

charakteristickým pro způsob, jakým zobrazuje rané řecké umění vypravování svých básnických předloh, nedbajícím jednoty času, místa a děje, doloženým v geometrické době.

Jako dobu vzniku popisované vázy stanoví Johansen na základě stručného slohového rozboru a srovnání s oinochoami stejného typu střed VIII. st. př. n. l.; v tom se odchyluje od názoru, podle něhož všech 21 váz Lambrosovy sbírky jako jednotný nálezy pochází z počátku tohoto století.

Protože text Iliady podle dnešního stavu badání se mohl ustálit zhruba na konci VIII. st. a protože je nutno také předpokládat určité časové rozpětí mezi jeho ustálením a jeho vlivem na výtvarné umění, i když připustíme, že znalost homérských básní se po řecké pevnině rozšířila velmi rychle, sotva mohl být podle Johansena VII. zpěv v dnešní své podobě předlohou pro malíře oinochoy. Tuto možnost také vylučuje obecně známá skutečnost, že stále rostoucí řada homérských motivů se v řeckém umění začíná objevovat teprve kolem roku 700. Je tedy možno předpokládat, že výtvarnému umělci byl znám námět ze samostatné epické básně, která již existovala před ustálením textu Iliady, podobně jako např. malíř konve v Athénském muzeu (P 4885) čerpal svůj námět z pylského eposu o Nestorovi, o jehož činech se vypravuje v XI. zpěvu Iliady. Autor se nepouští do řešení otázky, o které bylo vysloveno nepřehledné množství protichůdných dohadů, názorů a závěrů, ukazuje však v souhlase s *Wilamowitzem* (Die Ilias und Homer, 313n.), *Finslerem* (Homer, II 68 a 72n.) a jinými, jak události VII. zpěvu málo zapadají do rámce velkého eposu o Achilleově hněvu.

Pravděpodobnost domněnky o původně samostatné existenci kratší epické básně o souboji Aianta s Hektorem, která odpovídá Thomsonově první fázi historie homérského eposu (G. Thomson, O staré řecké společnosti, I 499n.) se novým Johansenovým výkladem posiluje. A v tom je přínos jeho práce. Autor dovede rozboru výtvarné památky s úspěchem využít pro literární výklad básnického díla. Jeho práce vyniká logicky utříděným výkladem. Všestranná a dokonalá znalost řeckého umění mu poskytuje jistotu, aby vedl přesnou hranici mezi dohadem, domněnkou a vědecky podloženým závěrem.

Antonín Hartmann

Thomas Gelzer, *Der epirrhematiche Agon bei Aristophanes*. Zetemata sv. 23. Verlag C. H. Beck, München 1960, str. XIII + 296.

Tento spis je věnován problematice sporné a obtížné, avšak pro pochopení vývoje attické komedie velmi významné. Upozornil na ni již svého času T. Zielinski (Die Gliederung der altattischen Komödie, Leipzig 1885), jehož badání si v této oblasti stále podrželo svůj význam. Dnešní Gelzerovo zpracování si klade za cíl podat pomocí přesných rozborů nejen obraz formální stránky epirrhematického agónu (dále EA), nýbrž i vysvětlení jeho proměn, a to jak ze zákonů vnitřního vývoje, tak i na základě současných společenských změn. Je nasnadě, že ústřední postavou je Aristofanes, kterého autor zařazuje do tehdejšího literárního proudu, avšak současně sleduje i jeho individuální přínos do stavby komedie.

