

Rozhovor s teatroložkou, klasickou filoložkou a překladatelkou
Evou Stehlíkovou

Do teatrologie jsem vstoupila zadními vrátky pro služebnictvo

Petra Ježková

*Eva Stehlíková (*1941) je klasická filoložka, překladatelka a teatroložka. Zabývá se především antickým a středověkým divadlem a moderními inscenacemi řeckého a římského dramatu. Napsala řadu monografií (Řecké divadlo klasické doby, 1991, Římské divadlo, 1993, A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem, 1998, Divadlo za časů Nerona a Seneky a Antické divadlo, obě 2005, Co je nám po Hekubě?, 2012, či přepracovaný anglický překlad Ancient Greek and Roman Theatre, 2014), připravila edice antické poezie, přeložila antická i středověká dramata. V roce 2014 vyšel v Torstu výbor jejích statí Vetera et nova. Pracovala v Kabinetu pro klasická studia ČSAV, kde vytvořila databázi inscenací antického dramatu, působila jako profesorka Karlovy univerzity v Praze a Masarykovy univerzity v Brně.*

Jaké bylo dětství děvčete ze Starého Plzně? Máte nějaké vzpomínky na rodiště?

Moje první vzpomínky se týkají požáru Plzně po bombardování Škodovky, černých amerických vojáků, kteří mne laskavě chovají, a návratu pana prezidenta Beneše z exilu. Paní Benešová měla dokonalý make-up – maminka říkala, že byla strašně napudrovaná... Jinak jsem prožila běžné válečné dětství, ze kterého si nepamatuju skoro nic. V té době jsem byla sama s matkou a babičkou, protože otec byl v nějakém ilegálním spolku v plzeňské Škodovce, a když je vyhmátli, tak kdosi velmi moudrý ho poslal na Slovensko do jejich filiálky. To byl v té době už Slovenský štát, takže otec tímto způsobem o vlas unikl osudu ostatních, kteří skončili v koncentračních táborech a na popravišti.

Po válce jsme se odstěhovali do Děčína a já v Plzenci trávila každé prázdniny. V padesátých letech tam postavili přírodní divadlo, kde jsem viděla snad všechno, co hráli. Byl to typický ochotnický repertoár – *Pasekáři* Sokola-Tůmy, Tylova *Paní Marjánka*, *matka pluku* a taky Prachařovo *Hádají sa o rozumné* a Kohoutova *Taková láska*. Musím říci, že jsem potom už nikdy neviděla divadlo tak nabitě a vstřícně. A tak živě diskutující diváky. Ale největší divadelní zážitek, o kterém ráda vyprávím, kupodivu nemám tam odtud, ale ze Sedlce, což je na druhém břehu Úslavy. Myslím, že to bylo vůbec první divadlo, které jsem viděla. Hráli za bílého dne v lomu Macháčkovy *Ženichy* a na začátku přišla slečna, která byla oblečená jako páže, každou nohavici jinou, a pravila: „Je noc a není v našich silách zhasnout slunce. Musíte si to představit.“ To mne nadosmrtil ohromilo.

Když jsme pak bydleli v Děčíně, jezdila jsem do Ústí nad Labem divadelními vlaky na operu. To byly vlaky speciálně vypravené, aby lidé mohli navštívit divadlo a ještě se v noci vrátit domů. Jak vidíte, tenhle Šubrtův geniální marketingový tah zůstal dlouho živý. První profesionální činohra, kterou jsem viděla, byl *Chirurg Platon Krečet* v podání divadla ve Varnsdorfu s Janem Teplým v hlavní roli. Zdálo se mi, že to je absolutní herec. Jinak jsem vlastně viděla v té době jediné pořádné divadlo, a to byla *Věra Lukášová*, kterou do Ústí přivezlo Burianovo Děčko. Jen nevím, jak to skončilo, poněvadž k činohře se speciální vlak nevypravoval a já tím pádem přišla o konec. I tak se mi to strašlivě líbilo. Po Janu Teplém se pro mě stal prvním divadelním hercem Felix le Breux. Měl nádherný hlas...

To vypadá, že jste divadlu propadla poměrně záhy?

Vůbec ničemu jsem nepropadla, chraň pámbu! Odešla jsem v roce 1956 studovat na gymnázium, což ovšem v té době byla tzv. jedenáctiletá střední škola. Nevěděla jsem, kam jinam jít. Totiž, věděla: já chtěla studovat lodní dopravu, ale ta se vyučovala na dopravní průmyslovce, a tam tehdy holky nebrali. Už jsem se viděla jako správce střekovského zdymadla a mým největším snem bylo jet na šifu z Děčína do Hamburku. Lodě, řeky, moře – to je moje... Měla jsem doma celou knihovnu o lodích. Jednou přijel známý z Německa, který měl jachtu, a byl velmi překvapen, když zjistil, že vím, jak se jmenuje každá plachta. To už teď neumím, ale uměla jsem.

Na jedenáctiletce jsem nijak zvlášť neprosplávala. Na druhou stranu je fakt, že jsem věděla o české literatuře víc než tamní profesorka... Ale to vzniklo tak: na základní škole jsme měli dva učitele, kteří mě inspirovali. Dějepisárka místo toho, aby nám vykládala dějepis, líčila, co četla. Ona mi vyložila, co je Loukotkové *Není římského lidu*. Celá třída věděla, kdo je Petronius, a já jsem v té šesté, sedmé třídě uměla rodokmen julsko-klaudijské dynastie, aniž jsem věděla cokoli o Přemyslovcích. Ten druhý byl matematik, který recitoval Pythagorovu větu jako Hamletův monolog. Dodnes ho vidím: v levé ruce křídu, v pravé Yorickovu lebku... Škola byla na náměstí a na druhé straně stála městská knihovna. Četla jsem už v té době hodně, ale tehdy jsem pochopila, že se tomu musím opravdu věnovat. Takže tu městskou lidovou knihovnu jsem přečetla celou. Samozřejmě mnohé z toho byly strašlivé blbosti, když uvážíte, že byla padesátá léta... Vzpomínám si, že jsem přečetla i Makarenkovo *O výchově dětí v rodině*! A to, co tam nebylo, jsem pochopitelně neznala. Na gymnázium jsem tedy vstoupila s tím, že mám jisté představy o české literatuře, o antické kultuře a znám Shakespeara. Toho zejména z dvousvazkového Saudkova výboru, který vyšel v Našem vojsku s poznámkami Zdeňka Stříbrného, o nichž si dodnes myslím, že tak se to má dělat. Stříbrný pro mě hodně znamenal i později na fakultě (nejen jako oponent mé diplomky).

