

Hudební nástroje v Ovidiových fikčních světech

Lady VESTFÁLOVÉ

Téma, které si Lada Vestfálová zvolila pro rozsáhlou práci, jíž uzavírá bakalářský stupeň Řeckých a latinských studií se specializací Jazyk a kultura starověkého Říma, propojuje několik oblastí jejího zájmu: poezii augustovské doby, římské kulturní reálie a dějiny hudby.¹ Je chvályhodné, že práci předkládá vzorně po šestém semestru studia, tedy v řádném termínu. Po dobu přípravy práce pravidelně využívala konzultací (i návrh zadání jsme dávali dohromady spolu po několika konzultacích a seznámením se s materiálem), postupně odevzdávala jednotlivé kapitoly v prvních verzích a úspěšně prezentovala první výsledky svých pozorování na bakalářském semináři.

Jádrem jejího tématu je pokus uchopit, jak Ovidius a ve srovnání s ním i další básníci používají konkrétní fenomény kulturních reálií, hudební nástroje, jako motivy při konstrukci fikčních světů svých děl. Vzhledem k tomu, že se jedná teprve o bakalářskou práci, bylo třeba téma omezit na lexikologický základ, založený na excerpci, a jeho základní utřídění a interpretaci; metodologickým rámcem je přitom teorie fikčních světů v literatuře, rozpracovaná v naratologii.

Text práce je členěný – v souladu se zadáním – na pět hlavních částí. Úvod (str. 8-11) velmi stručně vysvětluje utváření tématu, pokračuje náčrtem Ovidiova bio-bibliografického medailonu, výčtem děl dalších římských autorů, která budou použita jako srovnávací materiál, a končí popisem cíle práce a pracovního postupu, který se odráží ve strukturování kapitol hlavní části. Už v této části se projevují některé rysy textu, které trochu komplikují jeho čtení: někdy jsou v textu ostré tematické zlomy, takže si čtenář sám musí dovodit, proč konkrétní odstavec v textu je a jaká je jeho návaznost na předchozí,² a občas se objevují neterminologické formulace a určitá nejistota v míře abstrakce.³ Následuje teoreticko-metodologická kapitola věnovaná teorii fikčních světů: vzhledem k její velké stručnosti (necelé dvě strany, 11-12) je opravdu jen elementární informací o této interpretační metodě, autorka se v podstatě omezuje na převzetí a mírný komentář šesti definičních vět fikčního světa podle Doleželovy knihy *Heterocosmica*, které bodově doplňuje o myšlenky z jiných míst jeho knihy i z děl dalších autorů (Fořt, Ronenová). Doležalova definice není špatnou volbou pro otevření úvodu do problematiky, přesto pojetí této kapitoly ukazuje, že těžiště práce nebude v teoretické reflexi, ale že teorie poslouží jen jako zcela rudimentární rámec pro materiálovou interpretaci – na jednu stranu to kol. Vestfálové není možné vyčítat, protože literární teorie (až na jednosemestrální úvod) není součástí jejího studijního kurikula a s tímto teoretickým přístupem se musela seznámit samostudiem, na druhou stranu není možné přejít to, že pro práci by detailnější zasazení do teoretických konceptů bylo přínosem a mohlo by výsledky analýz zjemnit a odstínit.

¹ Ty nejsou předmětem jejího studia na FF UK, ale teoretickou součástí studia na Pražské konzervatoři.

² Např. hned mezi prvním a druhým odstavcem na str. 8: teprve z poslední věty, zmiňující 15. list *Heroid*, čtenář pochopí, že celý druhý odstavec je vlastně vymezením korpusu, s nímž bude práce pracovat. Podobně i třetí odstavec (str. 9) mohl být uveden vysvětlením, co bude jeho obsahem – bylo by to pro čtenáře vstřícnější.

³ Např. str. 10: „jak moc se mohli odchýlit, aby to bylo pro běžného čtenáře pochopitelné“; „kde se objevuje nějaké slovo označující hudební nástroj“ apod.