Východiskem je autorovi známá forma EA (1. ódé, 2. katakeleusmos, 3. epirrhéma, 4. pñigos, 5. antóde, 6. antikatakeleusmos, 7. antepirrhéma, 8. antipñigos, 9. sfragis), kterou stanovil Zielinski (Gliederung 11 n.), jehož objev definoval A. Körte (RE 11, 1, 1248, s. v. Komödie) jako jeden z největších objevů moderního badání o komedii. Formálního rozboru jednotlivých EA využil autor k tomu, aby upozornil na to, že mnohé zvláštnosti jsou vědomým porušením zákonitostí stavby autorem, který tím sledoval nějaký záměr. Tak to, že se Paflagonec ujímá slova v antepirrhématu, jež náleží Jelitáři, ukazuje mu na formální zdůraznění Paflagoncovy nestydatosti (Eq 843 - EA, str. 13²), anebo závěr druhého EA v Oblakách, kde výjimečně triumfuje první řečník, Strepsiadés, a kde je forma agónu formálně dodržena, ač se jednání v EA změnilo, musíme chápat jako obsahové a formálně překvapivé moment. Autor soudí, že oba agóny vznikly současně, a to pro druhou verzi hry.

Část druhá se zabývá rozбором EA po všech stránkách, vztahem obsahu a formy i různými případy nepravdivelnosti (str. 37 - 178).

Dramatická funkce EA je různá. V Eq, V a Av, kde je EA po parodu, tvoří tento útvar přechod od parodu k hlavní zápletce, jež byla naznačena již v prologu. Někdy se však pod tlakem obsahu mění forma, např. Eq 314 - 321, kde proepirrhéma - jako záměrná vložka do ódy - má zase charakterizovat nestydatost Paflagoncovu, který se nemůže dočkat své chvíle. Aristofanes však namnoze podržuje i ty tradiční části, jež nemají už dramatickou funkci, což ukazuje na básníkovu lpění na tradičních zásadách, jimiž je třeba vysvětlit i zařazení EA po parodu.

Jinou funkci má EA v diallage, kde má pevnou obsahovou funkci. To ukazuje na Vosách 526 - 724, jejichž diallaga rozděluje ve čtyři části (spor, příprava smířčího soudu, smířčí soud, soudní výrok) a podrobně ji rozebírá (str. 48 n.) Rozborem dalších her pak dochází k tomu, že EA v těch případech, kdy se objevuje v průběhu děje, a ne po parodu přímo, vykazuje prvky

sporu a smířících jednání, jež předcházejí epirrh. agónu. Významné je Gelzerovo pozorování, že předmět EA v diallage nevyplývá z děje, nýbrž že ten je postaven kolem agónu, jehož námětem je abstraktní problém, básníkem předváděný na konkrétní formě sporu: v *Eq* se nediskutuje o Kleonově politice, ale o tom, která z sporných stran je lidu více nakloněna.

Z dalšího bohatého oddílu, kde autor rozebírá jednotlivé části EA, úlohu bomolocha, sboru aj., upozorníme alespoň na to, že v některých sporech shledává Gelzer stopy současné sofistiky a rétoriky. Vhodně však přitom upozorňuje na to, že v mnoha případech může jít i o lidovou tradici námětů.

Třetí část knihy je věnována historickému vývoji EA. Je pochopitelné, že se tu mnohé výklady opakují, avšak zařazeny do historického kontextu. Podle Gelzera má EA svou pevnou formu už před Aristofanem, jak možno vidět z toho, že ten používá části EA podle vítězího pořadí i tam, kde dramaticky nemají význam a jsou jen součástí formy. Zjednodušení v *Ec* a *Pl* přičítá pak Aristofanovi, avšak je otázka, zda tu nejde o obecnou tendenci. Pokud se týká zlomků, usuzuje Gelzer správně na to, že je třeba srovnávat jejich metrickou stavbu s obdobnými útvary u Aristofana a podle toho je zařazovat, tedy pracovat s nimi jako s literárními náměty. Vůbec autor připsuje tradici značnou úlohu, a to plným právem. Snaží se přitom namnoze vystopovat původní stav, ať již jde o otázku postavení EA po parodu anebo o prolog, který podle něho souvisí spíše s druhou částí komedie, totiž s episodicnými výstupy. Soudí totiž, že diallage asi původně začínala výzvou herce k parodu sboru a že prolog náleží až k oněm výstupům. Pokud se v dochovaných prolozích připravuje parodos, pak to Gelzer považuje za jev sekundární. K těmto závěrům ho vede i to, že se postavy prologu neobjevují v diallage, nýbrž až ve druhé části hry. Prolog pak vznikl z představování se herců druhé části divákům. Pozoruhodný je i postřeh shody úboru a ladění výstupů — spíše neliterárních — v prologu a ve druhé části.