Když jsem v roce 1958 končila jedenáctiletku, nevěděla jsem zase, co dál. Chtěla jsem jít na nějakou dvouletou pedagogickou nástavbu; takový dějepis–zeměpis by se mi docela líbil. V tu dobu mě k sobě povolali dva kantoři, pan profesor Hladký, učitel matematiky, ve které jsem totálně neprosplávala, a paní profesorka Adámková, která učila biologii (tomu předmětu se tehdy říkalo darwinismus) a vlastním tělem nás bránila proti takovým výdobytkům jako teorie paní Lepešinské, které podle osnov měla vykládat. Oba byli vynikající učitelé, zcela odlišní od všech ostatních. Později jsem se dozvěděla, že Hladký byl u nás sice profesorem, ale dodělával si školu dálkově, protože na denní studium ho z politických důvodů nevzali, a Adámková tam byla za trest, protože měla tatínka v kriminále. Ti mi k mému naprostému úžasu doporučili, abych si podala přihlášku na univerzitu. Pamatuju si, že jsem zůstala stát jako opařená: „A to říkáte zrovna vy?“ Profesor Hladký mi radil,

abych si hlavně vybrala něco, co mne skutečně zajímá. A jediné, co mě tehdy skutečně zajímalo, byla antika.

Volba tedy byla jasná. Nalezla jste na univerzitě, co jste hledala?

Klasická filologie tehdy neexistovala, ale na katedře věd o antickém starověku byl otevřen učitelský obor latina–čeština. To se nakonec ukázalo jako moje záchrana, protože všechno, co jsem se naučila, jsem se naučila na bohemistice. Na filologii nás naučili jen ta písmenka. Ale abych nepomlouvala, mohla jsem tam studovat řeckou a římskou historii, římské právo i archeologii a klasická filologie věděla, co je to *close reading* dávno před tím, než tento směr vznikl, i když to praktikovala především kvůli gramatice. Byl to ovšem obor plný seminářů, ze kterých nešlo uniknout, takže nebylo možné dělat nic moc jiného. V určité době – když jsem přišla na to, co je divadlo – jsem usoudila, že bych studovala divadelní vědu. Přestoupit ale tehdy nešlo a chodit volně také ne, protože vás z klasické filologie nikdo nepustil. Latina byla navíc v Celetné a teatrologie v hlavní budově na náměstí Krasnoarmějců (dnešním Palachově náměstí), profesor Götz po začátku svých kurzů zamykal dveře a opozdilci měli smůlu. Proto jsem na jeho přednáškách nikdy nebyla a na fakultě se k žádné divadelní vědě nedostala. Do teatrologie jsem vstoupila později zadními vrátky pro služebnictvo.

Nicméně už v době studií jsem požírala divadlo neuvěřitelným způsobem. Mám zapsáno, co jsem tehdy viděla, a dnes si nedovedu představit, jak jsem to mohla absolvovat! Bylo tolik divadla, že se to nedalo všechno stihnout, zvláště když se člověk neorientoval. Prošvihla jsem Buriana, když obnovoval svoje předválečné inscenace, protože první, co jsem u něj viděla, bylo *Proč žiješ, Václave Řího?* Tak jsem usoudila, že do toho divadla chodit nebudu. Vrhala jsem se do divadelních vln bez kormidla, někdy za pomoci svých kamarádů, a nakonec jsem naznala, že to má jediné řešení: přejít zase náměstí, dojít do Městské knihovny a tam to všechno přečíst. Četla jsem podle katalogu hry naprosto systematicky. Dnes z toho nevím skoro nic, ale dvacet let ve mně trval obrys toho, co jsem četla. Na to se dá docela dobře navázat, i když si nepamatujete žádné detaily.

Po absolutoriu jste zůstala na katedře věd o antickém středověku (dnes Ústav řeckých a latinských studií) jako asistentka; dlouho jste tam ale nevydržela.

No, oni mě nechtěli a já jsem nechtěla je. Tři roky (1963–1966) jsem tam byla děvče pro všechno a učila historiky a bohemisty latinu. Měla jsem vynikající žáky: Václava Königsmarka, Kristiána Sudu, Hanku Janatovou, nyní Šmahelovou, Václava Bendu. Nic jsem je samozřejmě nenaučila, ani to nešlo za ty dvě hodiny týdně. Je to nebavilo, i když jsem se snažila jim to všemožně zpříjemnit. Jednou jsem potkala na Zábradlí nějakého obtloustlého plešatého muže, který se ke mně vehementně hlásil, a když pochopil, že ho nepoznávám, představil se. Byl to někdejší útlý hošík s patkou, jeden ze tří kluků, kteří zásadně chodili pozdě. Latina bývala ráno od osmi a oni tak do tři čtvrtě na devět dorazili. Říkala jsem jim, že chodit nemusejí, ale oni vždycky přišli. Měli jsme takové parádní číslo – otevřeli dveře a já říkala: „...přicházím pozdě, přišel jsem pozdě, budu přicházet...“ – celá třída uměla absolutně výborně časovat sloveso *venio*. Když jsem po letech viděla toho bývalého elegána, ptala jsem se, proč se na latinu nevykašlali. On se zasníl a pak pravil, že takovou srandu si nemohli nechat ujit.

Jistě tedy chápete, že já jsem nemohla na klasické filologii vyučovat latinu. Skutečně ne. Co by tam se mnou dělali? Jako klasický filolog jsem podřadné zboží. Ostatně od počátku jsem se snažila typické klasické filologii vymknout, už má diplomová

práce se zabývala antickým základem *Troila a Kressidy*. Pak jsem se pokoušela obor úplně opustit, ale nikde mě nechtěli. Dělal jsem například konkurz na nakladatelského redaktora, ale nakonec mne vždycky odmítli s tím, že jsem přece klasický filolog. Zajímavé je, že v devadesátých letech se to obrátilo: byla jsem pro změnu přijatelná, protože mám základy tohoto trochu exkluzivního studia.

