národního písemnictví (LA PNP)

fond PEROUTKA FERDINAND

fond ŠOTOLA JIŘÍ

Videoarchiv České televize (oddělení Archivu České televize)

Hostina (1993; režie Viktor Polesný)

Julián Odpadlík (1970; režie Jiří Bělka)

Kadeř královny Bereniké (1993; režie Oldřich Daněk)

Královský život otroka (1992; režie Zdeněk Zelenka)

Nevěra po císařsku (1995; režie Oldřich Daněk)

Šťastlivec Sulla (1991; režie Pavel Háša)

Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo (1987; režie Pavel Háša)

Žena z Korinta (1986; režie Oldřich Daněk)

Archiv Národního muzea (ANM)

fond PEROUTKA FERDINAND

ANTICKÉ PRAMENY

AMMIANUS MARCELLINUS: *Soumrak římské říše*. Odeon, Praha 1975. Přeložil Josef Češka. 1. vydání.

APPIÁNOS: *Krize římské republiky (Římské dějiny II. – Občanské války)*. Svoboda, Praha 1989. Přeložili Jan Burian a Bohumila Mouchová. 1. vydání.

ARISTOFANES: *Žáby. Komoedie*. A. Storch a syn, Praha 1898. Přeložil Augustin Krejčí. 1. vydání tohoto překladu.

ARISTOTELÉS: *Poetika*. Orbis. Praha 1962. Přeložila Julie Nováková. 5. vydání, v Orbisu 1. vydání.

ATHÉNAIOS: *Deipnosofistai XIII*., 59. Dostupné v anglickém jazyce na: http://www.attalus.org/old/athenaeus.html ; naposledy viděno 10. 6. 2011.

CALLIMACHUS (FRAGMENTS). The Loeb Classical Library, editor G. P. Goold. 1. vydání 1958, reprint 1989.

CALLIMACHUS (HYMNS AND EPIGRAMS). The Loeb Classical Library, editor G. P. Goold. 1. vydání 1955, reprint 1989.

DÍOGENÉS LAERTIOS: *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Nová tiskárna, Pelhřimov 1995. Přeložil Antonín Kolář. 2. vydání (1. vydání v ČSAV roku 1964).

EURÍPIDÉS: *Héraklés a jiné tragédie* (Héraklés, Andromaché, Hekaba, Hérakleovci, Ión, Bakchantky, Kyklóp). Svoboda, Praha 1988. Přeložili Jaroslav Král, Jiří Klier a Helena Kurzová.

EURÍPIDÉS: *Médeia*. Artur, Praha 2010. Přeložil Ferdinand Stiebitz. (1. vydání IN: Antické tragédie, Odeon, Praha 1970.; v nakladatelství Artur 1. vydání.)

EUTROPIUS A FESTUS: *Stručné dějiny Říma*. (Eutropius: Stručný přehled římských dějin od založení Města; Festus: Krátký přehled dějin římského národa, Slavné osobnosti města Říma.) Arista, Praha 2008. Přeložila Bohumila Mouchová. 1. vydání.

HÉRÓDIANOS: *Řím po Marku Aureliovi*. (Héródianos: Řím po Marku Aureliovi, Sextus Aurelius Victor: Kniha o císařích.) Svoboda, Praha 1975. Přeložili Jan Burian a Bohumila Mouchová. I. vydání.

JULIANUS: *Hostina císařů*. Samcovo knihkupectví, Praha 1948. Přeložil Václav Prach. 1. vydání.

PLÚTARCHOS: *Životopisy slavných Řeků a Římanů I. a II.* Arista, Praha 2007. Přeložil Václav Bahník, Antonín Hartmann, Rudolf Mertlík, Edita Svobodová a Ferdinand Stiebitz. 2. vydání (1. vydání v nakladatelství Odeon 1967).

GAIUS SUETONIUS TRANQUILLUS: *Životopisy dvanácti císařů*. Svoboda (servis), Praha 1998. Přeložil Bohumil Ryba. (1. vydání v nakladatelství Svoboda 1974.; 1. vydání v SNKL 1966.)

SVĚT EZOPSKÝCH BAJEK. Svoboda, Praha 1976. Z řeckých a latinských originálů přeložili Václav Bahník, Rudolf Kuthan a Jiří Valeš. 1. vydání.

TACITUS: *Letopisy*. Svoboda, Praha 1975. Přeložili Antonín Minařík a Antonín Hartmann. 3. vydání (1. vydání 1931 a 1932 připravil Antonín Minařík, 3. vydání připravil Antonín Hartmann.)

ZÓSIMOS: *Stesky posledního Římana*. Odeon, Praha 1983. Přeložil Antonín Hartmann. 1. vydání.

LITERATURA

KATARÍNA BÍLKOVÁ – BELNAYOVÁ: *Souřadnice televizní dramatické tvorby*. Panorama, Praha 1988.

LUCIANO CANFORA: *Dějiny řecké literatury*. KLP, Praha 2004.

MITCHELL CARROL: *Greek Woman*. Citováno z: http://www.gutenberg.org/files/32318/32318-h/32318-h.htm ; naposledy viděno 10. 6. 2011. Zde nestránkováno.

G. B. CONTE: *Dějiny římské literatury*. KLP, Praha 2008.

JARMILA CYSAŘOVÁ: *16x život s televizí. Hovory za obrazovkou*. FITES, Praha 1998.

JINDŘICH ČERNÝ: *Eduard Cupák*. Brána, Praha 1998.

JOSEF ČEŠKA: *Zánik antického světa*. Vyšehrad, Praha 2000.

OLDŘICH DANĚK: *Nedávno… (Útržky z běhu času)*. Československý spisovatel, Praha 1985.

OLDŘICH DANĚK: *Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo*. Dilia, Praha 1984.

ROLANDO FERRI: *Octavia's Heroines: Tacitus Annales 14.63-64 and the Praetexta Octavia*. Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 98 (1998). Department of the Classics, Harvard University, str. 342. (Staženo z URL: http://www.jstor.org/stable/311347 27. 4. 2011.)

ZDENĚK FORMAN: *Výrazové prostředky filmu a televize*. SPN, Praha 1983.

SHELLEY P. HALEY: *The Five Wives of Pompey the Great*. Greece & Rome, Second Series, Vol. 32, No. 1 (Apr., 1985), Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, str. 49 – 50. (Staženo z URL: http://www.jstor.org/stable/642299 27. 4. 2011.)

MARION GIEBEL: *Kaiser Julian Apostata. Die Widerkehr der alten Götter*. Patmos, Düsseldorf und Zürich 2002.

MIRIAM T. GRIFFIN: *Seneca. A Philosopher in Politics*. Clarendon Press, Oxford 1976

KARL CHRIST: *Krize a zánik římské republiky*. Vyšehrad, Praha 2010.

Eds. SANDRA R. JOSHEL, MARGARET MALAMUD, DONALD T. MCGUIRE: *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*. The John Hopkins University, Baltimore and London 2001.

JANA KEPARTOVÁ (ed.): *Antika? Zajděte do kina, přečtěte román…* NLN, Praha 2006.

KOL. AUTORŮ: *Encyklopedie antiky*. Academia, Praha 1973.

MASARYKŮV SLOVNÍK NAUČNÝ. LIDOVÁ ENCYKLOPEDIE VŠEOBECNÝCH VĚDOMOSTÍ. Díl VII. (Š – Ž)

DAGMAR MOCNÁ, JOSEF PETERKA A KOL.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Paseka, Praha – Litomyšl, 2004.

GILBERT MURRAY: *Euripides and his Age*. Henry Holt and Company, New York 1913.

MUŽ PŘÍTOMNOSTI. /FERDINAND PEROUTKA. Sestavil kruh přátel Ferdinanda Peroutky. Konfrontace, Curych 1985.

DER NEUE PAULY. ENZYKLOPÄDIE DER ANTIKE. J.B. Metzler, 2000.

ОКТАВИЯ IN: Луций Анней Сенека: Трагедии. Издательство «Наука», Москва 1983, str. 293 – 320.

FERDINAND PEROUTKA. DENÍKY, DOPISY, VZPOMÍNKY. Uspořádala Slávka Peroutková. NLN, Praha 1995.

FERDINAND PEROUTKA: *Šťastlivec Sulla* IN: Divadelní revue. Ročník 2. Academia, Praha 1991, str. 81 – 110.

JON SOLOMON: *The Ancient World in the Cinema*. Yale University, New Haven and London 2001.

EVA STEHLÍKOVÁ: *Antické divadlo*. Karolinum, Praha 2005.

HELENA SUCHAŘÍPOVÁ: *Jana Hlaváčová. Žena v množném čísle*. Achát, Praha 1997.

E. TARRONI: *Televizní estetika*. Čs. televize, Praha 1965.

TELEVIZNÍ HRY. Orbis, Praha 1966.

ČLÁNKY V PERIODIKÁCH

DANIEL ANÝŽ: *Královský život otroka* IN: Československá Televize. Vydání: 15. 6. 1992. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

ar: *Z televizních archivů* IN: ZEMĚDĚLSKÉ NOVINY. XLVI. ročník. Číslo 155. Vydání 25. 8. 1990.

DITA FUCHSOVÁ: *Solidní řezničina* IN: Rudé právo. Roč. 2. Č. 125. 3. 6. 1992.

He: *Právo volby* IN: VP. 27. 3. 1995. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

ALENA HEINOVÁ: *Kadeř královny Bereniké* IN: Československá televize. Roč. 28. Č. 13. 22. 3. 1993.

HELENA HERBRYCHOVÁ: *Hra na básníka* IN: Telegraf. 13. 9. 1993. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

MICHAELA GRIMMOVÁ: *Šťastlivec Sulla* IN: P. 4. 6. 1992. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

JAN KOPECKÝ: *Historické drama Peroutkovo* IN: Divadelní revue. Ročník 2. Academia, Praha 1991, str. 80.