Následuje⁴ mnohem podrobnější kapitola věnovaná systematické antických hudebních nástrojů (str. 12-23), kde naopak autorka ukazuje svoji originální erudici, jež daleko překračuje obvyklou míru povědomí o této oblasti u studentů filologických a historických oborů. Základem kapitoly je více než sto let stará, ale stále užívaná Sachs-Hornbostelova klasifikace nástrojů, kterou ovšem autorka adaptuje pro potřeby antického materiálu i konkrétně situace v Ovidiově díle, vycházejíc přitom z řady sekundárních zdrojů historických a hlavně archeologických. Typologii vhodně doplňuje informacemi o ikonografii daných nástrojů a o citáty z primární literatury, čímž dobře ukazuje, že si uvědomuje, že tématem její práce nejsou nástroje samy o sobě, ale jejich fungování ve fantazii a v myšlenkových světech antických lidí, symbolika, konotace atd. Z hlediska římské kultury je nejzajímavější – a zřejmě také nejkomplikovanější – situace s rozlišováním nátrubkových nástrojů (především *cornu x bucina*, ale také *lituus*), k jejímuž popisu autorka přibírá nejvíce doplňujících sekundárních zdrojů.

Jádrum práce je obsáhlá čtvrtá část, nadepsaná shodně s celou prací, která obsahuje vlastní řešení diplomového úkolu (str. 23-78). První kapitolu (4.1) tvoří „Návrh rozdělení fikčních světů“, který je aplikací výše představené teorie na Ovidiovo dílo. Rozdělení, které vychází ze zadání práce a znázorňuje ho závěrečná tabulka na str. 25, není příliš reflektováno, ale je čtenáři představeno v podstatě jako hotová a neproblematická věc – přitom je spíše intuitivním konceptem vycházejícím z četby děl a založeným na autorčině úsudku spíše než na jasně formulovaných kritériích. Myšlenka „sdíleného fikčního světa“ v celých skupinách děl jednoho autora se zdá být vhodnou adaptací teorie, která by se pro interpretaci Ovidiova díla mohla dobře hodit. Stranou úvah ovšem zůstává řada složitějších aspektů, jako např. (záměrná) neúplnost a nedourčenost konkrétních světů (Doleželův 4. postulát), stupeň fikčnosti (např. elegický svět umístěný do co nejrealističtějších římských kulís X podmořský svět, v němž Triton hraje na *bucinu* z lastury), a hlavně vůbec zásadní otázka, do jaké míry – a zda vůbec – je možné fikční svět sdílet, je-li např. svět mytologie jen jeden (a od sebe vzdálené příběhy se tudíž odehrávají v tomtéž světě). Tato otázka je jednak zajímavá z teoretického hlediska, což případně může přesahovat hranice této práce, jednak by ale mohla mít implikace pro řešení jejího tématu – není třeba možné, že bohové (a héroové) v některých případech mají konkrétní lokální vazbu, a tudíž se v jejich okolí mohou vyskytovat různě kulturně konotované hudební nástroje? Podobně není problematizováno ani sdílení téhož fikčního světa mezi díly různých autorů.

Rozbor konkrétních míst je náplní druhé kapitoly této části (4.2), která se dělí na čtyři kapitoly podle čtyř v Ovidiově díle postulovaných fikčních světů – „elegicko-erotického“, „světa řecké mytologie“, „světa římské mytologie a historie“ a „světa římské soudobé společnosti“. Každá tato podkapitola se skládá ze dvou částí, „Přehledu motivů hudebních nástrojů“ a „Shrnutí“. První z těchto částí obsahují výsledky autorčiny excerpční práce – seznamy míst, na nichž se v dílech/pasážích přiřazených k danému fikčnímu světu objevují výrazy označující hudební nástroje. Jednotlivé seznamy jsou uspořádány jednak podle typologie nástrojů, jednak podle tematické příbuznosti konkrétních míst: spojení s konkrétními postavami či skupinami postav, situacemi, funkcemi, kontexty... Tento typ kapitol tvoří největší část plochy celé práce, protože autorka uvádí jednotlivé výskyty termínů často s delším kontextem, a to v originále i v českém překladu. Byť samo uspořádání excerpovaného materiálu už v sobě nese určitou rudimentární interpretaci, nejsou tyto pasáže snadné na čtení a působí (čemuž, uznávám, nebylo snadné se vyhnout) trochu mechanicky, k čemuž přispívá i nepřilíhš rozsáhlé lexikum českých výrazů, které dlouhé výčty míst spojují do textu (zejména slovesa „objevovat se“ a „vyskytovat se“). Z hlediska prezentace výsledků tohoto kroku práce mám připomínku k tomu, že v některých případech se čtenáři předkládá kompletní materiál, a to třeba i poměrně obsáhlý (viz