Podotkněme, že jste ještě za studií vstoupila do komunistické strany. Za jakých okolností a s jakou motivací? A jak to „zapadalo“ do prostředí Kabinetu pro klasická studia ČSAV, kam jste z katedry odešla a kde jste pak zůstala řadu let?

Odpověď je velmi prostá: bezbřehý idealismus a nedostatek informací. Jakmile toto pominulo (a to bylo velmi brzy), snažila jsem se vystoupit, ale to dalo práci. Málo platné: strana je jako církev – když jste jednou pokřtěni... Až v červnu 1968 jsem se po dlouhých průtazích se svými kolegy v kabinetu dohodla, a paradoxně tak unikla čistkám, které následovaly po invazi. Zajímavé bylo, že i v poměrně svobodné atmosféře těch dnů dlouze dumali, co mají napsat do svých papírů. Mé tvrzení, že je to organizace nereformovatelná a že nesouhlasím s takzvanou vedoucí úlohou strany, se zdráhali uvést, měli strach, že to poškodí tu jejich stranickou buňku, a tím i pracoviště. Nakonec napsali, že odmítám kumulování funkcí... Nicméně jsem jako Reich-Ranicki: mám za to, že to byla neocenitelná zkušenost, ale stejným dechem přidávám podle Jindřicha Černého: to, že jsem byla blbá, není omluva. Tehdy jsem se rozhodla, že už se sebou nikdy nenechám nikým manipulovat. A po srpnu jsem k tomu ještě dodala, že nepřistoupím na roli oběti. Vybrala jsem si svůj osud sama, a musím tedy být připravena nést následky. Když někdo dnes mluví o tom, jak strašně trpěl, tak já musím přiznat, že jsem nijak netrpěla. Pravda, nikam jsem nemohla, neměla jsem šanci na žádnou profesionální kariéru, dělala jsem jen to, co nikdo nechtěl. Pracovala jsem na bibliografii klasických studií. Ta bibliografie je mimochodem trochu zázrak, byla díky Karlu Svobodovi vedena kontinuálně od roku 1775 a skončila nepochopitelně v devadesátých letech. Děla-la jsem to s radostí a se zaujetím, a navíc s jediným naším světově proslulým kolegou, doktorem Ladislavem Vidmanem.

Ještě za normalizace jste v kabinetu začala vytvářet databázi českých inscenací antického dramatu. Jak jste tento průkopnický projekt realizovala a jak se vám podařilo uvést jej v život a v širší známost?

Díky práci na bibliografii mi v kabinetu nebránili v dalších aktivitách. Když jsem si vymyslela databázi inscenací antických her, objela jsem kvůli tomu skoro celou republiku. V devadesátých letech jsem se pak otázala kolegy Rosaria Pintaudiho (to je náš starý kamarád z Itálie, který vydává papyry z pražské Národní knihovny, protože v Česku nemáme jediného papyrologa), jestli netuší, zda někdo nedělá něco podobného jako já. Poslal mne za Oliverem Taplinem a Platonem Mavromoustakosem. Oba zakládali své databáze – Taplin v Oxfordu, Mavromoustakos v Athénách. Seznámila jsem se s nimi, a tím pádem vplula docela jednoduše do nově se rozvíjejícího bádání o moderních inscenacích antického dramatu. Fakt je, že my jsme měli tehdy první verzi databáze, která byla ještě off-line, ale byla vynikající. Když jsem jim to ukázala, tak všem spadla brada, protože oni byli na počátku a já jsem jim předvedla, že už to mám celé a že to může fungovat. Vymyslela jsem to prakticky sama a můj kolega Jiří Kroupa s nějakým bulharským technikem to geniálně realizovali. Evidovali jsme nejen základní údaje o inscenacích, ale měli jsme – a to tehdy nikdo neměl – uloženy všechny (do té doby) nalezené recenze, fotografie i scénické návrhy, fotografie a životní data jednotlivých tvůrců, dokonce i herců, aby

bylo vidět, v kolika letech tu kterou roli hráli. A kromě toho jsme evidovali od počátku i antické inscenace amatérského divadla, což je pro tuto sféru vskutku rarita. Ale kde hraje amatérské divadlo tak důležitou roli jako u nás? Samozřejmě, není to databáze nijak velká, ale je potřeba říci, že na počet obyvatel jsme v inscenacích antiky velmoc. Nejobtížnější, s čím jsem se v začátcích potýkala, byl nedostatek techniky. Xerox byl v normalizačním Československu pro smrtelníka nedostupný, digitální fotoaparáty a skenery neexistovaly, videokazety teprve začínaly – nebylo nic. Všechno jsem opisovala ručně. Leccos se potom v porevolučních letech v divadlech nenávratně ztratilo, takže dobře, že jsem to udělala.

Ted' máme novou databázi (www.olympos.cz), je to původně knihovnická databáze, programovaná pro jiné účely, jejíž nespornou výhodou je, že pojme obrovské množství dat. To je důležité, protože jiné databáze, když se nasatí, krachují a musejí se předělat – to se stalo i v Oxfordu. Jediný problém je, že český knihovník a teatrolog se občas nemohou domluvit... Stali jsme se s naší databází součástí půvabného a velmi neformálního spolku European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, a já byla dokonce členem užšího organizačního výboru. Z toho vyplývalo vzájemné setkávání ve všech zemích, které na tom participují, pozvání na různé konference, a především čilá výměna informací a neobyčejně příjemné osobní kontakty. Network pořádal (a doufám, že ještě bude pořádat) každoročně výbornou letní školu v Epidauru, na které jsem přednášela a které se účastnilo také mnoho mých studentů. Byla jsem pyšná, když mi kolegové říkali, že čeští studenti vždycky patřili k nejlepším.

Vrátíme-li se k normalizaci, Kabinet pro klasická studia podle všeho nebyl žádným liberálním ostrůvkem...