JAN KOPECKÝ: *Neznámá hra Ferdinanda Peroutky* IN: Lidové Noviny. Roč. 4. Č. 2. 10. ledna 1991.

jd: *Úlomek z ledovce* IN: Scéna. Ročník IX. Číslo 10. Vydání 28. 5. 1984.

DANICA KOZLOVÁ: *Daňkova Žena z Korinta* IN: Tvorba. Ročník LIII. Číslo 38. Vydání 24. 9. 1984.

ZUZANA LEDERER OVÁ: *Barbarka pije neředěné víno* IN: Lidové noviny. Vydání 20. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

MILAN LEŽÁK: *Hostina* IN: VP. 13. 9. 1993. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

mp: *Dramatické miniatury* IN: Lidové noviny. Vydání 21. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

PETR NOVÝ: *A nejstrašnější je…* IN: Mladá fronta Dnes. Roč. 4. Č. 128. 17. 6. 1992.

JANA OVSÍKOVÁ: *Nevěra po císařsku. Na okraj obrazovky*. IN: P. 25. 3. 1995. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

ZDENKO PAVELKA: *Co pomíjí, co trvá* IN: Rudé právo. Vydání 9. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

VĚRA POPPOVÁ: *Žena z Korinta* IN: P. Vydání 10. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

pop: *Bezkonkurenční přenosy* IN: P. Vydání 13. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

VLADIMÍR PROCHÁZKA: *Činí-li dva totéž, není to totéž* IN: Rudé právo. Ročník LXVIII. Číslo 86. 13. 4. 1988.

LADISLAV RYCHMAN: *Boj o moc (v Římě?). TV střih*y. IN: Svobodné slovo. Roč. 86. Č. 153. 5. 6. 1992.

LADISLAV RYCHMAN: *TV: Co víkend (i všední den) dal: Nevěra po římsku i po císařsku. IN*: Svobodné slovo 28. 3. 1995. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

spa: *O vladařích a bláznech. Obrazovka dvou velkých jmen: J. Trefulka a F. Peroutka.* IN: Lidové Noviny. 4. 6. 1992. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

spa: *O. Daněk* IN: Ss. Vydání 9. 9. 1986. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

spa: *Slov je málo, slov je příliš* IN: Svobodné slovo. Vydání 12. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

MIRKA SPÁČILOVÁ: *Zastavení* IN: Lidové Noviny. 16. 6. 1992. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

BOHUŠ ŠTĚPÁNEK: Podvrh jedna radost IN: Scéna. Ročník XI. Číslo 21 – 22. Vydání 27. 10. 1986.

JINDŘICH ŠVEHLA: *Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo*. ČT. 4. 4. 1988. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

IVAN VÁGNER: *Homo homini lupus aneb „Člověk člověku vlkem*“ IN: Zemědělské noviny. Roč. 48. Č. 143. 8. 6. 1992.

IVAN VÁGNER: *Kadeř královny Bereniké* IN: Zemědělské noviny. 24. 3. 1993. (Výstřižkový katalog v Městské knihovně Praha.)

JAROSLAV VANČA: *Krutý Řím podle Ferdinanda Peroutky. Násilníci, adoranti a převlékači kabátů.* IN: Prostor. Roč. 1. Č. 50. 8. 6. 1992.

PERIODIKA

Československá televize. II. ročník. Č. 28. Vydání 1. 6. 1992.

Dnešek. Roč. 2. Č. 123. 12. 6. 1947.

Filmový přehled. Týdeník pro kulturní využití filmu. XIX. ročník. Číslo 49 – 50. Vydání 18. 12. 1970.

Lidové Noviny. Roč. 4. 19. července 1991. (Výstřižkový katalog Městské knihovny Praha.)

INTERNETOVÉ ODKAZY

Attalus: sources for Greek & Roman history. [online]. s. a. [cit. 2011-06-10]. ATHÉNAIOS: Deipnosofistai . Dostupné z WWW: <http://www.attalus.org/old/athenaeus.html>.

Www.wikiwix.com [online]. s. a. [cit. 2011-06-10]. Élien: Histoires diverses. Dostupné z WWW: <http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://remacle.org/bloodwolf/historiens/elien/table.htm&title=lire%20en%20ligne>.

The Project Gutenberg EBook. 10. 5. 2010 [cit. 2011-06-10]. Mitchell Carroll: Greek Women [online]. Dostupné z WWW: <http://www.gutenberg.org/files/32318/32318-h/32318-h.htm>.

Panáček v říši mluveného slova [online]. 10. 6. 2011 [cit. 2011-06-10]. Páteční večer – Josef Kodíček a Svobodná Evropa (2011). Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/radiodokument/52602-patecni-vecer-josef-kodicek-a-svobodna-evropa-2011.html>.

Panáček v říši mluveného slova [online]. 31. 5. 2011 [cit. 2011-05-31]. Šťastlivec Sulla (1951). Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/52095-stastlivec-sulla-1951.html>.

Slovník české literatury po roce 1945 [online]. 18. 2. 2008 [cit. 2011-06-24]. Oldřich Daněk. Dostupné z WWW: <http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=280&hl=old%C5%99ich+Dan%C4%9Bk>.

Slovník české literatury po roce 1945 [online]. 27. 2. 2008 [cit. 2011-06-15]. Jiří Hubač. Dostupné z WWW: <http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=280&hl=old%C5%99ich+Dan%C4%9Bk>.

Přílohy

Obsah

1. 1. Stručné biografie autorů inscenací 87
1. 2. Dramaturgické listy televizních inscenací, o kterých bakalářská práce pojednává 94
1. 3. Fotogalerie 102

1. 1. Stručné biografie autorů inscenací[390]

Oldřich Daněk[391]

* 16. 1. 1927, Ostrava

† 3. 9. 2000, Praha

Dramatik, scénárista, prozaik, publicista, herec a filmový režisér.

Otec byl dělníkem. Po absolvování reálného gymnázia v Ostravě (poslední rok byl totálně nasazen, maturita 1945) nastoupil jako herec do Divadla mladých (dnes Divadlo Petra Bezruče) v Ostravě, od 1946 studoval herectví a režii na DAMU, herectví absolvoval 1950 a režii 1951 (vlastní dramatické prvotiny Večerní fronta v divadle Disk), kdy už byl režisérem Krajského oblastního divadla v Hradci Králové (1950–53); poté šéfem činohry Divadla F. X. Šaldy v Liberci (1954–56), kde se uplatňoval i jako režisér. Od 1956 pracoval nejprve externě jako scenárista, od 1958 jako dramaturg, od 1960 jako režisér FS Barrandov. V roce 1973 se stal spisovatelem z povolání a příležitostným filmovým i televizním režisérem; žil v Praze.

Podle svých scénářů natočil filmy **Tři tuny prachu** (1960), **Pohled do očí** (1961), Spanilá **jízda** (1963), **Lov na mamuta** (1964, podle stejnojmenného dramatu), **Královský omyl** (1968, na motivy svého románu Král utíká z boje). Dále napsal scénáře k filmům **Zde jsou lv**i (1958, režie Václav Krška), **Ošklivá slečna** (1959, režie Miroslav Hubáček), **Prosím nebudit** (1962, scénář + František Daniel, režie Josef Mach, který též spolupracoval na scénáři), **Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky** (1967, režie + spoluúčast na scénáři Václav Vorlíček).

V Čs. televizi režíroval své hry **Muž v pralese** (1971), **Raněný lučištník** (1974), **Dva útržky ze života muže** (1976), **Druhá první dáma** (1980), **Žena z Korinta** (1986), **Španělé v Praze** (1988), **Opouštět Petrohrad** (1991) a **Kadeř královny Bereniké** (1993); dále dramatizaci Bulgakovovy povídky **Pilát Pontský, onoho dne** (1991, scénář Zdeněk Bláha). Podle jeho hry **Dva na koni, jeden na oslu** vznikl stejnojmenný film (1987, scénář + režie Jiří Sequens).

Jeho scénáře se staly předlohou televizních inscenací **Prometheus** (1958, režie Jan Matějovský), **Pařížský kat** (1968), **Kardinál Zabarella** (1968, režie všechny Jan Matějovský), **Břetislav a Jitka** (1974, režie Jiří Bělka), **Cesta na Borneo** (1983, režie Pavel Háša), **Záviš a Kunhuta** (1985, režie Otakar Kosek), **Bankovní dům Daubner** (1989, režie **Pavel Háša**) a **Dvě washingtonská ohlédnutí** (1998, režie Pavel Háša). Spolu s Janem Otčenáškem napsal televizní seriály **Byl jednou jeden dům** (1976) a **Dnes v jednom domě** (1979, oba režie František Filip). Podle Daňkovy rozhlasové hry **Dialog s doprovodem děl** natočil podle svého scénáře stejnojmennou televizní inscenaci Pavel Háša (1983).

Daňkovou nejvlastnější tvůrčí doménou je drama. Společným jmenovatelem jeho rozsáhlé, žánrově i syžetově značně rozmanité tvorby je jemně vyvinutý smysl pro etické otázky přítomnosti i jejich adekvátní vyjádření. Daňkovy racionálně budované hry prokazují autorovu schopnost individuální charakteristiky postav, jsou vedeny živým, věcným dialogem a prostoupené bystrými postřehy. Vznikají zpravidla na základě precizně

[390] Biografická hesla převzata ze Slovníku české literatury po roce 1945
[391] Slovník české literatury po roce 1945, heslo „Oldřich Daněk“

domyšlené výchozí dramatické situace. Často mají povahu scénické morality – jejich hlavním, stále obměňovaným tématem je mravní odpovědnost člověka. Autor v nich odkrývá prostřednictvím konfrontace postojů jednotlivých postav otevřeně, mnohdy až s neúprosnou argumentací disharmonie mezi soukromým a společenským pojetím morálky a vždy znovu zdůrazňuje odpovědnost jedince vůči společnosti. Od schematizující popisnosti a tezovitosti prvních her se přitom Daňkova dramatická tvorba postupně vyvíjela k hlubšímu a komplexnějšímu pojetí skutečnosti, hledajíc zároveň stále nové způsoby jejího uměleckého ztvárnění. Zatímco v 50. letech autor inklinoval spíše k formě přímého zobrazení životní reality (**Umění odejít**, **Čtyřicátý osmý**, **Pohled do očí**), později dává přednost historické látce (**Dva na koni, jeden na oslu**, **Hvězda jménem Praha**) či dramatické parabole (**Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko**, **Střelec**). Od poloviny 70. let pak směřuje k básnickému podobenství s filozofickým rozměrem a zároveň značně posiluje epizaci dramatické formy (**Válka vypukne po přestávce**, **Bitva na Moravském poli**, **Vévodkyně valdštejnských vojsk**, **Zpráva o chirurgii města N.**, **Životopis mého strýce**, **Vy jste Jan**). – Jako prozaik debutoval Daněk historickým románem **Král utíká z boje**, který spolu s romány **Král bez přilby** a **Vražda v Olomouci** tvoří volnou trilogii, zahrnující dobu posledních Přemyslovců až k nástupu Jana Lucemburského na český trůn. Spíše oddechový charakter mají jeho „psychologická detektivka“ **Únosce**, těžící z Daňkova oblíbeného divadelního prostředí, a románová etuda **Žhářky a požárnice**, v níž podává mozaiku dějů soustředěných do jednoho dne na pražské požární stanici.