⁴ I tento přechod zůstal bez komentáře, který by čtenáři usnadnil orientaci ve struktuře práce a jednotlivých krocích výkladu.

např. str. 26, kde je vyjmenováno sedm míst, kde se v dílech „elegicko-erotického světa“ vyskytuje lyra jako atribut Apollónův), a na jiných je uveden jen příklad z nějaké skupiny, aniž by na to byl čtenář upozorněn a aniž by ostatní místa výskytů byla třeba jen vyjmenována v poznámce⁵ – tím dochází ve vnímání čtenáře ke zkreslení kvantitativní stránky argumentace.⁶

Funkcí druhé skupiny těchto částí, nadepsaných jako „Srovnání“, je vyhodnotit excerpovaný a uspořádaný materiál. To se děje ve dvou krocích, srovnáním s užitím u vybraných dalších autorů a zasazením do kontextu obecného obrazu o daném nástroji. Velká většina dosažených výsledků není nijak překvapivá, spíše potvrzuje intuitivní domněnky (konotační spojení nástrojů s konkrétními bohy, funkcemi, situacemi atd.). Některé postřehy je možné považovat za vlastní výsledky práce, např. o Propertiově kreativním nakládání s hudebním instrumentáři, o propojení Apollóna s *fistulou* u Lygdama a Ovidia (obojí str. 41), o synonymním užívání některých označení (např. *cithara/lyra*, str. 56, *cornu/bucina*, str. 59), o proměnách konotací (např. *lyry*, str. 57). Výsledná shrnutí autorka občas dokládá souhlednými tabulkami: některé jsou instruktivní (), některé méně a spíše ukazují, že na tomto materiálu je těžké dojít k překvapivým a neintuitivním a zároveň prokazatelným závěrům (např. str. 71 – nátrubkové nástroje u Livia⁷).

Stručný „Závěr“ (str. 79-81) ještě jednou shrnuje postřehy uvedené v práci, jak ty očekávané a nepřekvapivé, tak ty zajímavější. Ve druhém odstavci autorka odpovídá na otázku po Ovidiově originalitě v této oblasti, vytyčenou v úvodu, a shrnuje zvláštější rysy jeho užívání motivů hudebních nástrojů (nutno říci, že nejsou příliš výrazné): bohatší lexikum v této oblasti, absence nástrojů konotovaných s vojenským kontextem, vzácný výskyt slova *nablium*. Na závěr přidává užitečnou poznámku k překladu termínů z oblasti hudby do češtiny – toto původně nebylo součástí zadání, postřehy ale vyplynuly z intenzivního zabývání se tímto lexikem u Ovidia. Nejprůkaznější mi připadá postřeh o tom, že pokud např. Mertlík a Bureš překládají výraz *tibia* jako „flétna“, nefunguje příběh o Athéně nespokojené s tím, že její tvář při hře je znetvořená: k tomu dochází pouze při hře na jazýčkový nástroj, který pro rozkmitání (dvoj)plátku potřebuje přetlak. Možná by stálo za podrobnější prozkoumání, jak představa o „Athénině flétně“ v české kultuře vznikla a zdomácněla, že pronikla až do obecné představy a dokonce pop-kultury – viz např. eponymní skladba „Marsyas a Apollón“ Zuzany Michnové a skupiny Marsyas z přelomu 70. a 80. let minulého století (z alba „Jen tak“, 1984): „odhodí flétnu, hrát nejde s nehybnou tváří“.