Jak se to vezme. Moji starší kolegové, kteří si zažili teror padesátých let, byli spokojeni, že mají střechu nad hlavou, a byli ochotni se přizpůsobit. Já a někteří mí mladší kolegové jsme tou atmosférou strachu opovrhovali. Opravdový konflikt ale nastal, když jsem jako jediná z celého pracoviště odmítla podepsat Antichartu. Polovička osazenstva se mi chodila omlouvat, že to podepsali, a druhá polovička mi chodila vyhrožovat, že kvůli mně zruší kabinet. Skončilo to tím, že mi tehdejší ředitel Jan Janda řekl, že má ke mně hluboký vztah, který mu brání, aby můj postoj nahlásil. To byl samozřejmě nesmysl, nemohl to zveřejnit, protože by byl volán k zodpovědnosti. Pamatuju si, jak jsem s ním stála na tom chatrném balkonu v kabinetu (bylo to v Lazarské ulici a o mnoho let později – v roce 1989 – se ten balkon i s oním ředitelem zřítíl) a říkala si: „Hergot, tady člověk nemůže být ani Antigonou!“ Samozřejmě, že mi to nezapomněli. Jinak se ale tak moc nestalo. Roztomilé bylo, že mne za trest nevzali na ústavní zájezd po antických památkách v Řecku. To by nebylo to nejhorší, horší bylo, že se mi to báli půl roku říci, a já nechápala, proč se všichni ke mně chovají tak divně. Taky to, že mi nakladatelství Svoboda odmítlo vydat knihu o římské literatuře, která byla zcela připravená, se stalo jen proto, že redaktorka se pro jistotu šla zeptat ředitele nakladatelství, zda může publikování povolit, když můj muž emigroval. Ten ředitel netušil, kdo jsem, že mám nějakého muže, natož že emigroval, ale na základě toho dotazu vydání zarazil. Ale přesto musím říci, že jsem strávila normalizaci nejlepším možným způsobem – studiem. Musela jsem ovšem překročit ten uzavřený okruh, ve kterém jsem se pohybovala.

A kde byl onen jiný kontext?

Václav Königsmark jednou vymyslel, že budu mít v Ústavu pro českou literaturu na Strahově přednášku „pro mladé badatele“ o antice v české literatuře. Místo mladých

ale přišly bohemistické kapacity, počínaje Mojmírem Otrubou a konče Zdeňkem Pešatem. Dělal se mi hrůzou špatně. Otruba, se kterým jsem se vůbec neznala, mě pak pozval a říkal se vši svou proslulou zdvořilostí, jak to bylo krásné. Chvilí jsem poslouchala a pak zcela nezdvořile řekla, aby už udělal čárku a řekl to „ale“. Podíval se na mě, udělal čárku a pravit: „Podobných článků můžete napsat ještě padesát, jeden bude lepší, jeden horší, ale dokud neovládnete nějakou opravdovou metodologii, tak to nemá cenu.“ Než jsem došla ze Strahova dolů na Malostranské náměstí, uvědomila jsem si, že takovou metodologii mám – paradoxně díky svému stranickému angažmá, během něž nám dělal stranické školení profesor Felix Vodička a místo marxismu-leninismu nám systematicky vykládal strukturalismus! Takže Mojmír Otruba vlastně absolutně obrátil a nově nasměroval veškerou moji činnost. Mnohem později jsem se mu s tím svěřila a on mi nevěřil. Udělal pro mě ještě jednu věc – pozval mě na plzeňské sympozium o 19. století. A já jsem tam měla příspěvek o obřadních a divadelních prvcích v sokolském hnutí, který se stal nejslavnějším (a asi nejcitovanějším) článkem, jaký jsem napsala.

Tak jsem vstoupila mezi literární vědce, jejichž obor byl oproti klasické filologii velmi živý. Ti v ústavech nepohodlní nebo z nich vyhození, co si říkali Medvědáři nebo Sklerokruh a my jim opovážlivě říkali Staří pánové (dnes je mi to obzvláště směšné, byli to maximálně padesátníci), pořádali v osmdesátých a devadesátých letech každý měsíc bytové semináře, na nichž měl pokaždé někdo z nich referát o tom, co právě dělal. Myslím, že duší toho spolku byl Jaroslav Kolár (na jejich byt Na Kvintušce s dojetím vzpomínám, ale konalo se to na různých místech), chodili tam lidé z Ústavu pro českou literaturu – Miroslav Kačer, Mojmír Otruba, Zdeněk Pešat, Miroslav Červenka, Milan Jankovič, přicházeli i další jako například Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková nebo Růžena Grebeníčková, abych jmenovala aspoň ty, na které se nejvíc pamatuju. A samozřejmě my, kandrdasové. Pro mne kupodivu nejvíc znamenal rusista Miroslav Drozda, který mne – spolu s Vládou Macurou – nasměroval k tartuské škole. Také konzultace s Jiřím Brabcem byly pro mne velmi obohacující. Ve skutečnosti toto moje nové školení přineslo plody až hodně pozdě. Psala jsem pořád totéž, dost dobré pro klasické filology, ale neužitečné. A pak jednou skutečně přišel čas, kdy se kvantita změnila v kvalitu. Jsem ve skutečnosti velmi umírněný strukturalista, zásadně nepoužívám strukturalistickou terminologii, protože to považuji za zbytečné, ale je to tam a ten, kdo strukturalismu rozumí, to pozná.

A co vaše divadelní školení? Jak jste se seznámila s Václavem Königsmarkem a jak jste dospěli k Dialogu?