Jiří Hubač[392]

* 27. 8. 1929, Satalice (u Prahy)

Dramatik, prozaik, autor muzikálových libret, televizní a filmový scenárista.

Ve školním roce 1943/44 se Hubač učil elektrotechnikem, pak studoval na průmyslové škole elektrotechnické v Praze (maturita 1948). Po několikaleté těžké chorobě nastoupil 1952 do zaměstnání v pražské Technometře jako konstruktér. 1956–61 byl v Úřadu pro patenty a vynálezy dokumentátorem a redaktorem časopisu Technická politika. Od 1961, kdy debutoval jako televizní autor, působil jako dramaturg a vedoucí tvůrčí skupiny v redakci literárně-dramatického vysílání Čs. televize. Od 1974, kdy musel z politických důvodů z televize odejít, je spisovatelem ve svobodném povolání.

Pro televizi napsal hry **Zítra a pozítří** (1959, režie František Filip, uvedeno až 1963), **Dlouhý podzimní den** (inscenováno dvakrát: 1961 v režii Jaroslava Dudka, 1971 v režii Antonína Moskalyka), **Tlouštík** (1961, režie František Filip), **Žena ve smutku** (1965, režie František Filip; mezinárodního ohlasu dosáhlo přepracování na rozhlasovou hru, 1966), **Raport** (1968, režie Antonín Moskalyk), **Pasiáns** (1969, režie Jan Matějovský), **Lítost** (1970, režie Evald Schorm), **Podezření** (1970, režie Jan Matějovský), **Obhájce** (1973, režie Antonín Dvořák), **Černá horečka** (1974, režie Jiří Bělka), **Pozdní léto** (1974, režie Antonín Moskalyk), **Oči plné slunce** (1975, režie Jaroslav Novotný), **Lístek do památníku** (1976, režie František Filip), **Ikarův pád** (1977, režie František Filip), **Mapa zámořských objevů** (1979, režie Zdeněk Kubeček), **Nezralé maliny** (1981, režie František Filip), **Mezičas** (1982, režie Jiří Adamec), **Tažní ptáci** (1984, režie František Filip), **Studentská balada** (1987, režie Ludvík Ráža), **Milostivé léto** (1991, režie Jaroslav Dudek), **Hřbitov pro cizince** (1991, režie Jaroslav Dudek), **Hostina** (1993, režie Viktor Polesný), **Zámek v Čechách** (1993, režie Martin Hollý), **Velký případ** (1999, režie Zdeněk Zelenka) a **Hodina klavíru** (2007, režie Zdeněk Zelenka; hra vznikla na základě scénáře s názvem Zima poutníků, který

[392] Slovník české literatury po roce 1945, heslo „Jiří Hubač“

nebyl pro smrt protagonisty Vladimíra Menšíka realizován a byl publikován v Literárním měsíčníku 1988). Scenáristicky se podílel na seriálech **Tři chlapi v chalupě** (1961–63, režie Jaroslav Dudek, Miloslav Zachata, Ilja Prachař a Jaroslav Barchánek, scénář + Jaroslav Dietl, Jan Otčenášek a další) a **Eliška a její rod** (1966, režie František Filip, scénář + Jaroslav Dietl). Uvedeny byly rovněž seriály **Dobrá voda** (1983, režie František Filip), **Sanitka** (1984, režie Jiří Adamec, scénář + Jindřich Fairaizl). Četné jsou Hubačovy televizní adaptace: **Souboj** (1969, režie Antonín Moskalyk, podle Alexandra Ivanoviče Kuprina), **Moc bez slávy** (1972, režie Jan Matějovský, podle Franka Hardyho), **Muž v osidlech** (1973, režie Jiří Sequens, podle Patricka Quentina), **Vo vyhni poludnia** (Bratislava 1981, režie Peter Mikulík, podle Patricka Quentina; česká verze s tit. **Polední žár**, 1997, režie Zdeněk Zelenka), **Útek zo zlatej krajiny** (seriál, Bratislava 1979, režie Franek Chmiel, podle Jacka Londona), **Královská hra** (1981, režie Miroslava Valová, podle Stefana Zweiga), **Rozčarovaní** (1982, režie Jiří Adamec, podle Budda Schulberga), **Vyhnanství** (1987, režie Jiří Adamec, podle Liona Feuchtwangera), **Diplomat** (1983, režie Antonín Moskalyk, podle Jamese Aldridge), **Arrowsmith** (3 díly, 2001, režie Zdeněk Zelenka, podle Sinclaira Lewise), **Falešné obvinění** (2004, režie Zdeněk Zelenka, podle Alana Jacobsona). Komedie Dům na nebesích byla zfilmována pod titulem **Jedna kočka za druhou** (1993, režie František Filip), divadelní hru Generálka upravil pro televizi a režíroval Zdeněk Zelenka pod názvem **Generálka Jeho Veličenstva** (1995). Jiří Hubač je rovněž autorem scénářů celovečerních filmů **Učitel tance** (1994, režie Jaromil Jireš), **Fany** (1995, režie Karel Kachyňa), **Všichni moji blízcí** (1999, režie a spolupráce na scénáři Matej Mináč) a **Babí léto** (2001, režie Vladimír Michálek).

Ve své převážně televizní tvorbě se Hubač věnuje živým otázkám dynamicky se proměňující moderní skutečnosti. Jednotlivé hry zpravidla stavějí na polaritě mezi obecně filozofickou, etickou problematikou a citovým světem současného člověka. Hubač využívá klasickou stavbu dramatu a dramatických charakterů, ale uplatňuje ji variabilně, s ohledem na zvláštnosti televizní poetiky. Jeho televizní prvotina **Zítra a pozítří** (1959) je generační výpovědí mládeže stojící na okraji společnosti; z cenzurních důvodů byla uvedena až čtyři roky po natočení. První Hubačovou uvedenou hrou byl komorní psychologický příběh **Dlouhý podzimní den**, oslava věkem neutuchající touhy po aktivitě, pravých životních hodnotách a lidských citech. V následné tvorbě se toto téma v různých obměnách často vrací (**Lístek do památníku**, **Mapa zámořských objevů**, **Nezralé maliny**), Hubače však zajímá i problematika relativnosti pravdy v kontextu lidských vztahů (**Žena ve smutku**). Zákaz uvedení postihl skupinu televizních her, která vznikla na sklonku 60. a počátku 70. let: modelová dramata **Pasiáns** a **Podezření** analyzují české charaktery v mezních situacích, anticipujících duchovní atmosféru let normalizace; mezi vězněm a jeho fízlovským zpovědníkem se odehrává komorní drama pro dva herce (**Raport**); nonkonformní pohled na mladou generaci přinesla hra **Lítost**. Zvláštní místo v pozdější autorově tvorbě zaujímá trilogie **Ikarův pád**, **Tažní ptáci** a **Hodina klavíru** (původní název Zima poutníků), zabývající se tématem alkoholismu a jeho důsledky pro jedince, rodinu i společnost. Po roce 1989 uvedla Česká televize např. Hubačovo obecněji stylizované podobenství o pošpiněné cti (**Milostivé léto**), příběh o poválečných osudech čs. letců – příslušníků britské armády (**Hřbitov pro cizince**) a drama o střetnutí právníků v kauze rafinované vraždy **Velký případ**. – Integrální součástí Hubačova díla je už od 60. let rovněž seriálová tvorba. Do atraktivního prostředí chovu koní situoval seriál **Dobrá voda**, záměrem seriálu **Sanitka** bylo zachytit historii a odkrýt zákulisí lékařské záchranné služby. – Televizní zkušenost ovlivnila i Hubačovy práce psané pro divadlo. Na linii adaptací navazují úpravy cizích předloh pro Divadlo na Vinohradech (**Král Krysa**, **Komu zvoní hrana**). Hry **Stará dobrá kapela** a **Hostina u Petronia** vznikly autorským přepisem vlastních televizních inscenací. Hlavní roli své první původní komedie Dům na nebesích napsal autor pro Jiřinu Bohdalovou, jejíž

komediální herectví jej inspirovalo také k historické konverzační hře **Generálka**. Pokusem o zachycení psychologie uzavřené skupiny osob je drama **Modrý pavilon**, odehrávající se v prostředí předválečného sanatoria. Prosadil se i jako autor úspešného muzikálového libreta **Johanka z Arku** a z francouzské historie čerpá i jeho další, dosud nerealizované libreto **Marie Antoinetta** (texty písní Pavel Vrba). – Od poloviny 90. let se Hubač věnuje také psaní scénářů k celovečerním filmům, jež kromě detailního psychologického propracování postav spojuje i tragikomická poloha a určitá melodramatičnost. Společným jmenovatelem jejich hrdinů je především snaha nerezignovat a žít přes různá omezení (nemoc, stáří) naplno svým vlastním, i když pro okolí ne vždy bez výhrad akceptovatelným životem (**Učitel tance**, **Fany**, **Babí léto**). Film **Všichni moji blízcí**, v němž se rodina židovského lékaře musí po vzniku protektorátu rozhodnout, zda pošle svého syna do bezpečí Anglie, vznikl jako poděkování Nicholasi Wintonovi.