Na závěr poznámky k formální stránce práce: Je psána korektním stylem, pro nějž je typická parataxe, která občas nutí čtenáře, aby si vztahy mezi obsahy jednotlivých vět rekonstruoval sám. Občas dochází k opakování slov v rámci odstavce nebo i jedné věty (např. str. 8: 2x slovo „básníci“ v první větě druhého odstavce). Občas se objevují paušalizující tvrzení (např. 77: „pro Římany neměla hudba ani umění tak velký význam jako pro Řeky“) nebo neobratné formulace (74 „v této části je Ovidius zastáncem míru“), zřídka vyšinutí z větné vazby (např. dvakrát na str. 76: „použití tuby jako nástroje doprovázející...“ a „používá *calamus* ... jako synekdocha“), občas chybí čárka, zejména na

⁵ Např. 31: *fistula* v souvislosti s lesními božstvy, 42: strunné nástroje a Apollón (zmíněno dvacet výskytů, uvedeny tři jako příklad) nebo Orfeus (zmíněno dvanáct, uvedeny tři), 47: *tibia* a Athéna (zmíněny tři, uveden jeden), 53: *tympanum* a Bacchus (zmíněno šest, uveden jeden) atd.

⁶ Mou druhou výtkou k těmto kapitolám je zopakování připomínky k „Úvodu“: i zde občas citelně chybí lepší instrukce pro čtenáře, jaký krok následuje a proč – zřetelné je to hlavně v místech, kde končí výčet ovidiovských míst a autorka přechází k excerptu z autora, kterého si vybrala pro srovnání (např. str. 30, kde je přechod vyznačen pouze slovy „V Tibullových básních...“ bez jakéhokoliv dalšího vnitrotextového markeru, partikule apod.).

⁷ Kol. Vestfálová si je ovšem křehkosti svých pozorování vědoma a tuto tabulku náležitě komentuje: „Protože se však těchto nástrojů v tomto světě vyskytuje jen velmi málo, je obtížné vyvozovat určitější závěry.“

konci vedlejší věty.⁸ Překlepů není mnoho, viz nicméně anglicismus „aetiologické“ na str. 79.⁹ Několik chyb se vloudilo do nakládání s vlastními jmény autorů sekundární literatury: „Doležal“ místo „Doležel“ (opakovaně), „Landles“ místo „Landels“, „Vrána“ místo „Vránek“.¹⁰

Otázka k obhajobě: Teprve v době, kdy práce už byla ve vysokém stupni rozpracovaná, se kol. Vestfálové dostal do rukou nejnovější příspěvek k tématu v češtině, příslušná kapitola v knize Michaela von Albrechta *Knihy proměn: Výklady k Ovidiovi* (přel. Martin Pokorný, vyd. Malvern 2024), takže ji bylo možné do textu zapracovat jen velmi okrajově. Mohla by pro účely obhajoby kol. Vestfálová porovnat výsledky svého průzkumu hudebního lexika u Ovidia s postřehy von Albrechtovými, který pravděpodobně nepostupoval tak systematicky, ale vycházel ze své intuice, erudice a celoživotní zkušenosti s Ovidiovým dílem?

Závěr:

Bakalářská práce Lady Vestfálové splňuje nároky kladené na tento typ prací v daném oboru, takže ji **doporučuji k obhajobě** a navrhuji hodnotit jako **velmi dobrou**.

V Berlíně 27. srpna 2024

Mgr. Martin Bažil, PhD.

⁸ Tak např. str. 79, první věta závěru za slovem „dílech“.

⁹ Kromě toho viz např. str. 70 stranu.

¹⁰ Poznámka k bibliografii: Je poměrně stručná, nicméně autorka chvályhodně kombinuje práce z různých oborů včetně studentských prací. Zvolený způsob uvádění bibliografických údajů neumožňuje rozlišovat mezi autorem, editorem, překladatelem...

Varro, Praha (v textu „Prague“) 2015 je chybně uveden mezi edicemi „Ostatních autorů“ primárních zdrojů (str. 83), přitom se jedná o český překlad – na straně 78, pozn. 348 je přitom jméno překladatelky Lucie Pultrové uvedeno správně.