Mojí „divadelní univerzitou“ bylo zmíněné studium her v Městské lidové knihovně na Mariánském náměstí, přátelé Václav Königsmark, Jarda Someš, Vláda Mráček a potom ti, se kterými jsem se setkala v divadelní praxi – Václav Martinec a Ota Roubínek. Je to možná paradox, ale já se skutečně k bádání o antickém divadle dostala přes divadlo současné. Na klasické filologii jsem o divadle neslyšela jedinou větu a vůbec mě nenapadlo, že bych se kdy něčím takovým mohla zabírat. S Václavem Königsmarkem jsme se spřátelili na jednom silvestru a začali jsme společně chodit do divadla. Dokonce i mimo Prahu, protože on – byť byl handicapovaný – jezdil sám autem. Cestou domů jsme si pak o představení povídali – to byl můj seminář analýzy inscenace. Jednou jsem zmínila, že bych si něco takového ráda někde přečetla a na Václavovu otázku, jak to chci udělat, když všechna divadelní periodika byla počátkem sedmdesátých let zrušena a novinové kritiky vesměs nestojí za nic, jsem odpověděla, že bychom mohli třeba založit časopis... A Vašek, který na rozdíl

ode mě nebyl architekt vzdušných zámků, se záhy domluvil se svými kolegy z Kabinetu pro studium českého divadla – Evou Šormovou, Honzou Pömerlem, Vladimírem Justem, Olgou Bartoňkovou (dnes Janáčkovou) – a opravdu jsme to založili.

Časopis jsme nazvali Dialog, vycházel jednou měsíčně a přispívali do něj všichni „kabinovníci“, pravidelně také Jarda Someš a Vláda Mráček, občas se přidal někdo jiný, jako třeba Helena Albertová, ale v zásadě šlo o poměrně uzavřenou společnost. Martin Švejda, když to před nedávnem studoval, mi říkal: „Vy jste si tedy troufali!“ No ano, člověk si snadno troufá, když časopis vychází v pěti exemplářích a nikdo z těch kritizovaných ho nečte! Myslím, že své nejostřejší recenze jsem napsala tam. Dialog vznikl z hladu po reflexi soudobého divadla, kterou jsme si potřebovali svobodně vyzkoušet a někde ji číst. Přispěvatelé po třech letech usoudili, že to, co píšou tam, už mohou psát i jinam – například do brněnského Programu. Tak jsme to rozpustili: když bylo možné psát do novin, nemělo smysl psát si do šuplíku.

Časopis ale nezmizel beze stopy, jeden opis jsme vždycky archivovali, to byl ten, který jsme neopravovali a nepaginovali (podle toho vypadá). Tohle paré jsme nakonec věnovali knihovně Libri prohibiti. Další kopie je v knihovně Divadelního ústavu, zdigitalizovaná, přístupná v badatelkách. Bohužel se ztratila některá velmi důležitá čísla, jako to věnované Daniele Fischerové, které vyšlo jen v jednom exempláři, protože bylo určené pouze pro ni. Ztratilo se toho víc, ale to patří k věci. Myslím, že to bylo prima.

Divadlu jste se ale přiblížila ještě více. Kritik, jakkoli prohlédavý, kouká pořád zvenčí, vy jste divadlo nahlédla i zevnitř...

Ještě když jsem byla na katedře, byla jsem povolána jako odborný poradce k Václavu Hudečkovi, který připravoval v roce 1965 v Komorním divadle *Romula Velikého*. Myslela jsem si, jak je to krásné, že mne tam posílají, ale důvodem bylo, že žádný klasický filolog si netroufal vlézt do divadla. Tehdy jsem viděla poprvé divadlo ze všech stran, celý ten proces od čtené zkoušky až k premiéře – a naprosto mě to nadchlo. Dürrenmattova hra samozřejmě není antická tragédie, takže žádné mimořádné znalosti antického divadla nebyly třeba. Nosila jsem inscenátorům třeba obrázkové knihy o antice, které nikdo z nich nikdy neviděl. Přáli si slyšet, jak vypadal soukromý den císaře Romula (to ovšem nebyl filozof s nadhledem, jak ho hrál Václav Voska, ale malý chlapeček, za kterého vládli jiní). Pak jsem jim udělala takovou prohlídku Pompejí s výkladem, jak se tam žilo. Byl tam jeden herec, který stále odbíhal pryč. Měla jsem na něj vztek, protože mě rušil. Pak jsem ale zjistila, že je to obráceně – on pořád přibíhal. Někde nahoře se zkoušelo *Naše městečko* a on tam hrál strážníka, a když mohl, odešel za námi. Pak se mě zeptal, kdy jsem byla v Pompejích. Musela jsem po pravdě odpovědět, že jsem tam nikdy nebyla. A tehdy jsem si s úzkostí uvědomila, že nemám žádné relevantní znalosti, že pracuju jen s knihami, které mám k dispozici – a kterých tehdy v Československu bylo pramálo. Ten herec, byl to Gustav Hevrle, v Pompejích shodou okolností právě toho léta byl a potěšil mne, když pravil, že to vyprávím úplně přesně... Tu úzkost mám ale dodnes. Od té doby jsem pozváná k různým spolupracím na inscenacích antických dramát začala dostávat pravidelně, takže jsem se antické divadlo musela naučit, což bylo poměrně obtížné, neboť v českých zemích byly jen dvě knihy na toto téma, a sice *Řecké divadlo* Františka Groha z roku 1903 a *Aischylos a Athény* George Thomsona (to vyšlo v prvním anglickém vydání už před válkou). Nic jiného. Ve specializovaných knihovnách samozřejmě byly některé cenné knihy o antickém dramatu, ale o vlastním divadle taky skoro nic.

Nezůstalo u dramaturgické spolupráce; brzy jste pro divadla začala anti-ku překládat. Jak se vám spolupracovalo na inscenacích vašich vlastních překladů?