Jan Jílek[393]

Dramatik, prozaik, filmový a televizní scenárista.

Syn rolníka. Po ukončení povinné školní docházky se učil soustružníkem v královéhradeckých Závodech Vítězného února, krátce navštěvoval zemědělskou školu. 1950 absolvoval dělnickou přípravku pro pracující, 1951–55 studoval na DAMU herectví. 1955 nastoupil jako herec v pražském Divadle Jiřího Wolkra, kde působil až do předčasného odchodu do důchodu (1991). Žije v Praze.

Napsal scénáře k filmům **Osení** (1960, režie Václav Krška, scénář s Milošem Velínským), **Žalobníci** (1960, režie Ivo Novák) a **Oči pro pláč** (1984, režie Zdeněk Míka). Čs. televize uvedla jeho původní inscenace **Láska jako trám** (1967, režie František Filip), **Rapotínská tragédie** (1968, režie Jaroslav Novotný), **Tchyně** (1969, režie Ján Roháč), **Dlouhá bílá nit** (1969, režie Ján Roháč), **Kluk na ženění** (3 díly, 1973, režie Eva Sadková); **Čekání** (1974, režie Jaroslav Dudek); **Rafan** (1974, režie Antonín Dvořák), **Holka modrooká** (1976, režie Václav Hudeček), **Křídlovka pro Majoránka** (1981, režie Jaroslav Dudek), **Královský život otroka** (1991, režie + spolupráce na scénáři Zdeněk Zelenka), **Tanec kolem zlatého vejce** (1997, režie Jan Novák), **Byla láska...** (2001, režie Juraj Deák, na motivy vlastní prózy Mám talent na buben) a pohádky **Kulihrášek a zakletá princezna** (1995, režie František Filip), **O sirotkovi z Radhoště** (1996, režie Ludvík Ráža) a **O Ječmínkovi** (2003, režie Milan Cieslar). 1987 vysílal Čs. rozhlas Jílkovo drama **Silvestr** v úpravě Marie Fialové.

Jílek začínal jako filmový scenárista, v polovině 60. let přesunul svůj zájem k televizi a divadlu. Jako divadelní dramatik psal nejprve hry pro děti, které měly většinou premiéru v Divadle Jiřího Wolkra. Jeho volné jevištní adaptace pohádkových předloh, ať přímo folklorních (**Čarovná Barborka**), nebo již dříve zpracovaných (**O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku**, **Šípková Růženka**, **Sůl nad zlato**, **Pták Ohnivák a liška Ryška**, **Dlouhý, Široký a Bystrozraký**), jsou psány živým a barvitým jazykem. Charakterizuje je prolínání pohádkových a realistických prvků, aktualizace tradičních postupů vyjádřením současných společenských a mravních problémů. Dětem je adresován také prozaický příběh malého chlapce z doby nástupu nacismu a počátku války na českém venkově (**Mám talent na buben**) a prázdninové dobrodružství s invenční nestárnoucí babičkou (**Mimozemšťanů je čím dál víc**). – Naopak dospělým čtenářům je určena Jílkova rozsáhlá románová sága **Milování s hudbou**, zachycující v částečně retrospektivním pohledu očima hlavního hrdiny, nadaného hráče na housle Tomáše Majoránka, osudy pěti generací moravského vesnického rodu, procházejícího dvěma světovými válkami, hrdou sedláckou bídou dvacátých a

[393][393] Slovník české literatury po roce 1945, heslo „Jan Jílek“

třicátých let i budovatelskými iluzemi let padesátých až po „postmoderní" scénu současné politiky a počítačový svět těch nejmladších, kteří jej – naštěstí – ještě vždy rádi vymění za autentický, hmatatelný prožitek. – V průběhu 70. a 80. let Jílek napsal také šest her pro dospělé. První a nejúspěšnější z nich, komedie **Silvestr**, je příběhem svérázného vesnického podivína, jehož názory a jednání usvědčují okolí ze ztráty původních ideálů a ze společenského pokrytectví. V řadě groteskně-komických situací autor předvedl zápas člověka, který dokáže jít za svou představou mravní integrity a smyslu existence. Ve stylu tragikomedie ze současného života obyčejných lidí jsou psány i následné Jílkovy hry (**Dvojitý tep srdce**, **Jak umřít na lásku**, **Můj hrad**, **Diamantoví kluci**, **Já chci žít znovu**), autorské vidění skutečnosti se však postupně zužuje a zjednodušuje a zároveň s tím se vytrácí významová autenticita výpovědi a tvarová sevřenost dramatu.

Ferdinand Peroutka[394]

* 6. 2. 1895, Praha

† 20. 4. 1978, New York (USA)

Publicista, politik, dramatik a prozaik.

Narodil se v rodině inspektora státních drah, matka pocházela z česko-německé rodiny. 1905–13 studoval na c. k. českém gymnáziu v Praze na Královských Vinohradech, odkud však těsně před maturitou odešel a živil se jako příležitostný publicista (výtvarný referent Času). Začátkem první světové války se skrýval před odvodem v rakouských Alpách a v Mnichově; posléze byl ze zdravotních důvodů zproštěn vojenské služby. 1919–23 byl redaktorem deníku Tribuna (1919 zde pod pseud. Petr Jefimovič Antokolskij), 1924–39 šéfredaktorem týdeníku Přítomnost a politickým redaktorem deníku Lidové noviny. 1933–35 redigoval v nakladatelství F. Borového „knihovnu nové Evropy" Nový svět. Po svém zatčení (1939) byl až do konce druhé světové války vězněn v koncentračních táborech Dachau a Buchenwald. Po návratu Peroutka působil jako šéfredaktor deníku Svobodné noviny (1945–48) a týdeníku Dnešek (1946–48). 1945–46 byl členem Národního shromáždění, kam byl delegován za Kulturní jednotu. V dubnu 1948 Peroutka odešel do exilu. Po krátkém pobytu v uprchlickém táboře v Řezně žil v Anglii, podílel se na založení Masarykova demokratického svazu. Na jaře 1950 se přestěhoval do New Yorku. 1951–61 řídil čs. oddělení rozhlasové stanice Svobodná Evropa, s níž spolupracoval i po odchodu do důchodu (1961). Od roku 1951 byl členem Rady svobodného Československa, v letech 1955–56 předsedou jejího tzv. Pracovního výboru.

Peroutka debutoval jako výtvarný kritik v Samostatnosti (1913). Výtvarnými a literárními kritikami pak přispíval do Času, České kultury, Národních listů, Noviny, Večeru, Zlaté Prahy aj.; v době svého německého pobytu za první světové války psal do periodik Jugend (Mnichov) a Münchener Neueste Nachrichten. Po 1918 publikoval literární kritiky, zejména však články na společensko-politická a kulturní témata v periodikách, v nichž pracoval, a dále v Almanachu Kmene, Prager Presse, Rozvoji, Studentském časopise, Švandovi dudákovi, aj. Po odchodu do exilu tiskl své kulturněpolitické stati v Amerických listech (New York), Českém slově (Mnichov), Československém přehledu, Proměnách, Zápisníku (vše New York), Skutečnosti (Ženeva, Paříž) aj. Po roce 1989 byly Peroutkovy práce zveřejněny např. v Divadelní revue (1991 zde drama **Šťastlivec Sulla**) a ve Světu a divadle (1992 zde drama **Kdybych se ještě jednou narodil**). – Československý, resp. Český rozhlas vysílal rozhlasovou úpravu hry **Šťastlivec Sulla** (1991, úprava Věra Vaňková, režie Hana

[394] Slovník české literatury po roce 1945, heslo „Ferdinand Peroutka"

Kofránková) a dramatizaci románu **Pozdější život Panny** (2005, scénář + režie Antonín Přidal). Československá, resp. Česká televize uvedla původní adaptaci hry **Šťastlivec Sulla** (1991, scénář Ota Ornest, režie Pavel Háša) a dokumentární filmy Muž přítomnosti Ferdinand Peroutka (1990, scénář + režie J. Protiva) a Útěk novináře Peroutky (2006, v cyklu Příběhy železné opony). Stálá expozice věnovaná životu a dílu F. P. byla v roce 1998 otevřena v Památníku Karla Čapka ve Strži u Staré Huti na Příbramsku.

Peroutka se velice záhy počal vyhraňovat jako politický publicista, programově nezávislý na politických stranách, zakotvený na stanovisku důsledného demokratismu a politického liberalismu, který, rozšířen o požadavek hospodářské demokracie, směřuje k syntéze liberalismu se socialismem. Jeho základními východisky byly důraz na rozum a zkušenost, neustálý zřetel ke skutečnosti ve všech jejích proměnách, důvěra ve střední cestu, odpor proti jakékoli formě totality a jednostrannosti. Potřebu vlastního uměleckého projevu překračujícího meze časově omezené publicistiky Peroutka realizoval především ve svém stěžejním, nedokončeném díle Budování státu, zachycujícím historii popřevratové československé politiky 1918–23. Peroutkova publicistika, která byla jeho nejvlastnější doménou, neobnášela pouze systematické komentování každodenního veřejného dění a jeho rozbor, ale její integrální součástí byla i reflexe současného umění, především literatury, a to formou úvah, kritik a portrétů (Ano a ne, Osobnost, chaos a zlozvyky). Při posuzování uměleckých děl se Peroutka přidržoval v podstatě klasického (realistického) modelu literatury, ideál spatřoval v ruském realismu 19. století, sociologická a psychologická hlediska nadřazoval hlediskům estetickým.