Gelzer se neomezil jen na starou attickou komedii. Avšak pro diallagu paralely nenašel, zatím co pro ony výstupy druhého dílu ano. Jsou to známé literární zprávy o zárodcích komedie a dále flyáky. Epicharmův vliv právem odmítá, a to proto, že iambický trimetr je možno dovodit v Athénách i ze satyrského dramatu a z tragédie a že Epicharmos je vlastně produktem zjemnělé syrakuské společnosti. Proto shody mezi Attikou a Epicharmem přičítá raději obdobným lidovým tradicím.

Zajímavý je dále i rozbor exodu. Autor jej spojuje s diallagou, neboť v exodu vystupují hlavní postavy diallagic, zvláště vítěz. Exodos byl uzavřen erotickou či svatební hostinou. Lze poznamenat, že autor k takovému cíli směřoval snad i proto, že podle Kalliova zlomku (*fr.* 21) bylo toto jídlo odměnou pro sbor.

Pokud se týká historického vzniku, pak soudí, že komedie vzniká spojením různých prvků ze tří hlavních částí, jež lze rozeznat takto: 1) diallage, tj. parodos (spor mezi vůdcem sboru a jeho nepřítelem), EA (diskuse obou za účasti sboru), exodos (oslava vítěze), 2) parabase, 3) hrané části, tj. scény druhého dílu a snad i prolog. Kdy k tomu došlo nevíme, ale lze soudit, že se tak stalo v průběhu slavností, a to asi jednu generaci před Aristofanem. Tehdy se diallage, obsahující prvky, jež jsou i v oněch druhých částech, stala uměleckým dílem. Herci druhého dílu a herci z diallagic byli nejspíše ztotožněni a vítěz z EA se pak stal hlavní postavou i druhé části. Ostatně vidíme, že i v dochovaných hrách je v obou částech identita postav, ale ne děje. Zvláště důkladný rozbor věnuje pak Gelzer agónu, jehož význam vzrostl po vzniku jednotné komedie.

V závěrečné části knihy rozebírá autor EA u Aristofana a u jiných básníků po Aristofanovi (str. 238—288). Gelzer výslovně (str. 242) neodlišuje Aristofana od ostatních autorů a právem uvádí, že i on podléhal společenským a dobovým konvencím. Proto i tři skupiny vývoje EA u Aristofana plně odpovídají třem úsekům politických dějin Athén: 1. *Ach, Eq, N, V, P, 2. Av, L, Th, Ra*, kde jsou tradiční části s malými změnami dochované, 3. *Ec, Pl*. Změny druhé skupiny nevysvětluje Gelzer uměleckou tendencí, ale přímo jako požadavek doby. Umělecká stránka se tu objevuje ve větším množství formálních prvků, jako daktyloepitritů. Pokud se týká Žab, vidí v nich autor vlastenecký nával tragického roku 405 a jakýsi romantický návrat ke staré tradici.

Načrtli jsme jen zcela stručně hlavní myšlenky, a to především ty, které mají obecnější dosah. I z toho všeho je vidět, že jde o knihu obsahem bohatou a podnětnou, která si zaslouží plně pozornosti. Knihu uzavírají rejstříky, jež lze doplnit o hesla *Frivolität* 259, *panhellenismus* 258, 267, *Realismus* 244, 258, 274, u Menandra chybí odkaz na str. 49² a 196¹. Z drobných nedopatření možno uvést: str. 20, zdola čti *Wendung*; str. 55, 15 čti *Chremylos*; poslední věta v knize, jinak velmi dobře vybavené a vysázené, je neúplná.

Radislav Hošek