Inscenace antiky obecně nejsou snadnou disciplínou... Ne všechno, na čem jsem spolupracovala, bylo úspěšné. Snad největší průšvih jsme spáchali s Václavem Martincem v Liberci s Plautovou *Komedii o laně*, ale spolupráce s ním pro mě znamenala strašně moc, protože byl ochotný poslouchat, co mu říkám. Já se vždy snažím do samotného procesu inscenování nezasahovat, pouze odpovídám na otázky, jsem-li tázána, a to ještě velmi podmiňovacím způsobem, ale v případě Martinových inscenací jsem se, myslím, opravdu na něčem podepsala. Naše spolupráce začala v roce 1983, kdy si přál dělat Euripidovy *Trojanky* a požádal mě o překlad. Nabídla jsem mu adaptaci, která byla naprosto jiná, než je v kraji zvykem. Opustila jsem všechny zvyklosti zavedené Josefem Králem na počátku 20. století, zvolila jsem volný překlad, a navíc dialogy psané v jambu (což je z hlediska řečtiny verš nejbližší mluvené řeči) jsem přeložila prózou a pro neobyčejně rytmicky složité chóry jsem zvolila českou strofiku. Pamatuju si, že na premiéře byli rozpačití jak divadelníci, tak klasičtí filologové, kteří říkali, že to je moc české, zatímco řadoví diváci to brali jako samozřejmost a inscenace měla nakonec úspěch. Moc tomu pomohla báječná hudba Pavla Jurkoviče. Ale zpočátku to vypadalo zle: vedení divadla mělo tenkrát s Martincem jakési účty, tak mu na premiéru pozvali studenty z nějakého učiliště. Když se začalo hrát, vypadalo to, že budou střílet po hercích. Ale během chvíle neuvěřitelně zkrotli, a když pak vycházeli ven, krčili se, občas někdo dokonce brečel. Tehdy jsem si zkusila, že se antika dá překládat a inscenovat jinak. Martinec mi hodně vyšel vstříc. Nebyť této spolupráce, asi bych nikdy nepřekládala.

Pak jsme s mým mužem Karlem Hubkou překládali na začátku osmdesátých let pro Antickou knihovnu Menandra. Karel byl vynikající filolog, o mně říkal, že jsem jako Shakespeare – „*little Latin and no Greek*“, což je koneckonců pravda. Rozhodla jsem se pro Menandra kvůli němu. Byl zaměstnán ve Výzkumném pedagogickém ústavu na vydávání spisů J. A. Komenského a děsivou a dusivou atmosféru tam nesnášel, takže potřeboval nějaký přijatelný úkol. A Menandros byl velkou výzvou, protože text byl vlastně strašně nový (komedie *Dyskolos* byla objevena v roce 1957), nebyl nijak ustálen, u mnoha replik nebylo jasné, kdo mluví, takže pole interpretace bylo široké. Když potom přišel Josef Topol s návrhem Jana Kačera, aby pro něj upravil *Ifigenii v Aulidě*, vytvořili jsme takový operativní tým – Karel připravoval pro Josefa podstročnick, Josef pracoval na definitivním znění, o kterém jsme pak všichni tři diskutovali. Co se týče filologické interpretace, ta u mého muže vznikala jaksi samozřejmě: neměl žádné literární vzdělání (byl vlastně strojní inženýr, a ačkoli nakonec opravdu vystudoval klasickou filologii, byl ve skutečnosti samouk) a četl dva a půl tisíce let starý text, jako kdyby byl napsán právě teď. Josef do toho samozřejmě vnášel něco svého, na druhou stranu jeho podíl na překladu musel v roce 1984 zůstat utajen a jeho jméno se nikde oficiálně neobjevilo. Věděli jsme tedy, že jeho básnický vklad nemůže být patrný na první pohled. Josef byl ale nesmírně přesný, pozorný a divadelně vnímající překladatel. Četl nejen všechny dostupné české verze, ale i anglický a ruský překlad a zvažoval význam každé repliky, a když se mu to nezdálo, říkal: „Tady to musí být určitě jinak.“ Taky bylo! Vždycky to poznal, i když vůbec neuměl řecky. Strávili jsme nad *Ifigenií* dobré dva roky. Já pod tím byla jeden čas podepsána jako pokrývač, ale moje zásluha je víceméně dramaturgická. Byla to velká škola a Josef se stal členem naší rodiny.

Ifigenie, jejíž první verzi hrál Jan Kačer v Ostravě, měla v Divadle Na zábradlí celkem úspěch, podpořený mimochodem pěknou řádkou soch, které Olbram

Zoubek deponoval ve foyer a na tamním dvorečku, takže návštěvníci se prodírali do sálu alejí soch, které nezapřely svou inspiraci v řeckém umění... Ten překlad se, myslím, docela dobře na české scéně ujal – do této chvíle byl realizován celkem šestkrát na profesionálních scénách a uplatnil se i u amatérů. Naposled jej použili ve své úpravě téhle tragédie studenti v olomouckém divadle Nabalkoně. Je to odvážná, vzácně hravá a velmi chytrá adaptace. Sami o tom napsali, že téma přenesli do současného světa „se zaměřením na negativní působení médií“. Myslím, že Josefovi i Karlovi by se tenhle svobodný přístup velmi líbil...

Já jsem ale spíše sváteční překladatel, odvažuji se k tomu až tehdy, když je poptávka. Senekovu *Faidru* si objednal v roce 2006 Štěpán Otčenášek. Potkala jsem ho jednou cestou do své oblíbené Městské knihovny na Mariánském náměstí a on říkal: „Potřebuju dobrou hru pro Helenu Dvořákovou. Nevíš o nějaké?“ Bez váhání jsem odvětila: „Vím. Je to *Faidra*.“ V té době jsem měla přeloženo asi dvacet veršů. A oni to chtěli za tři měsíce. Byla to neobyčejně obtížná, ale krásná práce a dramaturg i režisérka Hana Burešová byli nadšení, že potkali překladatele, který je ochotný ke škrtům a úpravám. Pokud mohu soudit, vznikla z toho nakonec dobrá (a velmi netradiční) inscenace, kterou pak dokonce hráli na festivalu v Albánii ve skutečném antickém divadle. Když vyšly kritiky, stálo v jedné, že spolupracovalo celé univerzum, protože dokonce padaly hvězdy. Tak to mi ušlo; byla jsem svázána strachem, aby se to povedlo, a nic jiného jsem nevnímala. Miroslav Táborský se tenkrát spokojeně vyjádřil, že proklínat bohy pod antickým nebem je docela nová a zajímavá zkušenost...

Hodlám se svými kolegyněmi postupně přeložit všechny Senekovy tragédie, to je vlastně taky objednávka. Když si dáme záležet, budeme mít konečně to, co jiné národy mají od renesance. Ale po pravdě si myslím, že to, co jsem udělala skutečně dobře, byly edice antické poezie, které vyšly v Klubu přátel poezie v Československém spisovateli. Výbor z Catulla (jmenoval se zhůvěřile *Zhořklé polibky*, ale to jsem si nevymyslela já) představil tohohle římského básníka z úplně nové perspektivy a výbor pozdní římské poezie *Sbohem, starý Říme* byl první českou antologií poezie té doby obsahující navíc verše křesťanských básníků.