Jako původní autor vstoupil Peroutka do literatury na počátku 20. let (knihou povídkových fejetonů **Z deníku žurnalistova**) a znovu o čtvrt století později, tentokrát nejprve jako dramatik. V dramatu **Oblak a valčík** se technikou prolínání jednotlivých výjevů pokusil zachytit vzestup a pád tzv. třetí říše a zároveň zachytit lidské jednání v mezních situacích, v okamžicích hrdinství či selhání. Ve hře **Šťastlivec Sulla** se uchýlil k historické látce a na střetu dvou římských vojevůdců a státníků během občanské války, která v prvním století před n. l. předznamenala zánik římské republiky, vykreslil zásadní mocenský a politický konflikt prověřující jedince v jeho občanských i lidských kvalitách. Námětem jeho poslední hry **Kdybych se ještě jednou narodil** se stalo několik modelových, s nadhledem a lehkou ironií podaných situací ve vztahu muže a ženy, které Peroutka umocnil poukazem na neslučitelnost umělých ideologických světů s nevypočitatelností lidského života. Jakkoli se beletrii chtěl věnovat už v 30. letech, jako prozaik se Peroutka realizoval až v letech exilu. Ústředním tématem jeho románových prací se stala problematika vztahu jedince a širšího společenského dění. Román **Oblak a valčík**, který na stejnojmennou divadelní hru navázal nejen tematicky, ale i metodou, je vystavěn ze tří dějových pásem a obohacen o prvky dokumentární i fiktivní reportáže. Jejich prostřednictvím podal Peroutka věrohodný obraz válečné reality, která prověřuje dosavadní zkušenosti a postoje jednotlivých hrdinů. V románu **Pozdější život Panny** se autor nechal opět inspirovat dějinami; vytvořil fiktivní příběh Johanky z Arku, kterou zachránil před upálením, aby splnila své poslání a žila svůj život bez hrdinského konce.

Jiří Šotola[395]

* 28. 5. 1924, Smidary (u Hradce Králové)

† 8. 5. 1989, Praha

[395] Slovník české literatury po roce 1945, heslo „Jiří Šotola“

Básník, prozaik, dramatik, publicista, televizní a filmový scenárista

Otec byl středoškolským učitelem češtiny. Obecnou školu Šotola navštěvoval v Litomyšli. Po maturitě na klasickém gymnáziu v Hradci Králové (1942) krátce studoval na pražské konzervatoři. 1943–45 byl nasazen do výroby jako pomocný dělník ve slévárně v Plotišti nad Labem. Po válce dokončil studium na dramatickém oddělení Státní konzervatoře v Praze (1947) a absolvoval studia činoherní režie u Jiřího Frejky na DAMU (1951). Souběžně byl zapsán jako posluchač Filozofické fakulty UK, kde po šest semestrů navštěvoval přednášky z estetiky a filozofie, studia však nedokončil. Již od 1949 pracoval jako režisér a dramaturg v mimopražských divadlech, zprvu v Hradci Králové (1949–50), pak v Trutnově (1950–51) a Šumperku (1951–52). Po základní vojenské službě (1952–54) působil jako redaktor v časopisech Československý voják (1954–55), Květen (1955–59, od 1958 šéfredaktor), Kultura (1959–62) a Kulturní tvorba (1962–64). Od ledna do konce května 1964 řídil jako zastupující šéfredaktor Literární noviny. 1964–67 byl prvním tajemníkem Svazu československých spisovatelů. Poté se věnoval výhradně literární práci. Za svého působení v redakcích a SČSS navštívil řadu zemí, mj. Jugoslávii, Polsko, SSSR, Itálii, Finsko, Francii, SRN, Řecko, Alžírsko. Po 1970 nesměl publikovat – až do prohlášení v Tvorbě (1975), ve kterém kriticky přehodnotil činnost SČSS a Literárních novin během svého tamního působení.

Debutoval ve Studentském časopise (1941 básní **Pohádka se šťastným koncem**), verše a divadelní referáty publikoval i v Řádu. Od 1945 přispíval básněmi a publicistikou do časopisů, v nichž pracoval, a dále především do Mladých archů, Mladé fronty, Rudého práva, Hostu do domu, Divadla (1965 zde byla otištěna jeho divadelní hra Antiorfeus), Orientace, Literárních listů a Listů. Za německé okupace se účastnil redigování cyklostylovaného časopisu Zrcadlo (Hradec Králové, listopad 1944 – květen 1945), 1946–47 spoluredigoval s Vlastimilem Maršíčkem a Jiřím Václavem Svobodou časopis Svazu české mládeže Prostor (Pardubice, vyšla dvě čísla). Jako editor se podílel na edici Cesty (Mladá fronta). Román **Kuře na rožni** byl vydán v samizdatu (Petlice 1974). Šotola je autorem rozhlasových her **Svoji jsou svoji** (1978), **Nejlepší pérák pod sluncem** (1980) a **Chicago** (1983), podle jeho scénářů byly natočeny televizní inscenace **Romance štědrovečerní** (1963, spoluautor scénáře Karel Šiktanc), **Hra o životě a smrti** (1965, podle divadelní hry Antiorfeus), **Waterloo** (1967), **Bellevue** (1969, všechny čtyři inscenace režíroval Jiří Bělka), **Děd, otec a syn** (1977, režie Miroslava Valová), **Smrt císaře a krále Karla IV**. (1979, režie Evžen Němec), **První máj** 1890 (1981, režie Evžen Sokolovský), **Julián Odpadlík** (1982), **O neopětované lásce** (1982, obojí režie Jiří Bělka), **Cesta Karla IV. do Francie a zpět** (1982, režie František Laurin, podle stejnojmenné hry), **Smrt krále Václava IV.** (1983), **Zikmund, řečený šelma ryšavá** (1987, obojí režie Jiří Bělka), **Kinkongova smrt** (1987, režie Anna Procházková), **Padalo listí, padala jablíčka** (1988, podle stejnojmenné hry), **Morové povětří** (1991, obojí režie J. Bělka). Společně s režisérem Otakarem Vávrou napsal scénáře k filmům **Příběh lásky a cti** (1977) a **Temné slunce** (1980, podle románu Karla Čapka Krakatit, oba režíroval Otakar Vávra).

1. 2. Dramaturgické listy televizních inscenací, o kterých bakalářská práce pojednává[396]

Název pořadu: **Julián odpadlík**

Název seriálu: Č.části:

Důležitost uchování: A Pracovní název: Julián odpadlík

IDEC: **270 531 30495** **Nákl. střed.:** **Tvůrčí skupina:**

2V 21104 1 VC 00:02:59 - 01:19:20 076:21 C

Kvalita záznamu: 2 Datum schvalovací projekce: 15.03.2003 Datum kontrolní projekce: 15.03.2003

Seznam materiálů:

<AE1511>	PZ	0	00:02:59 - 01:19:20	076:21	přepis 1:1 2C 24158 = 2V 21104
NO4565/10	FILM	0	-		35mm
NZ4565/10	FILM	0	-		
PK3935/5	FILM	0	-		
PK3935/5A	FILM	0	-		
2V 21104	VC	1	00:02:59 - 01:19:20	076:21	přepis 1:1 z 2C 24158

Začátek pořadu: *Alej..... ČST uvádí...*

Konec pořadu: *Pro dramatické vysílání Československé televize Studio Praha vyrobilo Filmové studio (c)* Barrandov . Zpracovaly Filmové laboratoře Barrandov,.....KONEC

Copyright: *Pro dramatické vysílání Československé televize Studio Praha vyrobilo Filmové studio (c)* Barrandov . Zpracovaly Filmové laboratoře Barrandov

Druh hlavní výroby: UARCHIV

Dramaturg: **Hubač Jiří, Zelenková Bohumila** **Redaktor:**

Režie: **Bělka Jiří** **Kameraman:** **Opletal Vladimír**

Výtvarník: **Architekt:** **Ditrich Miloš**

Výtv.kostýmů: **Konečná Jarmila** **Střihač:** **Pavlíček Ludvík**

Mistr zvuku: **Fabián František** **Hudební režie:**

Vedoucí výroby: **Čumpelík Jan, Kadlecová Věra** **Asistent režie:** **Kropáčková Milena**

Autor námětu: **Šotola Jiří** **Autor scénáře:** **Šotola Jiří**

Úpravce dialogů: **Autor libreta:**

Autor předlohy/Název předlohy: **/**

Autor hudby:

Autor komentáře: **Odb.spolupráce:**

Vysílání:			
	13.8.1982 (pátek)	00:00:00	ČT2 (PREMIÉRA!)
	16.8.1990 (čtvrtek)	00:00:00	ČT2
	26.4.1998 (neděle)	14:10:31	ČT2
	26.6.1998 (pátek)	09:40:15	ČT1
	29.7.1999 (čtvrtek)	00:21:04	ČT2
	14.9.2003 (neděle)	15:20:35	ČT1 Rating: 2, 47; Share: 14,16
	17.9.2003 (středa)	10:00:21	ČT1 Rating: 0, 49; Share: 9,24

Anotace: *Filosofický příběh z r.363 se odehrává někde v Mezopotámii.Císař Julián se od křesťanství odvrací*

ke starým antickým filosofům a je nakonec zavražděn,aby neškodil zájmům kořistnické císařské

suity./AE 1511/

ZF-JD

Obrazové záběry k pořadu:

Hudební těleso: *FISYO*

Pěvecký sbor:

Baletní soubor:

Umělecké těleso:

Dirigent: *Belfín František*

Sbormistr:

Choreograf:

Divadelní režie:

Autor scénické hudby: *Fišer Luboš*

[396] Řazeno chronologicky podle roku výroby. Údaje pochází z elektronického katalogu České televize.

Název pořadu: **Žena z Korinta**

Název seriálu: Č.části:

Důležitost uchování: A Pracovní název:

IDEC: **286 310 33714** **Nákl. střed.:** **Tvůrčí skupina:**

2V 60627 1 VC 10:00:00 - 11:06:21 066:21 B

Kvalita záznamu: 2 Datum schvalovací projekce: 09.12.2006 Datum kontrolní projekce: 09.12.2006

Seznam materiálů:

<AE7315>	PZ	0	10:00:00 - 11:06:21	066:21	přepis 1:1 2V 60627
2C 10778	COPY	0	00:03:00 - 01:09:21	066:21	přepis 1:1 na 2V 60627
2V 60627	VC	1	10:00:00 - 11:06:21	066:21	přepis 1:1 z 2C 10778

Začátek pořadu: *Hudba,úvodní titulky.*

Konec pořadu: *Komplet.závěreč.titulky-C1986,zatmívačka*

Copyright: *(c) Československá televize 1986*

Druh hlavní výroby: VYROBA

Dramaturg: Dudková Jana **Redaktor:**

Režie: Daněk Oldřich **Kameraman: Landisch Eduard**

Výtvarník: **Architekt: Ditrich Miloš**

Výtv.kostýmů: Greifová Irena **Střihač: Štěpánková Věra**

Mistr zvuku: Stropek Zdeněk **Hudební režie: Václav Jiří**

Vedoucí výroby: Kopecký Čestmír, Čumpelík Jan **Asistent režie: Kopalová Alena**

Autor námětu: Daněk Oldřich **Autor scénáře: Daněk Oldřich**

Úpravce dialogů: **Autor libreta:**

Autor předlohy/Název předlohy: ***/***

Autor hudby: Václav Jiří

Autor komentáře: **Odb.spolupráce:**

Vysílání:

14.1.2007 (neděle)	11:46:23	ČT2 Rating: 0,93; Share: 3,65
7.9.1986	00:00:00	ČT1
18.4.1991	00:00:00	ČT1
9.9.2000	13:38:38	ČT2
12.9.2000	03:20:29	ČT1

Anotace: *Televizní apokryf o tom, jak návštěva tajemné ženy inspirovala slavného řeckého dramatika* Euripida ve chvíli, kdy měl pro athénské hry napsat hru a byl bez nápadu. V závěru hry řeší herci

při odličování otázku peněžní odměny a již i v úvodu při líčení navodí atmosféru hry. /Athény//hra/

ZF-JD

Obrazové záběry k pořadu:

Hudební těleso:

Pěvecký sbor:

Baletní soubor:

Umělecké těleso:

Dirigent:

Sbormistr:

Choreograf:

Divadelní režie:

Autor scénické hudby:

Užití díla: ***Díra ve zdi 004:20 vlastník:***

Účinkující: *Adamíra Jiří(Euripidés), Bočanová Mahulena(Choiriné), Hanzlík Jaromír(Kéfisofones), Hlaváčová* Jana(Lyké,žena z Korinta), Jirásková Jiřina(Habé,služka), Křiváček Ladislav(zlatník)

Název pořadu: **Příběh athénský. Příběh uherský**

Název seriálu: Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo Č.části: 1

Důležitost uchování: A Pracovní název: Zdaleka ne tak ošklivá, jak se pův.zdálo

IDEC: **287 310 43740/0001** **Nákl. střed.:** **Tvůrčí skupina:**

2V 34049 1 VC 00:03:00 - 01:11:46 068:46 B

Kvalita záznamu: 3 Datum schvalovací projekce: 25.01.2003 Datum kontrolní projekce: 25.01.2003

Seznam materiálů:

<AE1786> PZ 0 00:03:00 - 01:11:46 068:46 přepis 1:1 2C 14274 = 2V 34049

2V 34049 VC 1 00:03:00 - 01:11:46 068:46 přepis 1:1 z 2C 14274

Začátek pořadu: *hudba v černé, úvodní titulky: Československá televize Praha, Hlavní redakce dramatických*

Konec pořadu: *vyrobila (c) Československá televize Praha 1987 pořadů uvádí 1. díl televizní inscenace Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo. napsal*

Oldřich daněk. dramaturg Jana Dudková. Scénář a režie Pavel Háša.*Copyright: (c) Československá televize Praha 1987*

Druh hlavní výroby: UVYROBA

Dramaturg:	**Dudková Jana**	**Redaktor:**	
Režie:	**Háša Pavel**	**Kameraman:**	**Opletal Vladimír**
Výtvarník:	**Ditrich Miloš**	**Architekt:**	**Ditrich Miloš**
Výtv.kostýmů:	**Pražáková Libuše**	**Střihač:**	**Pačajová Marie**
Mistr zvuku:	**Hrubcová Svatava**	**Hudební režie:**	**Václav Jiří**
Vedoucí výroby:	**Čumpelík Jan, Bautzká Dagmar**	**Asistent režie:**	**Fulínová Jarmila**
Autor námětu:	**Daněk Oldřich**	**Autor scénáře:**	**Daněk Oldřich**
Úpravce dialogů:		**Autor libreta:**	

Autor předlohy/Název předlohy: */*

Autor hudby:

Autor komentáře: **Odb.spolupráce:**

Vysílání:			
	3.4.1988 (neděle)	00:00:00	ČT1
	7.4.1988 (čtvrtek)	00:00:00	ČT1
	5.2.1993 (pátek)	00:00:00	ČT2
	20.9.1998 (neděle)	13:35:38	ČT2
	24.2.1999 (středa)	10:32:00	ČT2
	10.5.2003 (sobota)	12:57:19	ČT2 Rating: 1,10; Share: 7,55
	13.5.2003 (úterý)	01:36:47	ČT1 Rating: O, 34; Share: 20,13
	1. 1. 2011 (sobota)	09:11:32	ČT2 Rating: 0,61; Share: 3,48

Anotace: *Dramatické dialogy muže a ženy z různých historických dob se společným tématem:vztah muže*

a ženy v průřezu času a situací./AE 1786/
pozor - musí se vysílat oba díly. v první části v úvodu mluví průvodce V. Ráž o tom, že uvidíme "čtyři příběh z hloubek času...."

titulek: Příběh první, athénský, rok 322 př.n.l.
titulek: Příběh druhý, uherský, rok 1287

Obrazové záběry k pořadu:
Hudební těleso:
Pěvecký sbor:
Baletní soubor:
Umělecké těleso:
Dirigent:
Sbormistr:
Choreograf:
Divadelní režie:
Autor scénické hudby: *Šust Jiří*

Název pořadu: **Šťastlivec Sulla**

Název seriálu: Č.části:

Důležitost uchování: A Pracovní název:

IDEC: **291 354 14026** **Nákl. střed.: 2289** **Tvůrčí skupina:**

2V 18716 1 VC 10:00:00 - 11:16:11 076:11 B

Kvalita záznamu: 3 Datum schvalovací projekce: 14.04.2002 Datum kontrolní projekce: 14.04.2002

Seznam materiálů:

<AE0445>	PZ	0	10:00:00 - 11:16:11	076:11	přepis 1:1 2V 18716
2V 18716	VC	1	10:00:00 - 11:16:11	076:11	přepis 1:1 z 2C 30263
2V 18716	UP	0	11:17:00 - 11:17:59	000:59	přepis 1:1 z 2C 30263

Začátek pořadu: *úv.tit.*

Konec pořadu: *(c)ČT 1992*

Copyright:

Druh hlavní výroby: UARCHIV

Dramaturg: **Slavíková Helena** **Redaktor:**

Režie: **Háša Pavel** **Kameraman:** **Kadaňka Jiří**

Výtvarník: **Galas Constantin, Ditrich Miloš** **Architekt:** **Ditrich Miloš**

Výtv.kostýmů: **Pražáková Libuše** **Střihač:** **Pačajová Marie**

Mistr zvuku: **Stropek Zdeněk** **Hudební režie:** **Svoboda Jiří F.**

Vedoucí výroby: **Bautzká Dagmar, Čumpelík Jan** **Asistent režie:** **Poláčková Petra**

Autor námětu: **Autor scénáře:** **Ornest Ota**

Úpravce dialogů: **Ornest Ota** **Autor libreta:**

Autor předlohy/Název předlohy: **Peroutka Ferdinand-dědicové /**

Autor hudby:

Autor komentáře: **Odb.spolupráce:**

Vysílání:

2.6.1992 (úterý)	00:00:00	ČT1
3.6.1992 (středa)	00:00:00	ČT1
11.6.1992 (čtvrtek)	00:00:00	ČT1
28.3.1994 (pondělí)	00:00:00	ČT2
30.3.1994 (středa)	00:00:00	ČT1
15.6.2002 (sobota)	10:26:22	ČT2 Rating: 1,26; Share: 9,38
17.6.2002 (pondělí)	01:37:05	ČT1 Rating: 0, 42; Share: 9, 38
19.4.2003 (sobota)	12:48:50	ČT2 Rating: 0, 70; Share: 3, 87
22.4.2003 (úterý)	01:45:34	ČT1 Rating: 0,24; Share: 14, 67
6.2.2005 (neděle)	12:51:10	ČT2 Rating: 1, 84; Share: 6, 20

Anotace: *Ve starověkém Římě (v 80tých - 70tých létech před Kr.)spolu soupeřili dva konzulové a vojevůdci:*

Marius a Sulla. Marius byl představitelem strany populárů, Sulla optimánů. V této hře, respektive

spíše v dramatickém eseji, posloužila Peroutkovi historická fakta k nemilosrdné úvaze o povaze

moci a situacích, které ohrožují demokracii.