A pak je tu činnost pedagogická. Jak došlo k vašemu angažmá na teatrologické katedře, respektive na katedrách v Praze a v Brně?

Na premiéře *Komedie o laně* v Liberci mne oslovil mně tehdy zcela neznámý Jan Hyvnar, že hledají někoho, kdo by po Bořivoji Boreckém učil antické divadlo. Jestli bych to nechtěla zkusit. Bylo to v roce 1987 a na Filozofické fakultě UK jsem začala přednášet v zimním semestru 1988, kdy mě tam vzali jako externistu na dvě hodiny týdně. (Můj kádrový profil samozřejmě nevyhovoval.) Byla jsem ráda. V kabinetu mi opakovaně hrozilo, že mě vyhodí; stále se jakoby čekalo, že se budu za něco kát... Taky to se mnou měli v Akademii věd asi těžké, a to netušili, co všechno jsem podepsala a čeho jsem se účastnila... Kdyby mě vyhodili, musela bych jít opravdu leda uklízet. Nikde jinde by mě nevzali. Na to byla dobrá právě divadla, kde žádné kádrové materiály nevyžadovali. Ale měla bych o kabinetu říci také něco kladného. Když můj muž v roce 1984 emigroval a o dva roky později zemřel, tak jsem se skutečně bála vyhazovu: dceři bylo deset let, nikde žádní příbuzní. A v téhle nejtěžší době byli všichni ti opatrní a bojácní se mnou opravdu solidární.

Nabídka z pražské katedry divadelní vědy ovšem způsobila, že jsem v roce 1988 seděla celé léto na balkoně a datlovala přednášky. Každý, kdo někdy vyučoval, ví, jaké to je, když to člověk dělá poprvé. Já se učení musela naučit a nebylo to pro mne vůbec lehké. V roce 1994 mě pak Bořivoj Srba pozval na katedru do Brna. Bylo to

podobně jako s Janem Hynarem: potkala jsem ho na plzeňském sympoziu, osobně ho vůbec neznala, on ke mně přistoupil a oznámil mi, že hledá nástupce, protože je nemocný a už brzy odejde (což pak, jak známo, říkal ještě dalších dvacet let, takže když opravdu zemřel, zdálo se nám to velmi, velmi nepatřičné a měli jsme lítostivou zlost, že jsme se ho nezeptali na mnoho věcí, které věděl jen on), a jestli bych nešla přednášet do Brna. Nabídka to byla lákavá, takže jsem v roce 1994 vyměnila Prahu za Brno. Musela jsem ovšem nejdříve napsat něco, co by se dalo používat jako první seznámení s antickým divadlem. Neměla jsem se o co opřít, ale přece jen tu byli lidé, kteří mne ovlivnili – doma Růžena Vacková, v cizině Jacqueline de Romilly a Jean-Pierre Vernant. Moje francouzština je ale tak batolivá, že jsem musela počkat na anglické překlady – Vernanta mi opatřila jedna má londýnská přítelkyně, která mi vyděšeně telefonovala, jestli opravdu chci tu knížku, která stojí víc než letenka z Prahy do Londýna a zpět. Taky jsem měla k dispozici cambridgeské dějiny řecké literatury, kde jsou studie o řecké tragédii a komedii, které bych mohla podepsat.

Když jsem na podzim roku 1989 poprvé vyjela na západ a dojela do Vandœuvre ve Švýcarsku, což je takový ráj klasických filologů, otevřela se přede mnou obrovská knihovna, plná do té doby v Praze absolutně nedostupných knih. Kolegové, s nimiž jsem se tam setkala, se strašně divili, jak to, že to všechno znám, když jsem skoro nic nečetla. Ale ono to zas není tak těžké vymyslet. Mnoho literatury může být dokonce paradoxně na překážku – je potřeba ji detailně studovat a nějak se s ní vyrovnávat. A leckdy to vlastně ani nestojí za to, protože ten základní korpus antických her je v podstatě pořád stejný. A k tomu přičtete, že tohle bádání se praktikuje od 3. století př. n. l. Pak vymyslete něco nového! Když jsem přijela poprvé do Anglie a říkala, že se chci věnovat antickému divadlu, tak se všichni filologové zajímali, co hodlám vydávat. Když jsem prohlásila, že nic, ptali se, kde budu kopat. Když se tehdy řeklo antické divadlo, měl člověk totiž na výběr jen ze dvou možností: být editorem nebo archeologem. To se v posledních třiceti letech změnilo. Taky mimo jiné díky zmíněnému Oliveru Taplinovi a jeho velmi ceněné knize *Greek Tragedy in Action* (1978). Jednou jsme si spolu notovali: oba jsme se zabývali inscenacemi dramatu, recepcí a intertextualitou dřív, než to začalo být v módě.

Samozřejmě existují knihy, které říkaly téměř totéž co já a dávno přede mnou. To mě spíš těšilo, když jsem to později zjistila – nepodléhám panice, když vymyslím něco, na co někdo třeba už přišel, naopak si říkám, že když to tvrdíme dva, něco na tom asi bude. Pohled na antické divadlo, který jsem představila ve svých knížkách, není tedy z gruntu originální, ale představuje – do nedávné doby ne zcela běžný – celostní vhled do problematiky. Divadelní provoz a drama se nahlížely jako naprosto oddělené věci. Dřív také nikdo nepsal v souvislosti s řeckým divadlem také o římském divadle, protože to byl zkrátka „velký úpadek“, který nestál za řeč. Dnes už je to přece jen jinak... Můj německý kolega Bernd Seidensticker napsal v roce 2010 vlastně to, co jsem já napsala už na počátku devadesátých let.

„Ne zcela běžný vhled“ jste nám jako studentům skýtala nejen do antiky; jako pedagog jste obsáhla pozoruhodnou šíři témat. Vaše líčení středověkých liturgických her ve mně zanechalo hluboký dojem, jaký nevyvane. Tam jste také asi stavěla na zelené louce?