Obrazové záběry k pořadu:

Hudební těleso: *Studiový orchestr*

Pěvecký sbor:

Baletní soubor:

Umělecké těleso:

Dirigent: *Koníček Štěpán*

Sbormistr:

Choreograf:

Divadelní režie:

Autor scénické hudby: *Mandel Petr*

Název pořadu: **Královský život otroka**

Název seriálu: Č.části:

Důležitost uchování: A Pracovní název: Královský život otroka

IDEC: **291 354 14016** **Nákl. střed.: 2289** **Tvůrčí skupina:**

2V 41048 1 VC 00:03:00 - 01:14:45 071:45 B

Kvalita záznamu: 3 Datum schvalovací projekce: 25.01.2003 Datum kontrolní projekce: 25.01.2003

Seznam materiálů:

<AE0892>	PZ	0	00:03:00 - 01:14:45	071:45	přepis 1:1 2C 29766 = 2V 41048
2V 41048	VC	1	00:03:00 - 01:14:45	071:45	přepis 1:1 z 2C 29766
2V 41048	UP	0	01:15:30 - 01:16:09	000:39	přepis 1:1 z 2C 29766

Začátek pořadu: *roztmívačka-klec na ptáky*

Konec pořadu: *(c)Československá televize 1992*

Copyright:

Druh hlavní výroby: UARCHIV

Dramaturg: **Vášová Anna** **Redaktor:**

Režie: **Zelenka Zdeněk** **Kameraman:** **Opletal Vladimír**

Výtvarník: **Architekt:** **Ditrich Miloš**

Výtv.kostýmů: **Pražáková Libuše** **Střihač:** **Pačajová Marie**

Mistr zvuku: **Zelenka Jiří** **Hudební režie:** **Václav Jiří**

Vedoucí výroby: **Petr Roman, Bautzká Dagmar** **Asistent režie:** **Fulínová Jarmila**

Autor námětu: **Autor scénáře:** **Jílek Jan, Zelenka Zdeněk**

Úpravce dialogů: **Autor libreta:**

Autor předlohy/Název předlohy: **Anonym / Svět ezopských bajek**

Autor hudby:

Autor komentáře: **Odb.spolupráce:**

Vysílání:	15.6.1992 (pondělí)	00:00:00	ČT1
	16.6.1992 (úterý)	00:00:00	ČT1
	6.10.1993 (středa)	00:00:00	ČT1
	8.10.1993 (pátek)	00:00:00	3
	1.5.1995 (pondělí)	00:00:00	ČT2
	1.1.1998 (čtvrtek)	02:00:20	ČT1
	6.11.1999 (sobota)	10:45:18	ČT1
	9.11.1999 (úterý)	13:20:15	ČT1
	15.2.2003 (sobota)	14:10:04	ČT2 Rating: 2,82; Share: 11, 49
	18.2.2003 (úterý)	02:40:22	ČT1 Rating: 0,28; Share: 22, 17

Anotace: *Televizní hra na motivy anonymního životopisu legendárního bajkaře Ezopa. Ezopa - otroka, který*

svým nevšedním nadáním a svojí inteligencí vyváže sám sebe z poddanské role, aby se stal majetkem všech a ocitl se tak v roli ještě nevděčnější, než je role otroka./AE 892/

Obrazové záběry k pořadu:

Hudební těleso: *Studiový orchestr*

Pěvecký sbor:

Baletní soubor:

Umělecké těleso:

Dirigent: *Klemens Mario*

Sbormistr:

Choreograf:

Divadelní režie:

Autor scénické hudby: *Svoboda Jiří*

Název pořadu: **Kadeř královny Bereniké**

Název seriálu: Č.části:

Důležitost uchování: A Pracovní název: Kadeř královny Bereniké

IDEC: **292 354 14039** **Nákl. střed.: 2289** **Tvůrčí skupina:**

2V105340 1 VC 10:00:00 - 10:47:01 047:01 B

Kvalita záznamu: 2 Datum schvalovací projekce: 17.02.2010 Datum kontrolní projekce: 14.02.2010

Seznam materiálů:

<APV1687>	PK	0	10:00:00 - 10:47:01	047:01	přepis 1.1 z 2V 105340
2V105340	VC	1	10:00:00 - 10:47:01	047:01	přepis 1.1 z 2C 33928
2V105340	UP	0	10:50:00 - 10:51:54	001:54	přepis 1:1 z 2C 33928

Začátek pořadu: *nalévání vína do poháru + úvodní televiz Česká televize, TS H.Sýkorová+K.Škorpík uvádí Jiřinu* Jiráskovou a Jiřího Adamíru v televizní hříčce KADEŘ KRÁLOVNY BERENIKÉ

Konec pořadu: *vyrobila Česká televize (c) 1993*

Copyright: *vyrobila Česká televize (c) 1993*

Druh hlavní výroby: UARCHIV

Dramaturg: **Dudková Jana** **Redaktor:**

Režie: **Daněk Oldřich** **Kameraman:** **Nožička Alois**

Výtvarník: **Architekt:** **Ditrich Miloš**

Výtv.kostýmů: **Konečná Jarmila** **Střihač:** **Pačajová Marie, Šebelka Jiří**

Mistr zvuku: **Zelenka Jiří** **Hudební režie:** **Václav Jiří**

Vedoucí výroby: **Čumpelík Jan, Jirásková Ilona** **Asistent režie:** **Fulínová Jarmila, Špiková Romana**

Autor námětu: **Daněk Oldřich** **Autor scénáře:** **Daněk Oldřich**

Úpravce dialogů: **Autor libreta:**

Autor předlohy/Název předlohy: *I*

Autor hudby:

Autor komentáře: **Odb.spolupráce:**

Vysílání:

18.3.1993 (čtvrtek)	00:00:00	ČT1
22.3.1993 (pondělí)	00:00:00	ČT1
24.3.1993 (středa)	00:00:00	ČT1
25.4.1994 (pondělí)	00:00:00	ČT2
27.4.1994 (středa)	00:00:00	ČT1
25.12.1999 (sobota)	15:26:03	ČT2
28.12.1999 (úterý)	00:36:31	ČT2
25. 7. 2010 (neděle)	13: 35: 29	ČT2 Rating: 0, 73; Share: 3, 39

Anotace: *Další z Daňkovy řady "útržků z běhu času" je úsměvný příběh -žert opírající se o dějinnou* skutečnost z Alexandrie ve 2.století před Kristem.Situace kolem objevení a pojmenování souhvězdí "Vlasů královny Bereniké" je podobenstvím nejen o slávě vědění, ale především o schopnosti lidského rodu vyrovnat se s vlastní pomíjivostí.

Obrazové záběry k pořadu:

Hudební těleso: *Studiový orchestr*

Pěvecký sbor:

Baletní soubor:

Umělecké těleso:

Dirigent: *Klemens Mario*

Sbormistr:

Název pořadu: **Hostina**

Název seriálu: Č.části:

Důležitost uchování: A Pracovní název:

IDEC: **292 353 13023** **Nákl. střed.: 2289** **Tvůrčí skupina:**

2V 37416 1 VC 10:00:00 - 11:40:42 100:42 B

Kvalita záznamu: 3 Datum schvalovací projekce: 14.02.2004 Datum kontrolní projekce: 14.02.2004

Seznam materiálů:

<AE5545>	PZ	0	10:00:00 - 11:40:41	100:41	přepis 1:1 2V 37416
2V 37416	VC	1	10:00:00 - 11:40:42	100:42	přepis 1:1 z 2C 32938
2V 37416	UP	0	09:57:00 - 09:57:57	000:57	přepis 1:1 z 2C 32938

Začátek pořadu: *úvodní titulky*

Konec pořadu: *závěrečné titulky ,(c) Česká televize 1993*

Copyright:

Druh hlavní výroby: UARCHIV

Dramaturg: **Ráž Rudolf** **Redaktor:**

Režie: **Polesný Viktor** **Kameraman:** **Holomek Vladimír**

Výtvarník: **Architekt:** **Diviš Josef**

Výtv.kostýmů: **Greifová Irena** **Střihač:** **Romanov Vítězslav**

Mistr zvuku: **Markes Hugo** **Hudební režie:**

Vedoucí výroby: **Olmerová Jarmila, Čumpelík Jan** **Asistent režie:** **Lachoutová Milada**

Autor námětu: **Hubač Jiří** **Autor scénáře:** **Hubač Jiří**

Úpravce dialogů: **Autor libreta:**

Autor předlohy/Název předlohy: */*

Autor hudby:

Autor komentáře: **Odb.spolupráce:**

Vysílání:

9.9.1993 (pátek)	00:00:00	ČT1
13.9.1993 (středa)	00:00:00	ČT1
15.9.1993 (pondělí)	00:00:00	ČT1
26.11.2004 (čtvrtek)	23:06:40	ČT2 Rating: 0, 73; Share: 4, 93

Anotace: *Ústřední postavou hry je římský patricij a básník Petronius, který se ve jménu pravdy postaví proti*

vůli císaře Nerona a nakonec na protest vůči tyranii dobrovolně ukončí svůj život./Petronius/ AE5545

Obrazové záběry k pořadu:

Hudební těleso:

Pěvecký sbor:

Baletní soubor:

Umělecké těleso:

Název pořadu: **Nevěra po císařsku**

Název seriálu: Z hříček o královnách útržek římský

Důležitost uchování: A Pracovní název:

IDEC: **294 354 14094** **Nákl. střed.:** **Tvůrčí skupina:**

2V 40288 1 VC 00:03:00 - 00:55:49 052:49 B

Kvalita záznamu: 3 Datum schvalovací projekce: 12.11.2002 Datum kontrolní projekce: 12.11.2002

Seznam materiálů:

<AE4686>	PZ	0	00:03:00 - 00:55:47	052:47	přepis 1:1 2V 40288
2V 40288	VC	1	00:03:00 - 00:55:49	052:49	přepis 1:1 z 2C 38537
2V 40288	UP	0	00:57:00 - 00:57:56	000:56	přepis 1:1 z 2C 38537

Začátek pořadu: *Česká televize Praha uvádí*

Konec pořadu: *vyrobila Česká televize c 1994*

Copyright:

Druh hlavní výroby: VYROBA

Dramaturg: **Dudková Jana, Vášová Anna** **Redaktor:**

Režie: **Daněk Oldřich** **Kameraman:** **Nožička Alois**

Výtvarník: **Architekt:** **Ditrich Miloš**

Výtv.kostýmů: **Konečná Jarmila** **Střihač:** **Pačajová Marie**

Mistr zvuku: **Zelenka Jiří** **Hudební režie:** **Václav Jiří**

Vedoucí výroby: **Jirásková Ilona** **Asistent režie:** **Fulínová Jarmila, Špiková Romana, Vrbová Zuzana**

Autor námětu: **Daněk Oldřich, Daněk Oldřich** **Autor scénáře:** **Daněk Oldřich**

Úpravce dialogů: **Autor libreta:**

Autor předlohy/Název předlohy: ***/***

Autor hudby:

Autor komentáře: **Odb.spolupráce:**

Vysílání:			
	23.3.1995 (čtvrtek)	00:00:00	ČT1
	23.3.1995 (čtvrtek)	00:00:00	ČT2
	24.3.1995 (pátek)	00:00:00	ČT1
	20.1.1997 (pondělí)	00:00:00	ČT1
	24.1.1997 (pátek)	00:00:00	ČT1
	17.9.1999 (pátek)	10:04:58	ČT1
	17.9.1999 (pátek)	02:13:38	ČT1
	8.7.2000 (sobota)	22:43:48	ČT2
	12.7.2000 (středa)	05:00:16	ČT1
	2.12.2002 (pondělí)	12:10:36	ČT1 Rating: 1, 95; Share: 14, 62
	6.12.2002 (pátek)	09:56:44	ČT1 Rating: 1, 36; Share: 19, 71

Anotace: *Z kolekce Daňkových hříček o královnách je tahle o mladé Octavii, manželce císaře Nerona.*

Praktiky, kterými se absolutní držitelé moci vypořádávají se vším a s každým, kdo jim stojí v cestě, nejsou ani našemu dvacátému století neznámé./královna/

Obrazové záběry k pořadu:

Hudební těleso: *Studiový orchestr*

Pěvecký sbor:

Baletní soubor:

Umělecké těleso:

Dirigent:

Sbormistr:

Choreograf:

Divadelní režie:

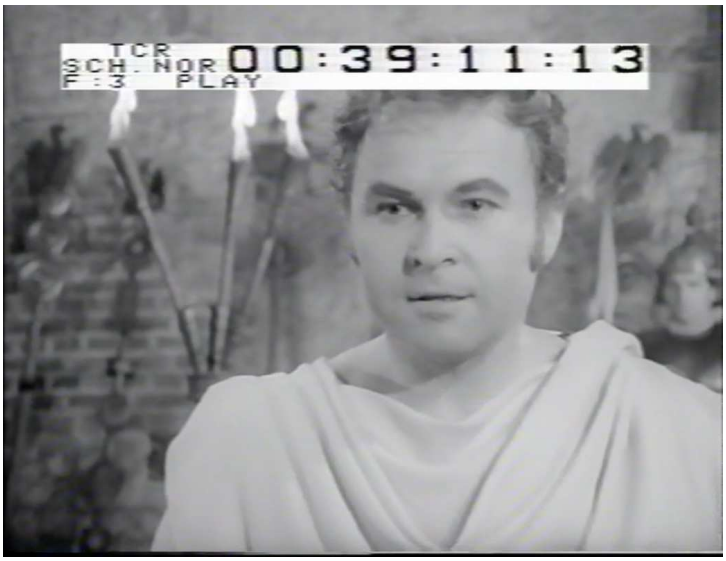
Autor scénické hudby: *Fischer Jan Frank*

1. 3. Fotogalerie[397]

Julián Odpadlík (1971; režie Jiří Bělka)

Obrázek 1: Řehoř z Naziánu (Eduard Cupák) a císař Julianus (Rudolf Hrušínský st.)

Obrázek 2: Císař Julianus (Rudolf Hrušínský st.)



Obrázek 3: Historik Ammianus Marcellinus (Luděk Munzar)

[397] Pokud není uvedeno jinak, fotografie pochází přímo z nahrávek jednotlivých pořadů, k nimž mi umožnila přístup Česká televize Praha.

Žena z Korinta (1986; režie Oldřich Daněk)

Obrázek 4: Dramatik Eurípidés (Jiří Adamíra)

Obrázek 5: Lyké (Jana Hlaváčová) a Hébé (Jiřina Jirásková)

Obrázek 6: Lyké (Jana Hlaváčová)

Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo: Příběh athénský (1987; režie Pavel Háša)

Obrázek 7: Fryné (Jana Brejchová)

Obrázek 8: Teukros (Jaromír Hanzlík)

Obrázek 9: Rozhovor Teukra (Jaromír Hanzlík) a Fryné (Jana Brejchová). Fotografir z www.csfd.cz

Šťastlivec Sulla (1991; režie Pavel Háša)

Obrázek 10: Sulla (Václav Postránecký)

Obrázek 11: Marius (Radoslav Brzobohatý) a Furius (Petr Čepek)

Obrázek 12: Sulla (Václav Postránecký) a Lentulus (Ondřej Vetchý)

Obrázek 13: Pompeius (Jiří Ornest)

Obrázek 14: Filosof Grypus (Vladimír Ráž) a princ Tula (André Francisco). Fotografie z www.csfd.cz.

Královský život otroka (1992; režie Zdeněk Zelenka)

Obrázek 15: Ezop (Ladislav Mrkvička) na trhu s otroky

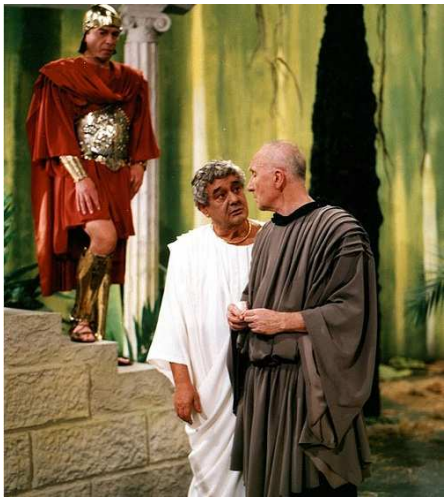
Obrázek 16: Kassandra (Libuše Šafránková) a Ezop (Ladislav Mrkvička)

Obrázek 17: Filosof Xanthos (Viktor Preiss)

Kadeř královny Bereniké (1993; režie Oldřich Daněk)

Obrázek 18: Erigoné (Hana Maciuchová) a Hippiás (František Němec). Fotografie z www.csfd.cz

Obrázek 19: Kallimachos (Jiří Adamíra) a Klió (Jiřina Jirásková)



Obrázek 20: Hippiás (František Němec), Konón (Josef Vinklář) a Kallimachos (Jiří Adamíra). Fotografie z www.csfd.cz

Hostina (1993; režie Viktor Polesný)

Obrázek 21: Petronius (Jiří Bartoška)

Obrázek 22: Císař Nero (Marek Vašut)

Obrázek 23: Tigellinus (Vladimír Marek)

Obrázek 24: Císař Nero (Marek Vašut) a Tigellinus (Vladimír Marek)

Obrázek 25: Velký Tleskač (Josef Vinklář) truchlí nad smrtí svého syna.

Obrázek 26: Petronius (Jiří Bartoška) předává svému služebníkovi (Martin Zounar) zbylé torzo knihy Satyricon.

Nevěra po císařsku (1995; režie Oldřich Daněk)

Obrázek 27: Císařovna Octavia (Tereza Brodská)

Obrázek 28: Z prava - císařovna Octavia (Tereza Brodská) s otrokyněmi Iunií (Miriam Chytilová) a Epicharis (Jana Brejchová)

Obrázek 29: Anicetus, velitel loďstva

Seznam fotografií

Obrázek 1: Řehoř z Naziánu (Eduard Cupák) a císař Julianus (Rudolf Hrušínský st.) 102
Obrázek 2: Císař Julianus (Rudolf Hrušínský st.) 102
Obrázek 3: Historik Ammianus Marcellinus (Luděk Munzar) 102
Obrázek 4: Dramatik Eurípidés (Jiří Adamíra) 103
Obrázek 5: Lyké (Jana Hlaváčová) a Hébé (Jiřina Jirásková) 103
Obrázek 6: Lyké (Jana Hlaváčová) 103
Obrázek 7: Fryné (Jana Brejchová) 104
Obrázek 8: Teukros (Jaromír Hanzlík) 104
Obrázek 9: Rozhovor Teukra (Jaromír Hanzlík) a Fryné (Jana Brejchová) 104
Obrázek 10: Sulla (Václav Postránecký) 105
Obrázek 11: Marius (Radoslav Brzobohatý) a Furius (Petr Čepek) 105
Obrázek 12: Sulla (Václav Postránecký) a Lentulus (Ondřej Vetchý) 105
Obrázek 13: Pompeius (Jiří Ornest) 106
Obrázek 14: Filosof Grypus (Vladimír Ráž) a princ Tula (André Francisco) 106
Obrázek 15: Ezop (Ladislav Mrkvička) na trhu s otroky 107
Obrázek 16: Kassandra (Libuše Šafránková) a Ezop (Ladislav Mrkvička) 107
Obrázek 17: Filosof Xanthos (Viktor Preiss) 107
Obrázek 18: Erigoné (Hana Maciuchová) a Hippiás (František Němec). 108
Obrázek 19: Kallimachos (Jiří Adamíra) a Klió (Jiřina Jirásková) 108
Obrázek 20: Hippiás (František Němec), Konón (Josef Vinklář) a Kallimachos (Jiří Adamíra) 108
Obrázek 21: Petronius (Jiří Bartoška) 109
Obrázek 22: Císař Nero (Marek Vašut) 109
Obrázek 23: Tigellinus (Vladimír Marek) 109
Obrázek 24: Císař Nero (Marek Vašut) a Tigellinus (Vladimír Marek) 110
Obrázek 25: Velký Tleskač (Josef Vinklář) truchlí nad smrtí svého syna. 110
Obrázek 26: Petronius (Jiří Bartoška) předává svému služebníkovi (Martin Zounar) zbylé torzo knihy Satyricon 110
Obrázek 27: Císařovna Octavia (Tereza Brodská) 111
Obrázek 28: Zprava - císařovna Octavia (Tereza Brodská) s otrokyněmi Iunií (Miriam Chytilová) a Epicharis (Jana Brejchová) 111
Obrázek 29: Anicetus, velitel loďstva 111