Na Masarykovu univerzitu jsem nastoupila jako pedagog na antické divadlo, ale Bořivoj Srba pod záminkou, že středověké divadlo se z velké části realizovalo latinsky, mi brzy zadal i to. To byl jen začátek. Mimochodem v Brně jsem byla na půl úvazku a byly doby, kdy jsem měla i dvanáct hodin týdně a učila jsem všechno, co bylo

třeba – kromě přednášek a seminářů k antickému divadlu, inscenaci antického dramatu, řecké tragédii ve filmu, antické teorii a středověkému českému i evropskému divadlu jsem měla semináře k dějinám české divadelní kritiky, divadelněkritické praxi, lumírovskému divadlu a dramatu, Alfrédu Radokovi, Laterně magie...

Studiu středověku normalizace skutečně nepřála, posledním slovem k českému středověkému divadlu tak byly práce Františka Svejkovského, který ovšem v roce 1968 emigroval. Byly tu naštěstí starší (ovšem převážně textologické) práce českých badatelů a hlavně studie Jarmily Veltruské, která udělala pro znalost českého divadla v cizině nesmírně mnoho. Mimo jiné přeložila *Mastičkáře* do angličtiny, čímž tuto výjimečnou hru zpřístupnila evropským badatelům. Bohužel ta hra pořád není známa tak, jak by si zasloužila. Před dvěma lety jsme spolu s Martinem Bažilem a Eliškou Poláčkovou uskutečnili spanilou jízdu do Poznaně na konferenci, všichni tři jsme *Mastičkáře* (a Jarmilu Veltruskou) propagovali a páslí se na údivu našich kolegů z celého světa.

Já ke středověku přistoupila stejným způsobem jako k antice, už proto, že to jinak neumím. Jsem přesvědčená, že starému divadlu člověk může skutečně porozumět, jen když zná divadlo, které následovalo, a divadlo současné. Pak se to propojí a to, co se vám zdá na první pohled naprosto nesmyslné, je najednou pochopitelné. Ve skutečnosti mi působení na katedrách divadelních studií v Praze a v Brně velmi pomohlo, protože jsem byla nucena ponořit se do oblastí, které bych sama od sebe nejspíš nikdy nestudovala. Stěží bych taky dospěla k poznání o typologických podobnostech řeckého divadla klasické doby, latinského liturgického divadla a japonského divadla nó... K tomu je třeba přičíst i řady diplomových a disertačních prací, jejichž témata se mne většinou osobně netýkala, ale z nichž jsem se hodně dozvěděla. Když jsem učila v Praze a přišel někdo ze studentů s návrhem nějaké netradiční diplomové práce (např. romské divadlo, nordicita v kanadském dramatu, divadelní umění na Bali, scénograf Dionysos Fotopoulos), pokynul kolega Pavlovský bez řečí ke mně, protože věděl, že se toho s potěšením ujmu. Nemusím asi vykládat, že v takových případech dá ovšem opravdu práci být před studentem aspoň o délku koně. Jsem ráda, že několik zajímavých osob jsem nasměrovala, nějak iniciovala jejich výzkum a některé tak říkajíc vypravila do světa. Je za mnou víc než patnáct doktorandů a čtyři dámy (Alena Sarkissian, Pavlína Šířová, Kateřina Vršecká, Eliška Poláčková), které mohou pokračovat a skutečně pokračují tam, kde jsem přestala.

Nepomýšlela jste někdy na to některou z teatrologických kateder vést?

Měla jsem celou řadu nabídek (a nejen na teatrologii), ale já nikdy nestála o žádné vedoucí místo. Umím šéfovat jenom sobě, nikomu jinému. To jsem se naučila za normalizace, kdy byly omezené možnosti a člověk musel být sám aktivní, aby se v tom dobovém marasmu neutopil – musela jsem si sama vymyslet, co budu dělat, naplánovat si, jak a kdy to udělám, a tvrdě pak sama sebe volat k odpovědnosti. Dodnes, když někdo něco neudělá tak, jak potřebuju a v domluveném čase, jdu a udělám to sama... To samozřejmě není dobrá výbava pro řídicího pracovníka. A koneckonců: v Brně jsem měla dva výborné šéfy – Bořivoje Srbu a Pavla Drábka.

Těšilo mne učit a vše, co s tím souvisí, což zdaleka není jen předávání konkrétních znalostí. Ty se dají získat i jiným způsobem. Od počátku jsem věděla, že když člověk chce dobře učit, musí učit hlavně sebe. A že nejdůležitější není, co člověk zkoumá, ale jak to dělá a jestli dokáže to, co prezentuje, přiblížit způsobem, který posluchači otevře cestu k porozumění souvislostí. Mám vlastně štěstí – divadlo je pro mne pořád jeden z nejzajímavějších způsobů, jak poznávat život. A navíc řecké

divadlo, speciálně řecká tragédie, je oslnivý fenomén. I když jsem o tomto výplodu starořecké kultury, který je pro mne skutečným řeckým zázrakem, nenapsala vlastně nic, tak pokud jde o formování světonázoru, byla pro mě řecká tragédie jedním z nejpodstatnějších a nejmocnějších impulzů. Jsem přesvědčená, že pokud někdo studuje řeckou tragédii a neovlivní to jeho názor na život, tak ji studoval zbytečně. Hodnotové uspořádání světa je v řecké tragédii absolutní. A hrdina je do toho vržen, je jen sám za sebe, nemá žádné vodítko, žádné desatero – a musí na to za každou cenu přijít, protože jinak se všechno zhroutí. Až poměrně nedávno jsem přišla na to, že moje fascinace fenoménem tragédie souvisí i s mým laxním evangelictvím, které má v sobě zakódovanou přísnost; provinění tam nevyřeší žádné formálně uložené pokání... Nejsem žádný flagelant, ale nikdy jsem si neodpustila, co jsem udělala špatně. A čím jsem starší, tím víc si myslím, že člověk má mít jasný mravní řád nebo k němu aspoň směřovat, má vědět, co smí a co nesmí. Tím víc mne mrzí, že pro současné divadlo etika nic neznamena. To tu ovšem už dávno bylo. V římském divadle... Seneka přece říkal: jaká doba, takové umění.